



1925-02-04

Das Begräbnis des "Tigers"

Elizabeth Paulay

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the [German Literature Commons](#)

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19250204&seite=10&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Paulay, Elizabeth, "Das Begräbnis des "Tigers"" (1925). *Essays*. 766.

https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/766

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Das Begräbnis des „Tigers“.

Von Elisabeth v. Paulay.

Begräbnis und Hochzeit sind die täglichen, fast möchte ich sagen stündlichen Sehenswürdigkeiten Pekings. Sie gehören ebenso zu den Zerstreungen der Straße wie in Europa. Heute sei von den Begräbnissen die Rede. Ihr Trauerpomp prunkt in allen Farben des Regenbogens. Nur die trauernde Familie ist schneeweiß gekleidet, an Stelle der europäischen schwarzen Trauertracht. („In Europa war Anne de Bretagne, die Gemahlin des französischen Königs Karl VIII., die erste Königin, die ihren Gemahl schwarz gekleidet betrauerte. Bis dahin war die Trauerkleidung der Königinnen weiß.“ Madame de Coignier.) Für jeden Chinesen ist ein prunkvolles, großes Begräbnis das Wichtigste. Ich möchte fast sagen, daß man deshalb lebt, um mit Glanz und Würde begraben zu werden.

Die meisten Leichenbegängnisse ziehen durch das Nordtor Hata-Men. Ich stehe vor dem Tore und ergötze mich an dem farbenprächtigen Bilde des Zuges. Das Wort Zug diktiert mir eigentlich die Gewohnheit in die Feder, denn ein so buntes Durcheinander, ein solcher Wirrwarr, wie es die Totenbegleiter bilden, darf wohl kaum ein Zug genannt werden. Auf der Straße erblickt man zuerst drei bis vier zerschiffene, in grüne Fetzen gekleidete, schmutziger Kinder im Alter von höchstens sechs bis sieben Jahren. Sie schleppen ungeheuer lange rote Stangen, am Ende hängen vergoldete Lampions, Drachen und Tafeln mit chinesischen Aufschriften. Die [Aermsten] [Ärmsten] können die schweren Stangen kaum schleppen. Wenn sie müde sind, hocken sie nieder, knuspern an der mitgebrachten Wegzehrung, tolln dann herum und raufen mit einander, wie es eben kommt. Eine Weile hinterher eine andere Gruppe, dann wieder acht bis zehn Kinder in derselben Tracht. Zu beiden Seiten der Straße setzen sie sich nieder, lärmn, lachen, die Hauptsache ist, daß ihrer so viel als möglich seien. Nach den Kindern folgen die Alten mit müden, abgespannten Gesichtern, alte Leichenfuchse, die nichts mehr auf der Welt rührt. Sie tragen ebenso wie die Kinder grüne Mäntel mit großen, weißen Ringen bestickt, um den Leib wird der Mantel durch einen roten zersetzten Gürtel zusammengehalten. Auf dem Kopfe flattern ungeheuer schwarze Tellermützen mit großen, roten Federbüschen. Es sind sturmgepeitschte Mützen, regendurchnäßte Federn, aber die Eleganz dieser Kostüme ist ja nicht wichtig. Wichtig ist die Zahl dieser armen Gesellen des Todes. Diese Alten tragen die großen, roten Tafeln, auf welchen der Name und die unsterblichen Verdienste des Heimgegangenen mit goldenen Buchstaben verewigt sind. Sie tragen auch große, gestickte Begräbnisschirme, welche in China Rang und Würde kennzeichnen. Endlich kommt der dem Sarge vorangehende Zug. Vorne trägt man die Sänfte des Verstorbenen, ein paar lebensgroße weibliche Figuren aus Papiermaché, und zwar ebensoviele als der Betreffende, wenn er ein Mann war, Frauen besessen hat. Häufig folgt ein Automobil aus Papier. Nach der Trauerzeremonie wird dieses am Grabe verbrannt. Das ist die symbolische Form der uralten Begräbniszeremonie, bei welcher auch die Frauen und die Sklaven am Grabe getötet und mit dem gesamten beweglichen Vermögen mit dem Toten begraben wurden. Nun folgt das Orchester, bestehend aus ungeheueren vergoldeten Holzposaunen und kleinen Pfeifen.

