

Malerei in China oder chinesische Malerei? : die gegenwärtige Situation der Malkunst in China

Autor(en): **Briessen, Fritz van**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **3 (1949)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **06.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145340>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MALEREI IN CHINA ODER CHINESISCHE MALEREI?

Die gegenwärtige Situation der Malkunst in China

VON FRITZ VAN BRIESEN

[Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln]

Jedes Kunstwerk ist gleichzeitig Ausdruck eines Vergänglichen, der Epoche also, und eines Bleibenden, des Menschen. So vereinigen sich im Künstler Wechsel und Dauer, das Unwandelbare und die Wandlung.

Einem Volk wie dem chinesischen, bei dem das Bleibende gegenüber dem Neuen stets den Vorrang gehabt hat, stellt daher eine Zeit wie die unsrige auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine besonders schwer zu lösende Aufgabe; denn in China hat sich das tief eingebettete Wesen einer durchaus eigenartigen Kunstgestaltung zu verteidigen gegen die schreienden Forderungen einer von neuen soziologischen Formen in wildestem Wandel bestimmten Gegenwart; es hat sich aber nicht nur zu verteidigen, sondern auch und vor allem zu bewähren oder zu wandeln. Tausend Jahre einer klaren ungebrochenen Tradition stehen fünf Jahrzehnten einer Sturmflut neuer Ideen künstlerischer Formung gegenüber und scheinen keine andere Antwort zu wissen, als entweder vor dem grellen Licht des neuen Tages die Augen zu schließen oder sich ihm gegenüber ohnmächtig selbst aufzugeben und das köstliche Erbe dieses Jahrtausends als lebendige Gegenwart zu verlieren. Das ist die Problematik der chinesischen Malerei der Gegenwart:

Konkret ausgedrückt: Soll die chinesische Malerei in den alten, durch Technik, Sujet und Prinzipien streng begrenzten Bahnen, unempfindlich gegen die scharfen Pfeile neu-sehender Augen, in einem zur Formel erstarrten Manierismus weiterschreiten auf der Suche nach neuem und doch zeitgemäßem Ausdruck, oder soll der Künstler in China die alte Pinsel- und Schreibtechnik von sich werfen, Mineral- und Pflanzen-

pigmente vergessen, die sechs Kanons¹ verabschieden, der Tusche und dem Reibstein entsagen, sich mit ganzem Herzen Öl- und Wasserfarbe, der Zentralperspektive und ihren Deformationen, dem Kolorismus und dem Surrealismus in die Arme werfen? Soll chinesische Malerei schlicht zur Malerei in China werden? Oder gibt es noch eine andere Möglichkeit?

Um dies zu beantworten, ist sowohl eine kurze Analyse der wichtigsten Elemente und Prinzipien der traditionellen chinesischen Malerei notwendig als auch eine Darstellung des heutigen Standes dieser Malerei und der neuen Richtungen, Ansätze und Tendenzen, die sich innerhalb der Tradition, außerhalb von ihr oder gegen sie bemerkbar machen.

Professor Hsü Pei-hung^{a2} (er selbst zieht die französische Umschreibung Ju Péon vor), Präsident der Kunstakademie in Peiping, hat unlängst in einem Gespräch mit dem Autor den Standpunkt vertreten, daß ein Chinese einfach nicht anders malen könne als eben chinesisch, und daß daher ein Verzicht auf den traditionellen Stil und seine Technik unwichtig sei, insbesondere für Künstler, die stark in der geistigen Überlieferung ihres Landes lebten und an seinem vergangenen wie gegenwärtigen Dasein unmittelbar teilhätten. Dieser Gedanke mag richtig sein für Länder und Völker, deren Malerei nicht auf einer so spezifischen Technik und Ästhetik beruht wie die chinesische. In China scheint er uns, auch wenn von einem Chinesen ausgesprochen, einem höchst zuständigen sogar, der als Maler einen großen Namen hat, nicht in jeder Hinsicht stichhaltig.

Die Tatsache, daß noch nicht ein einziger wirklich bedeutender Maler in westlicher Technik auf dem Schauplatz der Kunst in China er-

1. Die sechs Kanons werden im allgemeinen auf Hsieh Ho zurückgeführt, der während der Südlichen Ch'i-Dynastie (479-501) in Nanking lebte.

2. Die hochgesetzten kleinen Buchstaben beziehen sich auf den Anhang dieses Aufsatzes in chinesischen Schriftzeichen. Dieser Anhang führt nur solche chinesische Ausdrücke und Namen auf, die nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können, zum mindesten bei den Sinologen, und die auch nicht, oder nicht leicht, zu finden sind in den üblichen Wörterbüchern und den biographischen Werken von H. A. Giles (*A Chinese Biographical Dictionary*) und L. Wieger (*La Chine à travers les âges*).

schiene ist, wäre allerdings durchaus kein Argument gegen Professor Hsü's Ansicht. Dazu würde vielleicht mehr als nur eine einzige Generation gehören. Es möchte dagegen scheinen, daß die unvergleichliche Einheitlichkeit des chinesischen künstlerischen Ausdrucks schlechthin, die bestimmt wird vom technischen Element des Pinsels und der Tusche einerseits und vom geistigen Element einer ideographischen Schrift, einer von dieser Schrift völlig abhängigen Sprache und einer in dieser Sprache wurzelnden Ästhetik, einen Abbruch der Beziehungen zur Vergangenheit auf technisch-künstlerischem Gebiet kaum ertragen könnte.

Wenn man sich nicht zufrieden geben will mit dem Sujet, das bei einem Chinesen naturgemäß im allgemeinen chinesisch sein wird, noch mit dem immanenten Wesen des Künstlers, das seinen unvermeidlichen Ausdruck im Bilde findet, wenn man auch die gemäßteste Ausdrucksweise, die entsprechende Technik, die altüberlieferte Form der Projektion in die Beurteilung einbeziehen will, dann scheint der Standpunkt Professor Hsü's, der auch von anderen geteilt wird, weit über das Ziel hinauszuschießen.

Daß das Problem nicht so simpel ist, geht u. a. auch daraus hervor, daß Professor Hsü selbst in zwei Stilen malt, in westlichem und in einem etwas modifizierten chinesischen Stil. In Paris (bei Dagnan-Bouveret) und Berlin (bei Artur Kampf) geschult, zeigen seine Bilder (meist in Öl) in westlicher Technik eindeutig ihre stilistische Herkunft, und der europäische Betrachter wird zögern, in ihnen besonders starke oder eigenwillige Werke der Malerei zu sehen. Seine in einem modifizierten, gewissermaßen erweichten chinesischen Stil gemalten Bilder jedoch haben eine unmittelbare Ansprache als chinesische Bilder für den Europäer. Sie erscheinen als ein Fortschritt, als die Andeutung einer möglichen Richtung. Sie müssen jedoch gleichzeitig das Schicksal erleiden, von Chinesen im allgemeinen nicht übermäßig goutiert, ja meist einfach als westliche Bilder mit chinesischem Sujet verstanden zu werden, da sie doch viele der überlieferten chinesischen Sehweise widerspre-

chende Elemente enthalten. Das Problem der chinesischen Malerei der Gegenwart stellt sich so in einer einzigen Persönlichkeit aufs Deutlichste zur Diskussion: Malerei in China oder chinesische Malerei?

Welches sind nun die wesentlichsten Elemente und Prinzipien der traditionellen chinesischen Malerei? Und in welchen Punkten weichen die modernen Tendenzen von ihnen ab?

Die ästhetischen Wechselbeziehungen zwischen Technik und Stil sind keineswegs genügend erforscht, um sie als Basis für eine Diskussion der chinesischen Malerei schlechthin und ihres gegenwärtigen Dilemmas zu benutzen. Aber es kann doch eindeutig gesagt werden, daß die Elemente der chinesischen Malerei sich auf der technischen Seite ihres Wesens entwickelt haben aus drei Tatbeständen:

1. der nahen Verwandtschaft zwischen der chinesischen Schrift und Malerei,

2. der Erfindung des chinesischen Pinsels als eines Werkzeuges von solcher Feinheit, Spannweite und Freiheit, wie der Westen es nicht besitzt oder zum mindesten nicht benutzt,

3. der chinesischen Tusche, die einen solchen Reichtum an Tönen und Tinten gebiert, daß sie vom rein Linearen bis zum rein (monochrom) Koloristischen, vom tiefsten Schwarz bis zum feinsten Perlgrau alle nur denkbaren Formen und Schattierungen umfaßt.

