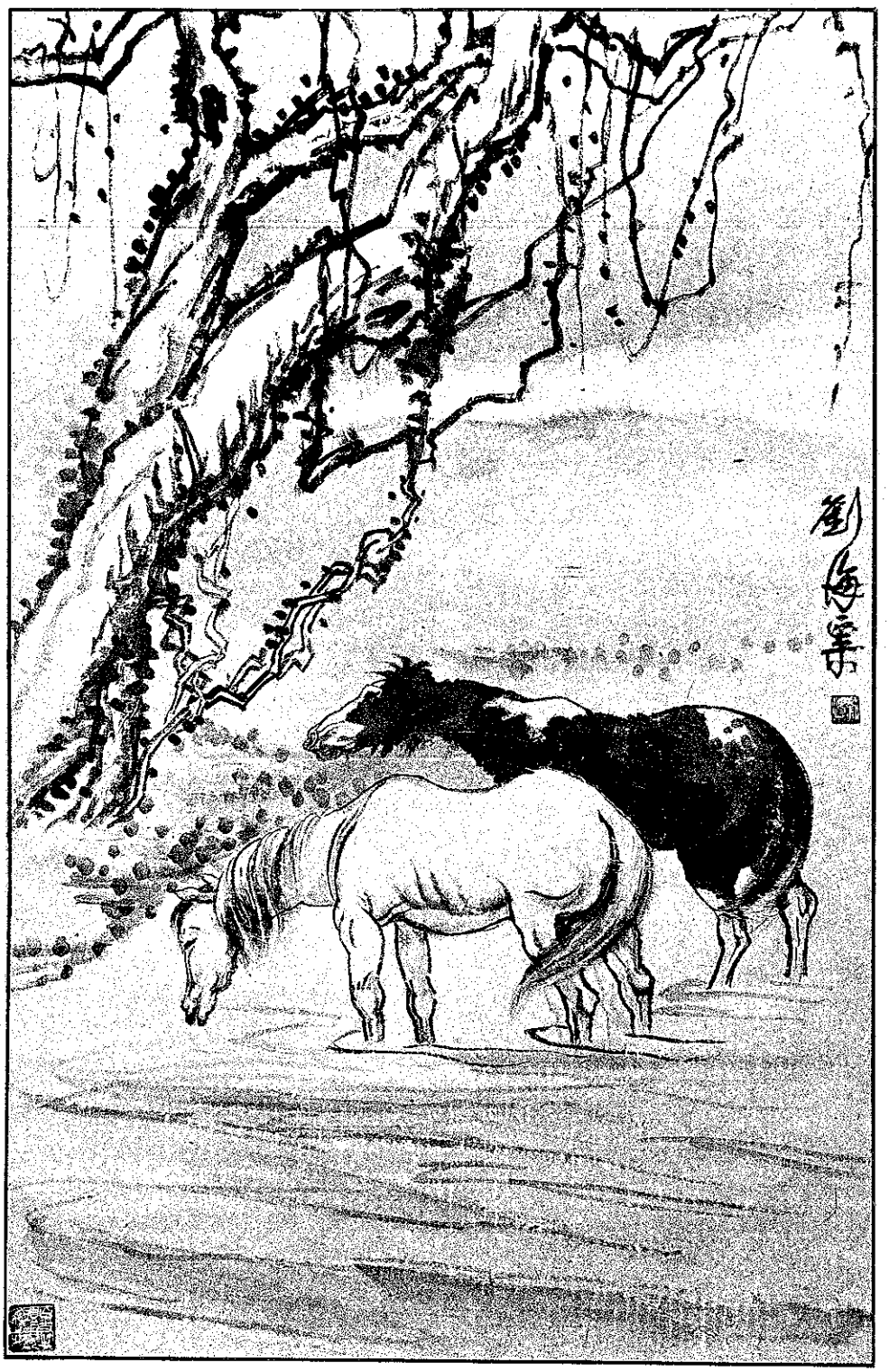
劉海粟

DIE RICHTUNGEN IN DER MODERNEN CHINESISCHEN MALEREI

VON LIU HAI-SU

Die Blütezeit der alten chinesischen Malerei fiel bekanntlich in die Zeit der Tang-Dynastie (618—906). Die Namen der bedeutendsten Meister dieser Periode: Wang We, der Begründer der „nördlichen Richtung", und Li Schï-Hün, der Begründer der „südlichen Richtung", sind auch in Europa berühmt geworden. Ihre Tradition hat sich durch alle Dynastien erhalten. Auch heute gibt es eine Schule, die sich die Aufrechterhaltung der antiken Tradition zur Aufgabe gemacht hat, neben einer anderen, die sich für völlige Neuschöpfung einsetzt. Zwischen beiden existieren noch verschiedene Abstufungen. Im folgenden wollen wir die einzelnen Richtungen kurz charakterisieren.

1. Die antikisierende Richtung

In der Tsing-Dynastie war zur Zeit Kiën Lungs und Gia Kings in der Malerei lediglich der Einfluß der sogenannten „vier Wangs" — Wang Schï-Ming, Wang Giën, Wang Hui und Wang Yüan-Ki —, Wu Lis und Yün Gos vorherrschend. Sie waren sämtlich Meister in der Landschaftsmalerei. Erst gegen Ende der Dynastie, also in den Regierungsjahren Guang Süs und Süan Tungs, trat der Meister Jen Bo-Niën aus Schan Yin in den Vordergrund. Er war der erste, dessen „rasender Pinsel" Menschenfiguren und Blumen flott zu malen verstand. Und die Richtung der vier Wangs verlor allmählich ihre Bedeutung.

Einige der modernen Künstler, die sich in den letzten, stürmischen Entwicklungsstadien hervorgetan haben, haben die Wiederbelebung der alten Malerei als Pflicht empfunden und wollen wenigstens die Richtung der vier Wangs wieder in den Vordergrund rücken. Der fähigste und zäheste Kämpfer dieser Richtung ist der Maler Gu Hau-I, der vor