Der Sarg selbst ist nicht zu sehen. Er liegt unter einem ungeheueren Baldachin, der über und über mit Blumen bedeckt ist. Fünfzehn bis zwanzig Burschen tragen ihn auf roten Stangen auf den Schultern. Diese schnellen von Zeit zu Zeit auf ein Kommandowort die Stangen von der einen Schulter auf die andere. So bewegt sich der Zug langsamen Schrittes. Vor dem Sarge schreiten die nächsten männlichen Verwandten in langen, weißen Leinenhemden mit weißen Leinenmützen auf den Häuptern. Der Mann oder der Sohn wird von zwei Verwandten am Arm gestützt, damit er nicht unter der Last des

Schmerzes und der Trauer zusammensinke. Aber dies hilft nichts. Er ziemt sich, wiederholt zusammenzustürzen, wobei rasch ein kleines, weißes Stück Leinwand auf den Boden gebreitet wird, der Hauptleidtragende sinkt auf dieses Stück Leinwand, der danebenstehende nächste Verwandte reicht ihm Tee. Er erhebt sich wieder und schleppt nun seinen Schmerz weiter. Sein Gesicht zeigt während der ganzen Prozedur die vollste Gleichgültigkeit, die, wie ich glaube, aufrichtig ist. Wenn er es versäumen würde, die geziemenden Formen der Trauer einzuhalten, so würde er in den Augen der Zuschauer an Würde verlieren und wäre ein Gegenstand der Verachtung. Einer der Leitsätze Chinas ist: Alles für den Schein. Je gesitteter einer ist, um so häufiger stürzt er zusammen. Die Sargträger bleiben in einem solchen Augenblick stehen. Die Klagemänner stimmen in langgezogenen Tönen einen Klagechor an. Hinter dem Sarge fahren auf kleinen zweirädrigen Wägelchen die Witwen. Die erste Frau ist gewöhnlich nicht sichtbar. Ihr Wägelchen ist verhängt. Ihre Trauer ist so tief, daß sie von der Welt nichts sehen will. Die übrigen Frauen sitzen mit untergeschlagenen Beinen auf ihrem Karren. Ihre Züge sind im besten Falle weder traurig noch heiter. Ich habe, offen gestanden, im dritten, vierten Wägelchen bereits Witwen gesehen, die ruhig Zigaretten rauchten oder an einem Apfel knusperten. Wenn es ihnen zuweilen zum Bewußtsein kommt, daß es eigentlich schicklich wäre, Trauer an den Tag zu legen, pressen sie ihr Taschentuch an die Augen und mimen ein Schluchzer. Es ist übrigens kein Wunder, daß sie des Toten überdrüssig geworden sind, denn dieser liegt sein 49 Tagen im Trauerhause, ehe er begraben wird. Zuweilen wird der Zug durch eine Schafherde oder eine Kamelkarawane oder durch eine Schar Kinder unterbrochen, welche die weißen, runden Papierzettelchen auflesen, die aus Lustpistolen von der Umgebung des Sargens abgeschlossen werden. Sie symbolisieren das viele Geld, welches der Verstorbene unter die Armen verteilt hat. Aber dies alles ist nicht wichtig. Wichtig ist die große Zahl der Anwesenden.