Eine Diskussion über die Verwandtschaft von Schrift und Malerei, die zu den interessantesten Ergebnissen führen könnte und je nach dem Akzent das Wesentliche im Verhältnis der Nord- zur Südschule, der reinen zur Literatenmalerei umfaßt, muß hier unterbleiben, ebenso wie eine Darstellung der technischen Proprietäten von Pinsel und Tusche. Soviel an gemeinsamen Folgen dieser drei Voraussetzungen chinesischer Malerei kann jedoch und muß sogar betont werden, nämlich daß ihre Beherrschung bis zu dem Grade, bei dem der Schritt von der Spielerei zur Kunst gemacht werden kann, eine so langwierige, eingehende, intensive Schulung voraussetzt, daß nur wenige je in der Lage sind, die Schwelle vom Tuschespiel zur Malerei als Kunst zu überschreiten und

viele, zu jeder Epoche, allzuviele befangen bleiben in einer geschmackvoll verborgenen Effekthascherei mit Hilfe der nach Ausdruck heischenden Kräfte von Pinsel, Tusche und Papier. Die bekannte, man möchte beinahe sagen berüchtigte Diskussion über die wen-jen hua, die Malerei der Literaten, geht nicht zuletzt eben darauf zurück, daß die Beherrschung der Mittel, neben einem angeborenen Talent, eben auch so ungeheurer Übung bedarf, daß es mit der hohen Ausbildung des Geschmacks, beim Literaten, nicht getan ist, daß aber auch andererseits die virtuoseste Handhabung des Pinsels und der Tusche, beim «Handwerker», nur leere Akrobatik bleibt, wenn nicht Geschmack, Bildung und wahres Schöpfertum den Formen Füllung und Wesen geben.

Die außerordentlichen Schwierigkeiten der Pinsel- und Tuschebeherrschung haben auf technischem Gebiet zwei wichtige Folgen gehabt:

1. Wird die Technik einmal beherrscht, dann nimmt der Fluß der Ideen durch Hand und Pinsel auf die Malgrundlage einen so schwerelosen Charakter an, dann wird der Schöpfungsakt so reibungslos, daß jenes tödliche Zögern, so häufig in schwerfälligeren Medien, nahezu völlig verschwindet.

2. Jede neue Erfindung, jeder originelle oder brauchbare Beitrag zur Benutzung von Pinsel und Tusche wurde als ein jedem Künstler zur Verfügung stehendes Element dem stets wachsenden Arsenal einverleibt, so daß spätere Maler, in allen Elementen versiert, ohne Bedenken oder Zögern beispielsweise zu den Formungslinien (*ts'un*)^b eines Ma Yüan (um 1200), den Tupfen (*tien*)^c eines Mi Fei (um 1100) oder den Umrißlinien (*lun-k'uo*)^d eines Kuo Hsi (11. Jahrhundert) greifen konnten, um ein Werk in durchaus eigener Manier zu malen.

Die erste Folge hat zu einem Überfluß an mittelmäßigen Werken von untadeliger Technik, jedoch ohne Inspiration, geführt; der zweiten Folge verdanken wir einerseits, durch die Tendenz zum Kopieren, die Erhaltung sonst vielleicht völlig verlorener Werke in ihren wesentlichen Elementen, aber auch den Hang zum Manierismus und zu schwächerer Nachahmung, der entstanden ist aus einer mißverstandenen Hal-

tung gegenüber der Systematisierung der Malelemente, wie sie uns im Mallehrbuch des Senfkorngartens³ erhalten ist. Das Element der Farbe spielt in der chinesischen Malerei eine ganz andere Rolle als im Westen. Die weitaus größte Mehrzahl der «Gemälde» sind monochrome Tuschebilder, und in ihnen hat China auch seine größten Kunstwerke geschaffen. Der Drang zur Farbe war stets geringer, da die Tusche das Element des Kolorismus in übertragenem Sinne enthielt und der Pinsel dieses Element häufig in pointillistischer Manier (Tung Yüan z. B., 11. Jahrhundert) betonte. Die Farbe stellt in der chinesischen Malerei daher nur eine Verlängerung der Tusche dar. Die Grundlage des Bildes, sein Skelett und sein Fleisch bleibt die Tusche, und die Farbe ist nur ein spezielles Gewand, ein durchsichtiges Gewand meist, das der eigentlichen Form angelegt wird. Nur bei der sogenannten «knochenlosen» Malerei (*mo ku hua*)^e, die in der Landschaftsmalerei selten, in der Blumenmalerei häufig ist, tritt die Farbe ohne die Hilfe der Tusche in ihr eigenes Recht. Wie sehr der Chinese Malerei als Tuschemalerei ansieht, das geht aus einer kleinen Anekdote hervor, die, glaube ich, mit Su Tung-p'ö (11. Jahrhundert) verbunden ist. Der Meister wurde gefragt, warum er seinen Bambus eigentlich mit roter Farbe male. Der Bambus sei doch gar nicht rot. «Mit welcher Farbe soll ich ihn denn malen?» fragte der Meister. «Natürlich schwarz», gab der Frager zurück.

Die Farbentechnik der chinesischen Malerei, bis auf die Gegenwart die gleiche geblieben, ist eine Mischung zwischen Gouache- und Aquarelltechnik, bei der die alten Mineral- und Pflanzenpigmente benutzt werden, von denen einige Wasserfarbencharakter haben, andere Deckfarben sind. Typischerweise achten die Maler beim Auftrag von Deckfarben streng darauf, die Tuschegrundlage nicht zu übermalen, sondern

3. *Mallehrbuch des Senfkorngartens*, Chieh Tzu Yüan Hua Chuan. Übersetzt von RAPHAEL PETRUCCI: *Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan. Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un grain de Moutarde*. Encyclopédie de la Peinture Chinoise, traduction et commentaire par Raphael Petrucci, Paris 1918.

ihre Struktur sichtbar zu lassen, die opaken Farben also nur als Füllung zu benutzen.

Neben diesen technischen Grundvoraussetzungen der chinesischen Malerei der Schrift-Bild-Relation, dem Pinsel, der Tusche und der Farbapplikation kommen noch weitere wesentliche Kräfte hinzu, um den Gesamtcharakter der traditionellen Kunst zu bestimmen. Diese Kräfte formen den Übergang von den Elementen, den Werkzeugen, den Mitteln zu den formalen und inhaltlichen Grundsätzen der Malerei, ihren Prinzipien also. Es sind, vereinfacht gesehen, vor allem drei: 1. Sujet, 2. Komposition, 3. Perspektive.

Die Sujets der chinesischen Malerei sind stark begrenzt. Sie waren es wohl nicht immer, sind es aber unter dem Hang zur Systematisierung späterer Epochen, der Neigung zum Rückblick in die Vergangenheit, der Liebe zum bewährten Alten allmählich geworden und haben in der Gegenwart solche Starre angenommen, daß selbst eine Figur in modernem Gewand nur sehr schwer innerhalb dieser überlieferten Grenzen lebendig gemacht werden kann, gar nicht zu reden von den Gestalten und Formen, den Ideen und Projektionen, die das Maschinenzeitalter in den Erzeugnissen seiner Hände und den Formen seiner Gesellschaft hervorgebracht hat.

Die vier Hauptklassen der traditionellen chinesischen Malerei: Landschaft (*shan-shui*), Menschen und Dinge (*jen-wu*), Blumen und Pflanzen (*hua-hui*)^f und Vögel und Tiere (*ling-mao*)^g mit ihren Untergruppen lassen zwar einen außerordentlichen Reichtum an Formen und Gestalten zu, sind jedoch hermetisch verschlossen gegenüber jeder Darstellung typischer Ereignisse und Erscheinungen unserer Zeit, sei es die Streikversammlung oder das Hochhaus, das Fahrrad oder die Schreibmaschine, ganz zu schweigen vom völligen Fehlen der nackten menschlichen Gestalt als Gegenstand rein künstlerischer Darstellung. Der menschliche Körper ebenso wie der individuelle Ausdruck wurden in China, wo der Mensch nicht über, sondern in der Natur stand, nie für wichtig genug gehalten, um künstlerischer Darstellung würdig zu sein.