zwei Jahren als Siebziger starb. Er stammte aus Sutschou und besaß wertvolle Sammlungen. Seine Kunst hatte er bei Dai Schun-Schï gelernt, wandte sich aber in seinen mittleren Jahren entschieden der Schule Wang Giëns zu. Viele seiner Landsleute unter den Künstlern folgten ihm und brachten so diese Schule zu einem gewissen Höhepunkt.

Ein anderer Maler dieser Zeit, Fong Tschau-Jan, zeigte mehr Neigung zu Wang Schï-Ming. Seine Landschaftsmalerei macht stets einen ruhigen und doch lebendigen Eindruck. Außerdem war er auch bewandert in der Menschen-, Blumen- und Vögelmalerei. Unter seinen Schülern waren überwiegend Künstlerinnen, die es ja als Frauen besonders verstehen, den Pinsel in einer eigenen,

geschmackvollen und zarten Weise zu gebrauchen. Auf den ersten Blick erkennt man die Gemälde, die aus dieser Schule stammen.

Ein Anhänger von Wang Giën ist wieder Wu Dai-Tsiu, der aber im Aufbau seiner Gemälde etwas Überladenes hat. Trotzdem findet er viele junge Anhänger, die seine Art genau reproduzieren.

Wang Hiau-Ding schließlich, ein strenger Schüler Wang Huis, ist den oben genannten beiden noch überlegen. In seiner Malerei ist sowohl die Phantasie des Pinsels wie eine starke Lebendigkeit zu bemerken. Er war allerdings sehr geizig mit seiner Kunst, so daß man nicht leicht in den Besitz eines seiner Gemälde kommt.

Diese vier Meister der antikisierenden Richtung stehen auch zugleich unter dem Einfluß der Maler Wen Dscheng-Ming und Tang Yin aus der Ming-Dynastie, doch liegt in ihrer Malerei manches noch nicht so starr und fest wie bei diesen. Wahrscheinlich ist der Mangel an den Materialien der antiken Meister mit der Grund dafür, daß die antikisierende Richtung die Höhe ihrer Ideale nicht erreicht hat.