Ein einzigesmal sah ich ein Begräbnis, welches in seiner barbarischen Pracht imposant war und die ganze Großartigkeit einer versunkenen Epoche zeigte, als nämlich in Tientsin der „Tiger“ zu Grabe getragen wurde. So nannte man in China den General Chan-Shun, eine der glänzendsten Gestalten der verrauschten kaiserlichen [Aera] [Ära]. 1912 machte er den Versuch, die Revolution niederzuschlagen und zuletzt versuchte er 1919 die Restauration der Monarchie. Beidemal mißglückte sein Unternehmen. Aber bis an sein Lebensende blieb er ein Held, Diener und Getreuer des monarchischen Gedankens. Sein ungeheures Vermögen hinterließ er monarchistischen Zwecken. Sein Begräbnis sah ich in Tientsin. Es war eine jener unvergeßlichen Sehenswürdigkeiten, aus denen man sich das China von ehemals rekonstruieren konnte. Auf den breiten Straßen, durch die der Zug sich bewegte, standen die Menschen in dicht gedrängten Reihen. Die Kleidung des Stadtmenschen in China ist schwarz mit kleinen schwarzen runden Kappen. Der Leichenzug, der sich zwei Stunden lang durch die Straßen bewegte, leuchtete in den buntesten Farben, es schien, als ob sich ein farbiger Strom zwischen zwei schwarzen Ufern hinwälzen würde. Die gleichsam zum Gemeinplatz gewordene Totenparade, die das Auge in Peking gelangweilt beobachtet, ist hier in imposanter Würde in voller Majestät zu einer ernsten, bedeutsamen Trauerfeier erhoben. Die Zugteilnehmer gafften hier nicht gelangweilt, sondern bewegten sich mit gemessenen Schritten. Keine Spur von Unordnung, von Durcheinander. Es schien, als ob selbst die aus Papiermaché gefertigten Figuren eine feierliche Trauer zu Schau trügen.

An der Spitze des Zuges trug man einen weißen Schwan, zur Seite eine Dame mit einer Puppe. Es folgte ein aus grünem Moos konstruierter ungeheurer Tiger, in Begleitung von zwei papiernen Kriegern als Symbol. Eine große Abteilung von männlichen Puppen folgte, sodann acht lebensgroße schneeweiße Papierpferde, die wie die Geister verstorbener Pferde anmuteten. Hinterher tänzeln Diener in lila

Kleidern, dann folgt das Automobil des Verstorbenen aus Papier, umgeben von einer Paradowache. Jetzt schleppen wieder Diener ein ganzes Orchester. Hinter diesem stampfen zwei prachtvolle Rapphengste, auf den Satteln sitzen jedoch papierne Reiter. Eine mit grüner Seide verhängte Sänfte, ein chinesischer zweirädriger Karren leer, acht Drachen aus grünem Moos, jeder wird von vier Männern auf den Schultern getragen. Weiter vier aus dunklem Holz prachtvoll geschnitzte Pagoden, papierne Rehe, eine Gruppe von papiernen Hirschen, als Symbol des großen Jagdgebietes des Verstorbenen. Nun wird für einen Augenblick die archaische Wirkung durch ein modernes Bläserorchester gestört, die Musiker in scharlachroten Papierkleidern, mit weißen Federhauben. Eine große Truppe Berittener mit spitzen Tartarenmützen und Köchern auf dem Rücken ruft die Stimmung wieder zurück. Es ist reines Mittelalter. Das bunte Bild fließt vor meinen Augen ineinander. Ich kann nur mehr die Farbenflecke voneinander unterscheiden. Eine Karawane von Kamelen, hinterher flattern in den Händen einer in Purpur gekleideten Dienerschar goldene Fahnen im Wind. In Kistchen aus Nußholz werden die Auszeichnungen des Verstorbenen gebracht. Gongs lenken in tiefen Tönen die Aufmerksamkeit der Menge auf diesen Anblick. Nun kommen die chinesischen Bläser. Es ist als ob die Holzposaunen dröhnen würden: Trauer, Trauer, große Trauer! Jetzt werden in Glaskästen die Kleider des Generals gebracht. Hinterher zwanzig leere Sänften. Dann die Lieblingsvasen des „Tigers“ von ungeheuerem Wert, seine Fächer, seine Lederrollen, seine buntgestickten Trauerschirme, alles in zahlloser Menge. Dann wieder fünf blaurote Sänften, ein schwarzer Hengst ohne Sattel – stets ein trauriger Anblick bei einem Soldatenbegräbnis.