Versuche der Erweiterung der traditionellen Kunst auf zeitgenössische Themen sind gemacht worden; aber selbst Hsü Pei-hung enthält sich des traditionellen Stils, wenn er arbeitende Männer mit nacktem muskulösem Oberkörper malt und erinnert dann eher an A. Kampf als an Yen Li-pen (7. Jahrhundert); und die Versuche zu christlicher Malerei in chinesischem Stil, die vor allem von der Malschule der Katholischen Universität in Peking gemacht werden, behandeln auch nicht moderne Themen, bereiten künstlerisches Unbehagen und schließen unbefriedigende Kompromisse mit buddhistischen und taoistischen Vorbildern.

Und doch liegt, meines Erachtens, eben im Thematischen der wichtigste Ansatzpunkt zu einer Erneuerung traditioneller chinesischer Malerei in der überlieferten Technik; der Befreiungsakt bedarf allerdings kühner Männer und eines, bis jetzt noch nicht vorhandenen, Künstlerpublikums, das bereit ist, den uralten Pinselstrich auch in modernen Formen hinzunehmen, nein, zu verlangen.

Die Kompositionsgrundsätze der chinesischen Malerei sind mannigfaltig und können hier nur andeutungsweise mitgeteilt werden. Zudem haben diese Grundsätze eine Entwicklung durchgemacht und jede Periode hat Nachdruck und Akzente zeitgemäß abgewandelt. Das zentrale Prinzip, am wenigsten durch Entwicklung beeinträchtigt oder verändert, wenn auch verschieden interpretiert in der praktischen Verwirklichung, ist das des Ausgleichs von Leicht und Schwer, Hell und Dunkel, Rand und Mitte, Bewegung und Ruhe, Erfülltheit und Leere. Es ist der führende Grundsatz chinesischen Philosophierens und chinesischen Lebens überhaupt. Sein Wesen ist nicht dualistisch, sondern monistisch, da die beiden sich ergänzenden Prinzipien, seien sie nun Yang und Yin, Licht und Schatten, Männlich und Weiblich genannt, nur zwei verschiedene Erscheinungsformen ein- und desselben sind. Laotse hat es «Tao» genannt. Unter diesem unifizierenden Doppelprinzip lassen sich praktisch alle Einzelgrundsätze der chinesischen Malerei subsumieren. In seinem Buch «Principles of Chinese Painting»⁴ behandelt George

4. Princeton 1947.

Rowley die chinesische Malerei in Gegensatzpaaren, die sich alle dem Grundprinzip einfügen lassen: Geist und Materie, Himmel und Erde, das Göttliche und das Menschliche, Taoismus und Konfuzianismus, das Persönliche und das Unpersönliche, Stimmungen und Emotionen, der Mensch und die Natur, Tradition und Originalität, Idealismus und Naturalismus. Und dann in Termini wie: Einheit, Gegensatz, Zusammenhang, Emphase, Gleichgewicht, Zusammenklang, Verhältnis, Maß, Ablauf, die leicht als Ableitungen des Yang-Ying-Grundsatzes zu erkennen sind. Angesichts der Einheit des chinesischen Geisteslebens sind so Einflüsse vom taoistischen und buddhistischen (zenistischen) Denken her leicht verständlich, wenn auch der Grad dieses Einflusses verschieden beurteilt wird.

Angesichts dieser allgemeinen Richtung ist zu begreifen, daß Licht und Schatten in einem chinesischen Bilde nicht von der Sonne oder von einer anderen physischen Lichtquelle bestimmt werden (Sonne und Mond erscheinen in chinesischen Bildern verhältnismäßig selten und zu anderen Zwecken), ja daß beleuchtete Seiten schwer und schwarz dargestellt sein mögen und umgekehrt. Die Verteilung von hellen und dunklen Formen erscheint daher mitunter dem westlichen Betrachter eines chinesischen Bildes inkonsequent und nimmt erst dann ihren eigentlichen Charakter an, wenn das Auge diese Formen als Werte, nicht als Erscheinungen nimmt und versteht.

Solche Darstellungsgrundsätze (die durch ähnliche erweitert werden könnten: menschliche Figuren werfen keine Schatten; Modellierung von Gesichtern oder Tierformen ist nie «Schattierung» usw.) schließen natürlich von vorneherein und unbedingt einen photographischen oder übertragenen Naturalismus aus. Selbst in den realistischsten Epochen und Beispielen ist die chinesische Malerei weit davon entfernt geblieben, Natur einfach nachahmen zu wollen. Sie war sich seit dem Beginn der souveränen Beherrschung ihrer Mittel bewußt, daß solche Nachahmung eine Unmöglichkeit ist und hat es daher stets mit der Übertragung gehalten, Übertragung natürlicher Erscheinungen durch die Persönlichkeit des Künstlers aus der Räumlichkeit auf die *Fläche* ebenso-

sehr wie aus der Greifbarkeit auf die *Ebene* geistiger Formung. Naturbeobachtung und Naturskizzen nehmen daher in der chinesischen Malerei eine ganz andere Stellung ein als in der westlichen. Der chinesische Maler studiert die Erscheinungen der Natur, macht sich vielleicht auch gelegentlich eine «Notiz», aber er malt in seinem Atelier, in seinem Studierzimmer, nicht im Angesicht der Natur. Daß dies in einer seit der Yüan-Zeit einsetzenden Dekadenz häufig zu einem seelenlosen Kopieren alter Vorbilder, zu einem Nachmalen tausendfach gemalter Motive, zu einem Manierismus der Pinselstriche und Tuschetöne geführt hat, kurz, einen Zerfall herbeibrachte, steht auf einem anderen Blatt. Denn zu dieser Entwicklung haben neben den erwähnten auch noch andere Kräfte beigetragen, die nicht von den Grundsätzen als solchen, sondern von den Kunstausübenden selbst ausgelöst worden sind. Es ist wahrscheinlich richtig, wenn man der Überbewertung der Literatenmalerei und dem Einfluß von Gelehrten, wie Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636) und Mo Shih-lung^h (um 1550), die auch malten, einen Teil der Verantwortung zuschiebt an dieser Entwicklung, wie dies heutzutage vor allem Maler (nicht Literaten) tun, so bemerkenswerterweise z. B. Hsü Pei-hung. Und vielleicht ist ein gewisser Aufschwung in der chinesischen Malerei seit Beginn der Republik dem Umstand zuzuschreiben, daß die *wen-jen* (Literaten) ihren Griff um den Geist der chinesischen Nation haben etwas lockern müssen und daß mit dem Fallen anderer Traditionen von ehrwürdigem Alter auch solche der Malerei mit weniger Ehrfurcht betrachtet werden als zuvor, somit ihren Charakter als Hemmnisse weitgehend verloren haben.

Die sechs Kanons, die Hsieh Ho (ca. 500 n. Chr.) vor anderthalb Jahrtausenden wohl in Anlehnung an schon damals gültige Auffassungen formuliert hat, werden noch heute gerne zitiert und beachtet. Daß jede Generation von Malern und Kritikern in jene Kanons das hineinprojiziert hat, was ihr das Wesentlichste erschien, war durch die lapidare Vieldeutigkeit der chinesischen klassischen Formulierung ebenso gegeben wie durch die Wandlungen, denen das Sehen unterworfen ist.

Auch Übersetzer haben nicht umhin gekonnt, den Geist ihrer Zeit und ihren eigenen in ihrer Übertragung erscheinen zu lassen, so daß wir heute neben der positivistischen Formulierung von H. A. Giles die ästhetisierende von Laurence Binyon haben⁵.