Ich kann nicht mehr unterscheiden. Goldene Sänften, gläserne Pagoden mit Blumen in ungeheurer Zahl. Eine Gruppe würdevoller Bonzen in blutroten Togen, junge Männer mit blumengeschmückten sechs goldenen Stöcken in den Händen, ein grüner Moosbaldachin, Bonzen in lila Brokat gehüllt, tragen unter einem blauen Seidenzelte ungeheure vergoldete Weihrauchkessel. Vier blumengeschmückte papierene Elefanten. So wälzt sich der Zug, sich immer selbst wiederholend, weiter und weiter. Er umfaßt alles, was im Auge des Asiaten Pomp, Glanz, Reichtum und Würde bedeutet. Der jahrhundertealte Brokat der Kleider, die tausende Farben der prunkvollen Stickereien verschmelzen zu einem bewegten Regenbogen. Nun in einer goldenen Sänfte, das Zeichen der höchsten Würde, der Mandarinhut. Die Menge streckt ehrfurchtsvoll flüsternd die Köpfe zusammen. Jetzt taucht die Gruppe der Sargträger auf. Wie alles übertrifft auch der Sarg das normale Maß. Hundert Männer beugen sich unter seiner Last. Der kolossale Baldachin beherrscht den ganzen Zug. Man fühlt, daß ein Schlachtenlenker darunter ruht, der noch im Tode befiehlt. Langsam, würdevoll schreiten die Totenträger einher. Die Trauerposaune tönt schluchzend, die Pfeifen weinen, ein asiatischer Großherr geht von dieser Erde mit vollem Gefolge, um sich seinem Kaiser auf der anderen Welt zu präsentieren.

Peking, im Januar.

Der grosse chinesische Maler der Jetztzeit.

Von Elisabeth v. Paulay.

Das interessanteste Gebiet für den Kunstkennner ist in China das Studium alter Gemälde. Echte alte Bilder gehören heute zu den großen Seltenheiten, und wenn sie der Sammler nach langem Suchen entdeckt, so sind sie unbezahlbar. Kopien dagegen gibt es die Menge und sie sind so vollkommen, daß selbst dem geübtesten Auge leicht ein Irrtum unterläuft. Die Künste sind derzeit in China leider in vollkommener Dekadenz, und auch die Malerei hat in den letzten Jahrhunderten nichts Neues hervorgebracht. Es war für mich ein interessantes Erlebnis, mit Hung Pao Hing zusammenzutreffen, dem anerkannt hervorragendsten Vertreter der gegenwärtigen chinesischen Malerei, der mich in liebenswürdigster Weise zu einem Atelierbesuch einlud. Im Mai wird in Tokio die Chinesisch-japanische Ausstellung für bildende Kunst eröffnet. Seine Bilder sind im Atelier reisefertig für die Exposition aufgestellt, eine selten gute Gelegenheit, um die wertvollen Schöpfungen des Meisters kennen zu lernen. Ehe ich in die Einzelheiten eingehe, möchte ich nach meinem bescheidenen Wissen einige Worte über chinesische Malerei sagen, deren Wesen sich in der getreulichen Wiedergabe der Natur erschöpft. Eine Porträtmalerei gibt es in China überhaupt nicht. Die figurativen Bilder, die großen Kompositionen, welche mit Vorliebe den Kaiser oder die Kaiserin, umgeben von ihrem Hofe, oder aber Familien in ihren Häusern und Gärten darstellen, sind eigentlich Illustrationen aus dem Privatleben der einzelnen Personen oder anschauliche Beschreibungen des Hoflebens in schematischer Gleichförmigkeit, ohne jede Bewegung, im Bilde dargestellt. Die Seele, der Kern der chinesischen Malerei ist ein Nachfühlen der Natur, darin aber sind sie in der Tat große Meister. Die vor kurzem im Winterpalast dem Publikum zugänglich gemachten Kollektionen sind leuchtende Dokumente dieses uralten Naturkultus, der in jeder chinesischen Seele lebt und den ihre großen Maler mit unnachahmlicher Anmut und Leichtigkeit auszudrücken verstehen. Und so uralte und tief in der Seele verwurzelt diese Naturanbetung ist, ebenso alt und unveränderlich ist ihre Ausdrucksweise. Die individuelle Pinselführung weicht selbst bei den Größten kaum um ein Haar ab, die Nuancen ändern sich, aber das, was sie zu sagen haben und die Form bleiben sich immer gleich. Auch Hung Pao Hing ist kein Neuerer, er steht vollkommen unter dem Einflusse der alten Meister. Er drückt sich vielleicht etwas derber, männlicher aus, im Wesen ist er aber ebenso ein Sänger der Blumenblätter, des Bambuslaubes, der Vogelschwingen wie diejenigen vor ihm, der große Choro Ji Hwei oder He Pak, die Unsterblichen der Ching-Dynastie (1750 bis 1800) und viele andere unter den großen chinesischen Malern. Natürlich interessierte mich sein Standpunkt über die europäische Malerei ganz besonders. Er erzählt mir, daß er unsere großen Meister kenne und bewundere, aber erst seit der Zeit, da er in Europa weilte und ihre Schöpfungen im Original sah. Nach den Reproduktionen konnte er sie nicht verstehen, ja, er hielt ihre Malweise für ein wenig lächerlich. Als er sich aber in das Studium der europäischen Meister vertiefte, erkannte er, daß die europäische und chinesische Kunst eigentlich das Gleiche wollen, daß sie sich aber beide nach ihrer eigenen Weise offenbaren. Hierin gingen unsere Meinungen auseinander.