Jedenfalls haben die sechs Kanons dafür gesorgt, daß die chinesische Malerei eine Kontinuität behalten hat, die auf der Welt an Dauer und Dichte einzig dasteht. Die Gültigkeit der sechs Grundsätze ist fast nie ausdrücklich angegriffen oder bestritten worden; die einzigen Einwände kommen aus der Praxis der Malerei insofern, als kleinere Abweichungen im traditionellen Stil aufkommen mögen und insofern auch, als die gegenwärtige chinesische Malerei im westlichen Stil sich eben einfach nicht an sie gebunden fühlt. Dabei stehen sie eigentlich nur zu den abstrakten Ismen unserer Tage in Widerspruch, und selbst diese könnten leicht in sie hineininterpretiert werden. Eine freie Version der sechs Kanons sei hier gegeben: 1. Der geistige Rhythmus soll in lebendiger Bewegung Ausdruck finden. 2. Der Pinselstrich soll strukturell angewandt werden. 3. Die Formen sollen mit der Wirklichkeit übereinstimmen. 4. Die Farben sollen angemessen sein. 5. Der Raum soll kompositionell erfüllt sein. 6. Alte Meisterwerke sollen nachgeahmt werden.

Es bliebe noch der dritte Punkt, die Perspektive, zu behandeln. Perspektive innerhalb eines Gemäldes ist eine Übereinkunft, die im Laufe einer geschichtlichen Entwicklung von einer zusammenhängenden

5. Die beiden Übersetzungen seien hier angeführt: HERBERT A. GILES, *Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai 1918 (2. Aufl., S. 29): 1. Rhythmic vitality, 2. Anatomical structure, 3. Conformity with nature, 4. Suitability of colouring, 5. Artistic composition, 6. Finish; LAURENCE BINYON, *The Flight of the Dragon, An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan*. Wisdom of the East Series, London 1927 (4. Aufl. S. 12): 1. Rhythmic vitality, or spiritual rhythm expressed in the movement of life, 2. The art of rendering bones or anatomical structure by means of the brush, 3. The drawing of forms which answer the natural forms, 4. Appropriate distribution of colours, 5. Composition and subordination, or grouping according to the hierarchy of things, 6. The transmission of classic models. – Andere Übersetzungen sind gemacht worden u. a. von O. SIRÉN, *A History of Early Chinese Painting*, London 1938, 1. Band, S. 32; RAPHAEL PETRUCCI, *La Philosophie de la Nature dans l'Art de l'Extrême-Orient*, Paris 1910, S. 89; BENJAMIN MARCH, *Linear Perspective in Chinese Painting*, in *Eastern Art*, 1931, S. 131, Anm. 24.

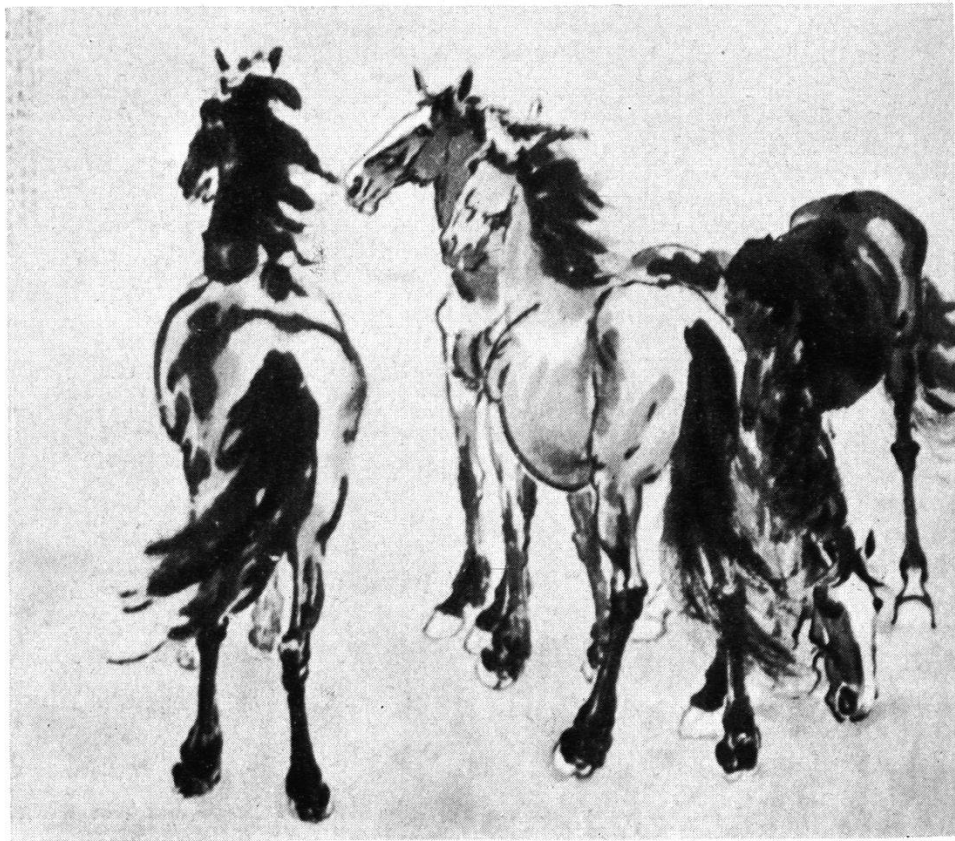
Gruppe bewußt oder instinktiv getroffen wird und eine Resultante aus dem jeweiligen Stand der Sehentwicklung und der künstlerischen Absicht bildet. Der Westen hat sich nach tastenden Versuchen für die Zentralperspektive entschieden; China hat weder die Zentralperspektive gewählt noch Anlaß gesehen, den Beschauer des Bildes an einen einzigen Betrachtungsort zu binden oder einen außerhalb des eigentlichen Bildes gelegenen imaginären Blickpunkt einzuführen. Bei einem westlichen Gemälde gibt es nur einen einzigen wirklich korrekten Winkel, in dem das Bild betrachtet werden soll. Der Beschauer bleibt stets völlig außerhalb des Bildes, und der Künstler spricht aus dem Bild heraus zu ihm. Bei einem chinesischen Gemälde gibt es im wörtlichen Sinne zahllose Blickpunkte, und der Beschauer geht gewissermaßen in das Bild, in seine einzelnen Abschnitte hinein, um es zu sehen. Der Künstler spricht nicht zum Beschauer, er hat sein Werk verlassen, sich selbst überlassen wie ein Stück Natur.

Es besteht außer der wohl unbewußten Übereinkunft kaum ein sachlicher Grund, warum jeder Teil eines Bildes von einem Punkt her gesehen werden müßte. Die größere Freiheit, die die chinesische Perspektive dem Betrachter läßt, da jeder Abschnitt eines Bildes, ohne den Zusammenhang zum Ganzen zu verlieren, seine eigene Sehweise erfordert, lädt zum Wandeln, zur Bewegung innerhalb des Bildes ein. Zum Hineintreten fordert gewissermaßen auch der Umstand auf, daß die Erscheinungen meist von oben herab gesehen werden, seien sie nun im Vordergrund ganz nahe dem Bildrand oder ganz weit hinten in den Bergen. Die Panoramahaftigkeit chinesischer Gemälde ist schon früh aufgefallen. Und es ist ein Zeichen für die Lebenskraft chinesischer Prinzipien, daß es den Malern trotzdem gelingt, ihre Bilder fest zusammenzuhalten, fester als jene Werke westlicher Kunst, die sich an die Zentralperspektive klammern, alle Linien im Bildpunkt zusammenlaufen lassen und dazu noch eines Rahmens bedürfen, um ihr Werk am Auseinanderfallen zu verhindern. Der chinesische Maler braucht keinen Rahmen; sein Bild mag an den Seiten und in der Ferne ins Unermeßliche entwei-