Ich betrete das Atelier und bleibe vor dem ersten Bild in Betrachtung stehen. Ein mächtiger Tiger ruht auf einem Felsen. Ueber ihm färben die Strahlen der untergehenden Sonne das Himmelsgewölbe purpurnot. Aus dem Bilde strömt tiefste Ruhe, ebenso wie aus seinen übrigen Gemälden, deren Thema ausnahmslos sehr einfach ist. An dem Rande eines Bambuswaldes schaukeln kleine Fischerboote auf dem Wasser. Auf einem anderen Bilde hüpfen zwei Häschen auf dem tauigen Gras. Oder durch den beschneiten Fichtenwald reitet einsam der Wanderer. Alle diese ausgezeichneten Bilder atmen jene große Ruhe, welche nach der Erläuterung Hung Pao Hings das Grundgesetz der chinesischen Malerei

ist. Ruhend von den Mühseligkeiten des Lebens, erschleicht sich die arbeitende, ermüdete Seele an der Betrachtung der Naturansichten, der Künstler ist bestrebt, in seinen Bildern die Ruhe und Harmonie auszudrücken, welche auf der Erde ausschließlich in der Natur zu finden sind. Diese Auffassung gewährt einen Einblick in ihre eigentümliche und tief Gedankenwelt. In diesen erläuternden Worten erkennt man die chinesische Philosophie, durch die hindurch man die kühle und kontemplative Art fühlt, mit welcher sie das Künstlerische schaffen und sich daran ergötzen. Ich frage, wie es komme, daß in ihrer Malerei die Wiedergabe menschlicher Gefühle überhaupt keinen Raum findet. Er lächelt und antwortet, daß menschlicher Schmerz und Freude eine Privatsache sei, es wäre fast eine Indiskretion, diese zu malen. Hier gelangt der Fragesteller an einen Punkt, wo er die chinesische Wand berührt, die, bildlich genommen, in der Seele eines jeden Chinesen lebt. Hier ist von Verschiedenheiten der Weltanschauung, von tiefen, unüberbrückbaren Differenzen die Rede. Und der Akt, die Rudität? Das sind vollkommen unbekannte Begriffe in der bildenden Kunst, sie finden sich bloß auf pornographischen Bildern, aber der wahre chinesische Kunstgeschmack wendet sich mit stiller Entrüstung davon ab. Er ist der chinesischen Blythe vollkommen fremd. Er bemerkt hier, daß das europäische „Stilleben“ für sie etwas Brutales, gleichsam Ekelhaftes hat. Ich denke an die rauschenden Farben der niederländischen Stilleben, an die blutigen Fleischstücke und fetten Fische, und indem ich an der Wand des Ateliers das blühende Fruchtstück betrachte, verstehe ich, warum Hung Pao Hing unsere Stilleben für zu stark und zu laut hält. Ich richte nun an ihn Fragen über die eigentümliche Art ihrer Landschaftsmalerei. Sie sehen die Landschaft, so meint er, anders als wir. Wir sehen die Gegend vor uns, während sie diese aus der Höhe herab betrachten, natürlich nur in ihrer Vorstellung, und daher kommt es, so meint Hung Pao Hing, daß unser an eine andere Einstellung gewöhntes Auge in ihren Bildern die Perspektive nicht zu sehen vermag, während doch die chinesische Malerei ebenso mit der Perspektive und der Schattengebung arbeitet wie die unsere. Darüber läßt sich nicht streiten. Ebenjowenig wie darüber, daß diese alten und neuen Maler, deren jede Schöpfung eine Hymne an die Natur bildet, nicht nach dem Original, sondern aus der Phantasie malen. Ihre Blumen, Vögel, Früchte und Bäume sind Kinder ihrer Vorstellung und dabei vollkommen. Wie müssen sie die Natur kennen, um in ihren Bildern niemals zu irren!

Und das Porträt? — frage ich. Das Porträt wird zum Andenken an die Verstorbenen gemalt, wenn diese nicht mehr unter uns weilen, nach einer Beschreibung oder aus dem Gedächtnis. Nach dieser Erläuterung wundere ich mich nicht mehr über die nichtsagenden, langweilig einförmigen und uninteressanten Damen und Herren, die in ihren Prunkkleidern starr auf hohen Stühlen sitzen. Das sind nicht Bilder des Lebenden, sie sind nach der Angabe der Hinterbliebenen gemalt worden, und für diese ist das Wichtigste eine möglichst genaue Verewigung der Prunkgewänder, welche den Rang und die Amtsstellung der Verstorbenen durch die äußeren Zeichen glanzvoll leuchten lassen. Das Künstlerstreben Hung-Pao-Hings geht dahin, die unvergleichliche Einfachheit der Alten annähernd zu erreichen; er bezeichnet als eine Jugendirrtum jene Periode, als er anderes, Neues wollte, so wie auch seiner Meinung nach Cézanne und Picasso bloß momentane, vergängliche Erscheinungen in der europäischen Malkunst seien. Die Künste müssen zu den alten Großen zurückkehren, von den Futuristen und Kubisten will er nicht einmal sprechen. Die chinesische Malerei hat unter der Dynastie Tang, also im siebenten Jahrhundert Christi, ihren Höhepunkt erreicht, es wird einem schwindlich bei dem Gedanken, daß zu einer Zeit, als Europa noch seine Kinderjahre lebte, in China die Malerei in höchster Vollendung blühte und daß die aus der Zeit der Ming-Dynastie stammenden Zeichnungen im vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhundert den Zeichnungen Picassos an Einfachheit und Kraft verwandt sind.