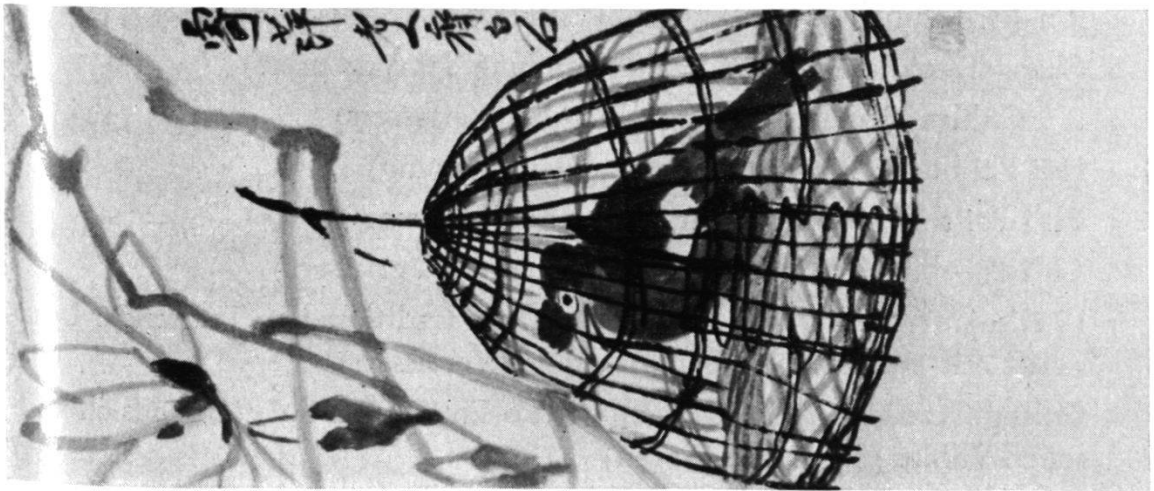




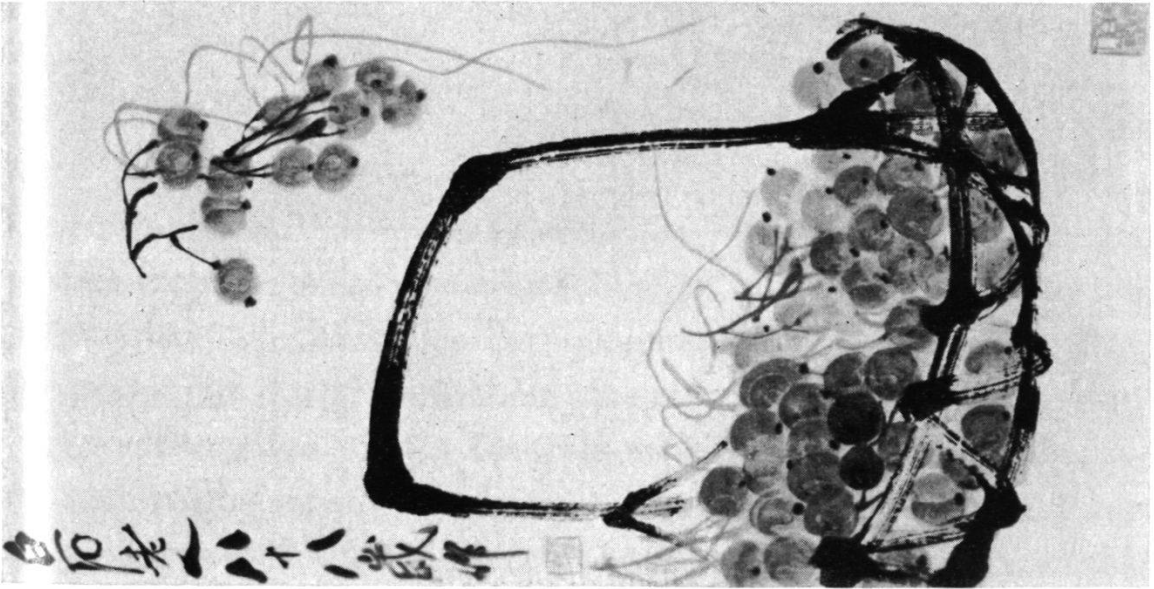
3



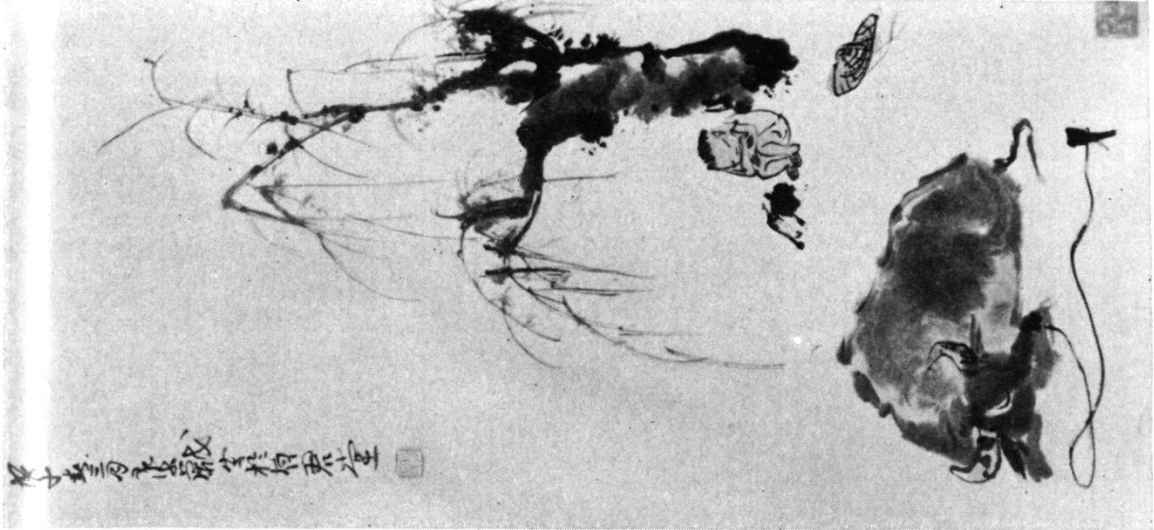
4



5



6



7



Zu den Abbildungen

- 1 P'u Ju: Landschaft (Besitzer unbekannt)
- 2 Chang Ta-ch'ien: Steiler Pfad (Sammlung des Verfassers)
- 3 P'u Ch'üan: Landschaft (Sammlung des Verfassers)
- 4 Hsü Pei-hung: Pferde (Sammlung Hsü Pei-hung)
- 5 Ch'i Pai-shih: Im Käfig (Sammlung des Verfassers)
- 6 Ch'i Pai-shih: Traubenkorb (Sammlung des Verfassers)
- 7 Li K'o-jan^{hh} (Vertreter einer gelockerten traditionellen Technik): Landschaft mit Wasserbüffel (Sammlung des Verfassers)
- 8 Chiang Chao-ho: Teil aus einem Fresko-Entwurf: Die Leiden des chinesischen Volkes (Original verloren)

chen. Aber es hält dennoch zusammen, weil es den Raum nicht formalistisch, sondern essentiell meistert, erkannt hat, daß sich der Raum aus Solidität und Leere zusammensetzt. Und eben im Weglassen, in der Beherrschung der Leere sind die chinesischen Maler solche Meister: Zauberer des unerfüllten aber lebenden Raumes.

Nicht so einfach liegen die Verhältnisse bei der Linear-Perspektive einzelner geradliniger oder geometrischer Gegenstände, Häuser, Brücken, Tische, Geräte. Unser westliches Auge hat sich daran gewöhnt, die Linien dieser Dinge auf einen imaginären Punkt hin zusammenlaufen zu sehen. Die dem Maler bekannte Wirklichkeit der Dinge spricht gegen diese optische «Täuschung» und der Chinese hat trotz aller Abweichungen und Annäherungen sich mehr an den realen Tatbestand, nicht an das optisch Scheinbare gehalten. Wenn man bedenkt, daß völlig getreue Nachahmung der Natur weder möglich ist noch ausschließliche Absicht der Malerei sein kann, dann sollte es auch durchaus gestattet sein, einen Kompromiß zwischen der meßbaren Wirklichkeit und dem empfundenen Schein zu schließen, d. h. die Linien nicht sehr oder überhaupt nicht in der Ferne zusammenlaufen zu lassen. Das ist der Standpunkt der chinesischen Malerei. Die Japaner haben sich in ihrem traditionellen Stil der Zentralperspektive schon mehr, aber wohl noch nicht völlig angenähert. Es ist eigenartig und verdient Erwähnung, daß die Gegenwart auch im Westen solche Gesichtspunkte anerkennt, Zentralperspektive entweder einfach ablehnt oder willkürlich verändert, als unwichtig mißachtet oder in abstrakten Schöpfungen ohne sie lebt, daß man auf der Bühne Tische baut, deren Platte in schräger Bahn dem Publikum zugeneigt ist und in Gemälden weder Ferne noch Höhe den altüberlieferten Gesetzen der Linearperspektive unterwirft. *Verzeichnung* ist ein Prinzip geworden.