Ich frage über die künftige Generation, ob es Schulen gebe und wer die begabten jungen chinesischen Maler seien. Ich erfahre, daß er selbst die einzige chinesische Malerschule aufrecht erhält, daß er ungefähr hundert Schüler hat, von denen er keine Bezahlung annimmt. Er lehrt sie und korrigiert aus reiner Kunstbegeisterung. Das Ziel seines Lebens ist, in China eine neue Malergarde zu erziehen. Die Grundlage des Unterrichts sei das Kopieren der Bilder alter Meister, nur so lasse sich lernen. Dies sei die Basis. Die Zukunft gehöre den Alten. Er selbst hat sein erstes Bild im Alter von neun Jahren gemalt. Als sein Vater einen ihm lieb gewordenen Fächer verlor, zeichnete er diesen aus dem Gedächtnisse genau nach. Obwohl seine Eltern sahen, daß er Begabung habe, wollten sie nicht, daß er Maler werde. Er aber fühlte seine Beruftheit und überwand jedes Hindernis. Zu seiner Kunstbegeisterung trat noch das Bewußtsein hinzu, daß er auf diesem Gebiete Großes schaffen und daß sein Name in der Ewigkeit dauern werde. Dieses Argument scheint uns vielleicht seltsam. In der chinesischen Mentalität aber ist dies das Allerwichtigste und oft die Triebfeder der größten Entschlüsse. Hung-Pao-Hing tat gut daran, daß er seinen Willen durchsetzte, denn er ist ein Künstler im wahrsten Verstande des Wortes. Er arbeitet, so erzählt er mir, vom Morgengrauen bis abend und des Nachts träumt er Bilder oder wenigstens von solchen. Vielleicht seine beste Leinwand ist eine Palme bei einem roten Holzgitter. Kühn und groß in der Linie. Die Blätter des Palmenbaumes sind feucht grün, man fühlt die Kraft und Biegsamkeit der fleischigen harten Stengel, an dem mit zwei Pinselstrichen hingeworfenen roten Holzgitter triumphiert die intensive östliche Sonne. Das ganze Bild, die beiden lichtdurchglühten mächtigen Farbflecke, auf den weißen Grund mit absoluter Sicherheit aufgetragen, wirken mit dominierender Kraft. In der Tat, sie kennen die Natur auswendig. Ihre göttliche Vielfältigkeit, ihre unfähliche Kraft und wunderbare Anmut ist ihnen ins Herz geschrieben.

Hung Pao Hing setzt sich nun an den Schreibtisch, um dem Besucher ein kleines Andenken zu malen. Er breitet ein weißes Papierblatt vor sich hin und nimmt den Pinsel zur Hand. Die Farben sind nicht auf der Palette verrieben, sondern in kleinen Schattiegeln, in durchscheinenden Tadeln neben einander auf dem Tisch aufgestellt. Daneben in einer großen Porzellanwanne frisch gepflückte Rosen. Zuweilen taucht er den leichten Pinsel in deren Wasser, und wie er in einem Augenblick auf das Papierblatt einen Bambusweig zaubert und einen darauf sich wiegenden Vogel, habe ich das Gefühl, als ob der Pinsel etwas von der Zartheit der Rosenblätter auf das Papier stellen würde. Ich bin voll vom Staunen darüber, wie leicht er arbeitet, und frage ihn, ob er, wenn er seine großen Schöpfungen malt, nicht die Aufregungen des Schaffens fühle, ob ihn nicht Zweifel und Qualen plagten. Er antwortet, dies sei ihm unbekannt. Er schaffe seine Bilder in der Vorstellung, und wenn es ans Malen gehe, schlage sein Herz nicht rascher, zittere seine Seele nicht. Vereidenswerter Künstler! Ich sehe mich noch einmal im Atelier um, an dessen Wänden sämtliche Bilder in den Traditionen der Jahrtausende alten chinesischen Malerei die große Wahrheit verkünden: die getreuliche Wiedergabe der Ruhe und der Natur, ein tiefes Nachfühlen, und daß vor mir ein großer Meister steht, der nicht nur ein Maler, sondern auch ein Naturphilosoph ist und dessen Name sicherlich dauern wird, wie er es als Kind geträumt. Ich wünsche dem Meister große Erfolge und durch lange Jahre gute Arbeit, und lasse ihn unter seinen Blumen und Vögeln. Vielleicht werden wir uns in Europa begegnen. Auf Wiedersehen, Hung Pao Hing!

Peking, im Mai.