Die chinesische Perspektive ist eine Konvention ebenso wie die westliche Zentralperspektive. Im Unterschied zu den modernen Malern des Westens pflegen sich jedoch die traditionellen Maler Chinas an ihre Konventionen zu halten.

Nach all dem Gesagten ist begreiflich, daß es heute in China drei Gruppen von Malern gibt: 1. Maler im westlichen Stil, 2. Maler, die in westlichem und chinesischem Stil malen und die traditionelle Technik neuen Forderungen anzupassen versuchen, 3. Maler im traditionellen chinesischen Stil.

Die erste Gruppe hat bis heute keinen Namen hervorgebracht, der Erwähnung verdiente; diese Maler haben die Brücken zur Vergangenheit, mindestens auf technischem Gebiet, völlig abgebrochen und erkennen alle Gesetze westlicher Malerei, einschließlich der perspektivischen oder ihrer Deformierungen, an. Zu ihnen gehört auch eine Gruppe von Holzschnittkünstlern und Karikaturisten, die das Medium des Holzschnittes während des Krieges seiner populären Wirkung wegen übernommen haben, alle Sujets behandeln, vor allem aber soziale Vorwürfe lieben, mit ihren Werken Zeitschriften und Ausstellungen füllen und ihr Werkzeug mitunter virtuos beherrschen. Sie sind besonders zahlreich bei den Kommunisten. Einen Frans Masereel oder Rockwell Kent hat China auf diesem Gebiet jedoch noch nicht hervorgebracht.

Die zweite Gruppe mag die Gruppe der Pioniere genannt werden. Sie ist klein und besteht zumeist aus im Ausland geschulten Malern, die das traditionelle Medium noch nicht völlig aufgegeben haben, es jedoch, da sie es neben den westlichen Methoden benutzen, in modifizierter Form anwenden. Der Pinselstrich hat nicht mehr die zentrale Bedeutung; Licht und Schatten werden gerne nach der Beleuchtung verteilt; die Perspektive hat sich der westlichen optischen «Täuschung» angeglichen; die Modellierung strebt nach Plastik; der Realismus ist unmittelbarer Natur; Komposition und Farbgebung halten sich an das Vorbild; die Sujets sind nicht mehr limitiert. Aber durch das Werk dieser Maler geht eine Grenzlinie, die nicht nur deutlich ist, nein, die sich aufdrängt. Malen sie in westlicher Technik, dann sind allzudeutlich die Vorbilder zu erkennen oder das Eigene ist allzuschüchtern. Ihre Bilder in einem mehr oder weniger modifizierten chinesischen Stil sprechen stärker an. Von allen Erzeugnissen zeitgenössischer chinesischer Male-

rei haben sie die größte Wirkung auf Nichtchinesen, weil sie ihnen als durchaus chinesische Bilder erscheinen, in Technik und Sujet, ohne jene Schwierigkeiten esoterischer Grundsätze und Formen zu bieten, wie die Werke von Malern in traditionellem Stil. Der Mehrzahl chinesischer Betrachter erscheinen diese Bilder als «westliche Malerei», und sie erkennen kaum die Reste traditioneller Kräfte hinter den revolutionären Freiheiten des Pinsels und der Farbe. Und doch scheint es, daß von dieser Malerei der bisher einzige und gewiß stärkste Impuls für die Gesamtentwicklung der Malerei Chinas zu erwarten ist, wenn nicht aus dem Kreis der traditionellen Maler neue und bisher nicht sichtbare Kräfte lebendig werden.

Zur Gruppe der Pioniere gehört u. a. der Präsident der Malerakademie in Hangchow, Lin Feng-mien¹, der in Frankreich studiert hat. Seine figürlichen Bilder, in freien, leichten Linien hingezeichnet, erinnern mitunter an Matisse; er hat den Schwung des chinesischen Pinselstriches beibehalten, jedoch den Reichtum seiner Textur, die Lebendigkeit des Linien-Inneren aufgegeben; häufig verbirgt der Überreichtum an Strichformen eine gewisse Unentschiedenheit der Komposition; seine Theaterbilder sind reizvoll hingewischte Figurinen; seine Landschaften, häufig düstere Yangtse-Bilder, sind in breiten Tinten flächenhaft gegeneinander gesetzte braune, graue und blaue Töne, deren Gesamteindruck trotz weitgehenden Verzichts auf die traditionelle Technik sehr chinesisch wirkt. Der schon erwähnte Präsident der Akademie in Peiping, Professor Hsü Pei-hung (Ju Péon), beschwört in manchen seiner Ölbilder Corot herauf, gemahnt in großen Tafelgemälden arbeitender Menschen an A. Kampf; für seine chinesischen Bilder benutzt er eine, man möchte sagen, verbreiterte Technik mit sehr großen Pinseln auf ungeleimtem Papier und erzielt damit für den westlichen Betrachter bemerkenswerte Effekte. Seine Pferde sind berühmt. Aber gerade in seinen Pferdebildern scheint Hsü das zuzustoßen, was er an den traditionellen Malern kritisiert: Manierismus. Doch gehen von ihm bedeutende Impulse aus, da er ehrlich um neue Formen bemüht ist. In seiner

Akademie wird vor allem das *su-miao*^k, die Strichzeichnung in westlicher Manier, und das Aquarellieren neben der Ölmalerei gefördert. Fast der einzige Lehrer, der in dieser Schule auch die chinesische Technik, wenn auch nicht in ihrer reinen Form, beherrscht, ist Hsü Peihung selbst. In dieser Gruppe müssen noch die Shanghaier Ch'en Shujen^l und Liu Hai-su^m und der Pekinger Chiang Chao-hoⁿ genannt werden. Chiangs Bilder sind interessante Beispiele für das qualvolle Suchen nach etwas Neuem innerhalb des Überlieferten. Alles Kompositionelle und Akzidentielle ist bei diesem Maler sehr schwach entwickelt. Er ist vor allem Figurenmaler, und seine Köpfe zeigen große Kraft. Der sichtbare Einfluß, den Chiang Chao-ho von Käthe Kollwitz her empfangen hat, wird von dem Maler nicht bestritten, sondern eher betont. Aber im Gegensatz zu Käthe Kollwitz fehlt seinen Gesichtern und Gestalten völlig der soziale Vorwurf; sie reden nicht und klagen nicht an; in typisch chinesischer Indifferenz (auch gegen das Soziale) stellen sie nur fest. Für die Gesichter benutzt Chiang eine Technik, die man «al fresco» nennen könnte, da er auf angefeuchtetes Papier mit minutiösen Pinselstrichen (mit chinesischem Pinsel und chinesischer Tusche) malt, so daß die Einzelstriche nicht mehr erkannt werden können. Seine Gesichter wirken daher wie schattiert und haben oft Ähnlichkeit mit verwischten Kohlezeichnungen. Das Zentralstück chinesischer Malerei, der Pinselstrich, ist für seine Gesichter mindestens aufgegeben. Die Gestalten selbst, meist Typen aus dem Volk, Bettler, Blinde, Rikscha-kulis, Kriegsverletzte sind mit kühnen Strichen und flächigen Füllungen gemacht. Neuerdings hat er sich auch in Farbe versucht, in diesen Bildern, die Milieu zufügen, jedoch die Kraft seiner Tuschebilder nicht erreichen.

Die dritte Gruppe chinesischer Maler ist die weitaus größte und in China selbst auch noch immer am meisten beachtete: die Maler in traditionellem Stil. Ihre Sujets sind die vorgeschriebenen und überlieferten; ihre Komposition und Perspektive ist schulgerecht und ihre Pinsel- und Tuschetechnik die seit Jahrhunderten gepflegte; ihre Farben die mine-

ralischen und pflanzlichen Pigmente. Aber unter ihrer unübersehbaren Zahl gibt es ein paar Künstler, die zeigen, daß innerhalb des engen Rahmens noch immer hohe Leistungen möglich sind. Obwohl ihre künstlerische Herkunft eindeutig ist, kann man sie nicht Manieristen nennen.

Die beiden Hauptzentren von Malern sind Shanghai und Peking. Die Shanghaier Maler gelten als fortschrittlicher, dem Neuen zugewandter, dem Effekt zugeneigter und vertreten einen besonderen, dem Charakter der Stadt entsprechend vielleicht ein bißchen outrierten Geschmack. Der Pekingmaler ist konservativer und konventioneller. Er scheut sich davor, sonderbar oder seltsam genannt zu werden, ein Vorwurf, dem sich in der Vergangenheit selbst ein Meister wie Pa-ta Shan-jen (Chu Ta)^o nicht hat entziehen können.

Der unumstrittene Altmeister in Peking ist der 89jährige Ch'i Pai-shih^p, der heute noch in unermüdlicher Frische Blumen und Früchte, Vögel und Tiere in weichen Farben mit kräftigen breiten Strichen, vorzugsweise in der «knochenlosen» Technik (*mo ku hua*), das heißt ohne vorherige Tusche-Binnenzeichnung, auf das – ebenfalls vorzugsweise – ungeleimte Papier wirft. Er hat eine ganze Schule gegründet, und seine echten oder falschen Schüler zögern keinen Augenblick, ihre Bilder mit Ch'is Namen: «Alter Mann Po-shih», oder «Alter Mann vom Kuang-Berg» oder einfach «Po-shih» zu unterzeichnen, wobei sie versuchen, auch seine den Schriftkünstler etwas kindlich anmutenden Charaktere nachzuahmen. Naivität und Unbekümmertheit sind die Hauptkennzeichen dieses Malers, der viele der schönsten Blätter des im Holzdruckverfahren hergestellten Pekinger Brief- und Gedichtpapiers entworfen hat. Leider sind seine originellen Figurenbilder und seine frischen Landschaften sehr selten, da er sich diesen Gebieten der Malerei nur gelegentlich und ausnahmsweise zugewandt hat.

Als der anerkannte Meister der Landschaft in Nordchina gilt P'u Ju^q (P'u Hsin-yü), Bruder des letzten Mandschukaisers und Vertreter der Mandschurasse bei der Nationalversammlung in Nanking März/April 1948. Zwei seiner Vettern, die Brüder P'u Hsüeh-chai (P'u Chin)^r und

P'u Sung-ch'uang (P'u Ch'üan)^s sind ebenfalls Maler von Ruf, jener ein Landschaftler und Blumenmaler von ungewöhnlicher Kraft und Reinheit, dieser, jünger, Landschaftler und Pferdemaier von eigenem Stil und vielversprechenden Gaben. Beide sind hervorragende Techniker und von untadelhaftem Geschmack. Der raffinierte, meist in Farben arbeitende Blumenmaler Wang Hsüeh-t'ao^t, der Landschaftler Ch'en Pan-ting^u mit seinem konzentrierten eigenwilligen Stil, die Figurenmalers Hsü Ts'ao (Hsü Yen-sun)^v und Ch'en Shao-mei^w, der Landschaftler Ch'in Chung-wen^x, der Blumenmaler Wang Shen-sheng^y seien noch genannt. Die einzige Malerin unter den Pekingern, die eine große Laufbahn zu haben verspricht, ist die junge Tseng Yu-ho^z, die Kraft und Eleganz der Pinselführung mit erlesenem Geschmack verbindet.

Neben P'u Ju muß als Landschaftler und Blumenmaler von nationalem Ruf noch Chang Ta-ch'ien^{aa} genannt werden, ein Setschuanese, der meist in Süd- und Zentralchina lebt, doch häufig zu den Pekingmalern gezählt wird. Seine eigenartigen, offensichtlich von Shih-t'ao (Tao-chi, 17. Jahrhundert) herstammenden Landschaften mit durchaus eigenem Charakter und den typischen, etwas zu groß anmutenden Figuren sind sehr gesucht und berühmt genug, um bereits gefälscht zu werden. In seinem «knochenlosen» Stil wendet er eine an Signac erinnernde pointillistische Technik an. Chang ist ein Meister aller Stile. Die köstlichsten Geschichten sind über ihn im Umlauf, so jene vermutlich wahre Anekdote, wie er ein von ihm bewußt gefälschtes Affenbild als echten Liang K'ai in Umlauf setzte und selbst Experten damit täuschte. Während des Krieges hat Chang Ta-ch'ien mit einigen seiner Schüler einen Teil der Fresken in den Tausend Buddha-Höhlen von Tunhuang kopiert. Zwölf dieser farbigen Kopien sind in einem Band vereinigt 1947 als Privatdruck erschienen.

Ohne vollständig sein zu können, seien noch einige der bekannteren Shanghaimaler hier angeführt: Landschaftler sind Wu Hu-fan^{bb} und Wu Cheng (Wu Tai-ch'iu)^{cc}, Landschaftler und Figurenmalers ist Feng Chao-ian^{dd}, Blumenmaler ist T'ang ting-chih^{ee}. Bilder von vielen, vor allem den älteren dieser Maler, sind in Deutschland in der Zeitschrift «Sinica»

veröffentlicht worden. Von Hsü Pei-hung's Bildern haben u. a. 1933 Ausstellungen in Berlin und im China-Institut in Frankfurt am Main stattgefunden.

Jüngere Maler mit neuen Ideen, die bereits an der Arbeit sein mögen, haben es nicht leicht, sich gegen den Ruf der Alten durchzusetzen.

Das ist kurz die Situation der chinesischen Malerei der Gegenwart und ihre Problematik. Wenn man zugibt, daß der Chinese eben seinem Geist und seiner Art getreu malt (wobei ich mir der Einwände von der marxistischen Kunstbetrachtung her durchaus bewußt bin), wenn man ferner für möglich hält, daß die Sujets der Ausweitung fähig, die Perspektive zur Anpassung bereit ist, die Komposition dem neuen Sehen und neuen Konzeptionen zu folgen vermag (was alles zusammen schon einer Revolution in der chinesischen Malerei gleichkäme, zu der die Revolutionäre vorläufig noch fehlen), dann bliebe noch immer die zentrale Kraft der spezifisch chinesischen Maltechnik erhalten; und eben von ihr meinen die einen, daß sie unbedenklich aufgegeben werden kann, und betuern die anderen, daß sie unbedingt erhalten werden muß, soll chinesische Malerei nicht einfach Malerei in China werden.

Wahrscheinlich könnte die Zentralperspektive, die in gewissen populären Kunstformen, wie z. B. in manchen Ausgaben des *Keng Chih T'u* («Bilder vom Reis- und Seidenbau»), schon zögernd angewandt wurde, ohne grundsätzliche Störung übernommen werden. In der Komposition wird sich mit ziemlicher Sicherheit stets der eigentliche Geist Chinas in seiner Abgewogenheit durchsetzen; viele zeitgenössische Erscheinungen ließen sich gewiß ohne Zwang zum Stoff neuer malerischer Bemühungen machen. Anders scheint uns dies mit der Pinseltechnik zu stehen.

Abgesehen von den großen Einzelleistungen der chinesischen Maler-epochen und der großen Maler, bleibt die wichtigste und unseres Erachtens unabdingbare Schöpfung der chinesischen Malerei ihr außerordentlicher Beitrag zur Weltkunst, ihre Pinseltechnik und ihre Benutzung der Tusche. Nicht umsonst sind *yung pi* (Pinselgebrauch) und *yung mo^{ff}* (Tuschegebrauch) in der chinesischen technischen Diskussion

und der Kritik so häufig genannte Grundsätze. Es ist mindestens fraglich, ob der Verzicht auf diese Technik nicht aus der Gestalt der chinesischen Malerei so sehr den Wesenskern herausnähme, daß sie ihren eigentlichen Charakter verlieren müßte.

Man hat neben vielen anderen vor allem mit zwei Argumenten für einen solchen Verzicht auf die traditionelle Technik plädiert: erstens mit einer Ersparnis von mindestens fünf Jahren in der Ausbildung der Maler und zweitens mit dem Hinweis auf die Forderung unserer Zeit, die Kunst müsse in allgemeinverständlicher Form und mit der Zeit entnommenen Themen und Darstellungen dem Volke dienen. Das erste Argument wird von Kunstlehrern, das zweite von Politikern und Holzschnittkünstlern gebraucht.

Zum ersten Punkt ist zu sagen, daß er einen sozialen, keinen künstlerischen Gesichtspunkt darstellt, der vielleicht politisch gültig, sonst jedoch irrelevant ist. Und die Frage, um welchen Preis eine solche Zeitersparnis erkaufte werden muß, harret noch der Beantwortung. Zugegeben, mittelmäßige Talente in der traditionellen wie in der westlichen Technik sind in der Überzahl. Aber sollte der Preis eine weitere Verbreitung der Mittelmäßigkeit in nur einer einzigen Technik sein?

Das zweite Argument entstammt offensichtlich dem politischen Denken unserer Zeit und ist künstlerisch ebensowenig stichhaltig wie das erste. Es ist zum mindesten zweifelhaft, ob wirklich große Kunstwerke allgemeinverständlich sein können oder müssen. Wäre nicht der Preis solcher Volkstümlichkeit (zu Propagandazwecken?) eine allgemeine Nivellierung der Qualität? Zur Charakterisierung dieser Richtung sei das Ende eines Aufsatzes eines Lehrers der Pekinger Akademie, Ch'i Chen-ch'i, angeführt, der Dezember 1947 in der Zeitschrift «Hsien Tai Chih Shih» («Modernes Wissen») erschien und eine Folge der von Professor Hsü Pei-hung vertretenen Maler-Erziehungspolitik darzustellen scheint. Herr Ch'i schreibt: «Wie in anderen Erziehungszeigen ist das Ziel künstlerischer Erziehung die Ausbildung von Menschen, die fähig sind, im Sinne des Staates zu arbeiten. Der Staat erwartet von die-

sen Menschen, daß sie der Nation dienen. Alle Kunststudenten wünschen, ihre Fähigkeiten dem Staat darzubringen. Und Studenten, die ein paar Jahre lang die überlieferte chinesische Maltechnik studiert haben, finden sich außerstande, Bilder zu schaffen, mit denen sie ihre Gefühle und Gedanken ausdrücken können; sie werden unweigerlich der Melancholie verfallen. Im Gegensatz dazu haben sich während des Krieges Kunststudenten der Erziehung in westlicher Technik unterworfen und haben nun die Freiheit, Werke zu schaffen, die zur Aufklärung der Massen, zur Anfeuerung der kämpfenden Männer und zur Förderung der Verhältnisse in unseren Grenzgebieten brauchbar sind. Maler, die nicht diese Ausbildung genossen haben, entdeckten ihre völlige Nutzlosigkeit in dem vergangenen Kampf. Daraus können wir ableiten, daß wir Anatomie, wissenschaftliche Perspektive, Farblehre und andere wissenschaftliche Methoden lernen müssen, genau so wie die Künstler der T'ang-Zeit indische Kunstverfahren annahmen. So müssen wir beginnen, die Gedanken einer blinden Erbfolge alter Traditionen und reaktionärer Kunsterhaltung umzustößen. Wir müssen unseren Selbstrespekt und unser Selbstvertrauen fördern, unser Vermächtnis verherrlichen, unsere gegenwärtigen Lebensformen wiedergeben und eine realistische Schule der Malerei schaffen. Der Weg dahin ist leuchtend. Die sich der Malerei hingeben, brauchen nicht skeptisch zu sein, sollen nicht zögern und nur mutig vorwärtsschreiten.»

Diese Äußerung, die vielleicht nicht sehr glücklich formuliert ist, bereitet dem Mitteleuropäer Unbehagen. Sie ruft Dinge herauf, die 1945 in Trümmer gingen; sie beschwört Kunstmeinungen des modernen Ostens ebenso wie die der Mexikaner Rivera und Orozco, die nicht auf tausend Jahre einer Kunstübung, sondern nur auf hundert Jahre einer Ideologie zurückschauen können. Sie scheint uns für China keine Lösung.

Ein paar weitere Gedanken seien zur Diskussion gestellt. Es möchte scheinen, als sei eine Renaissance der chinesischen Malerei nur von innen her möglich, wobei Impulse von außen nicht ausgeschlossen zu sein brauchen. Aber vielleicht wird die Entwicklung in einer der Tradition

unerwünschten Richtung automatisch vor sich gehen. Einst konnten sich die Maler aus einer ziemlich breiten Schicht Gebildeter rekrutieren, die von Kind an gelernt hatten, mit dem Pinsel umzugehen und bereits etwas von Pinselführung und Tuschegebrauch verstanden, ehe sie bei einem Meister als Schüler eintraten. Heute ist die Schicht der Menschen in China, die eine Elementarbildung besitzen, die also Holzschnitte volkstümlicher Art goutieren, vielleicht breiter als je zuvor. Wirklich Gebildete sind sicher nicht zahlreicher als in den früheren Epochen chinesischer Geschichte. Und sie haben es oft verlernt, mit dem Pinsel zu schreiben. Erst wenn sie die falsch verstandenen ausländischen Ideen auf ihr richtiges Maß zurückgeschraubt haben, beginnen sie in ihrer freien Zeit, als Erholung vielleicht, Bleistift und Füllhalter von sich werfend, Kalligraphie mit dem Pinsel zu betreiben. Dann sind sie meist schon über die Mitte des Lebens hinaus, und die Berufung zum Maler hat sie nie erreicht. Die Auswahlbasis für Maler im traditionellen Sinne ist daher in unseren Tagen in China wesentlich schmaler geworden. Und wer weiß, vielleicht ist in ein oder zwei Generationen der Pinselgebrauch in China etwas Ähnliches geworden wie im Westen das Formen lateinischer oder griechischer Verse: esoterische Übung von ein paar Privatgelehrten, Professoren und Liebhabern.

Noch ist es nicht so weit, und es wird vielleicht auch nie dahin kommen. Denn eigentlich schreckt der Chinese vor einer langen Schulung nicht zurück, und die Zahl der Maler im alten Stil ist groß. Sollte es also originellen Geistern im Übermaß ihrer Kraft und Vitalität glücken, unversehens die alten Formen mit neuem Leben zu erfüllen, dann wird auch kein Mangel sein an aufnahmebereiten Kunstfreunden. Vielleicht sind die Künstler, denen solche Aufgabe zufallen soll, bereits daran, sich mit der Zeit und dem Geist auseinanderzusetzen, in einer höheren Art, als Herr Ch'i sie fordert, um mit der neuen Erkenntnis und den alten Werkzeugen die chinesische Malerei unserer Zeit aus den Fesseln einer allzustarren Tradition in Form, Sujet und Grundsätzen zu lösen und sie neuen Höhen entgegenzuführen.

NACHBEMERKUNG

Dieser Aufsatz ist noch vor der Übernahme Pekings durch die Kommunisten geschrieben worden. Inzwischen haben sich Entwicklungen, wie sie im letzten Teil angedeutet worden sind, wesentlich verstärkt, und der politische Einfluß auf die Kunstausübung, in marxistischem Sinne, hat einen beinahe universalen Charakter angenommen. Es ist noch zu früh zu sagen, wie sich diese Kunstpolitik auf die chinesische Malerei traditionellen Stils auswirken wird. Die Malerei im westlichen Stil wird jedenfalls starken Auftrieb erhalten, wenn auch die politischen Limitierungen auf lange Zeit deutlich spürbar bleiben werden.

| | | | | | |
|---|-----|---|-----------|----|---------|
| a | 徐悲鴻 | m | 劉海粟 | x | 秦仲文 |
| b | 皴 | n | 江兆蘇 | y | 汪慎生 |
| c | 點 | o | 八大山人 (朱耷) | z | 曾多和 |
| d | 輪廓 | p | 齊白石 | aa | 張大千 |
| e | 沒骨畫 | q | 溥儒 | bb | 吳湖返 |
| f | 花卉 | r | 溥忻 | cc | 吳徵 (待秋) |
| g | 翎毛 | s | 溥佺 | dd | 馮超然 |
| h | 莫是龍 | t | 王雪濤 | ee | 湯定之 |
| i | 林風眠 | u | 陳丰丁 | ff | 用筆 |
| k | 素描 | v | 徐操 (燕孫) | gg | 用墨 |
| l | 陳樹人 | w | 陳少梅 | hh | 李可染 |