2. Die Richtung des mittleren Weges (Annäherung an den Naturalismus)

Viele Japaner reproduzieren die Tang-Gemälde auf feuchter Seide und malen den Tau des Abends nach den großen Meistern Ma Yüan und Hia Gui von der nördlichen Richtung der Sung-Schule. Durch diese Technik haben sie viel Lebendiges herausgeholt. Die beiden Brüder Gau Giën-Fu und Gau Ki-Fong haben diese Methode nach China eingeführt, nur malen sie, statt auf feuchte Seide, auf Seidenpapier (Süan Dschï). Gleichzeitig nahmen sie die europäische Perspektive auf und den Wechsel von Licht und Schatten, und deswegen wurde ihre Richtung der Mittelweg genannt, weil sie die chinesische und die europäische Kunst in sich zu vereinigen sucht. Als Gau Giën-Fu aus Japan zurückkam, wurde er in den gebildeten Kreisen Kantons freudig aufgenommen, auch schon deshalb, weil er dort beheimatet war und die dortige Kunstakademie leitete. Doch war die Übernahme der europäischen Maltechnik in der Landschaftsmalerei nichts völlig Neues für China. Schon Wu Li war in seinen späteren Jahren Schüler des Malers Matteo Ricci gewesen und hatte somit eigentlich schon diese Richtung gegründet. Auch seine Schüler zeichneten sich in dieser Hinsicht aus. An dem Bilde des berühmten kaiserlichen Sommerpalastes Yüan Ming Yüan, einem Werk eines seiner Schüler, kann man die naturalistische Neigung deutlich erkennen. Aber diese Art der Vermischung europäischer und chinesischer Kunstelemente hat in den gelehrten Kreisen

keinen besonderen Beifall gefunden, und damit ist dieser Richtung eine bedeutsame Förderung entzogen worden.

3. Die Südrichtung

Meister dieser Richtung waren hauptsächlich Schï Tau, Schï Tan und Ba Da Schan Jen. Schï Tan war ein Meister in der Pinselführung, Ba Da bediente sich der Tusche, und Schï Tau bevorzugte die Farben, insbesondere Blau und Braun, doch in so zarten Tönen, daß sie in ihrer Wirkung der Tusche gleichkommen. Alle drei galten am Anfang der Tsing-Dynastie als große Meister und finden noch heutzutage viele Anhänger. Die erst vor wenigen Jahren verstorbenen Maler Dseng Hi und Li Me-An, wegen ihrer universalen Kenntnisse in gelehrten Kreisen sehr bekannt, besaßen viele Originale von beiden Schï und von Ba Da. Durch das Studium dieser Originale wurden sie in den Stand gesetzt, die wahren Ideen der drei Meister der Früh-Tsing-Zeit zu verstehen. Beide hatten eine große Zahl von Schülern in ganz China. Unter ihnen zeigt sich Dschang Da-Tsiën besonders befähigt, die Gemälde von Schï Tau genau und exakt zu reproduzieren. Die Frische, die Üppigkeit und die Unauffälligkeit hat er wohl allein seinem Meister Dseng Hi zu verdanken. Er ist der in letzter Zeit gefeiertste Maler dieser Richtung, und seine Bilder werden sehr geschätzt. Auch Tsiën Schou-Tië und Hü Dscheng-Be gehören neben anderen zu dieser Schule. In Peping gilt Gin Tscheng als Führer. Großen Einfluß haben außerdem Hiau Dsï-Küan und Tsi Be-Schï.

4. Die literarische Richtung

Unter literarischen Gemälden versteht man solche, die das Ideal und die Fröhlichkeit des Gelehrten, d. h. des Literaten und des Poeten, enthalten. Diese Richtung ist schon sehr alt, waren doch die bedeutendsten Gelehrten der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), wie z. B. Tsai Yung und Dschang Hong, zugleich bekannte Maler. Wir besitzen zwar heute ihre Originale nicht mehr, aber ihre genaue Beschreibung in den Aufzeichnungen der Geschichtsschreiber.

Zur Zeit der Sechs Dynastien (d. i. die Dsin- und die sogenannten Süd- und Nord-Dynastien) waren Lau Dsïs und Dschuang Dsïs Lehren sehr verbreitet. Durch sie wurden die Gelehrten bewogen, außerweltlichen Gedanken nachzuhängen und sich von der materiellen Welt völlig loszulösen, um so eine vollkommene Freiheit zu erlangen. Ihr Ideal für diese Welt war, auf weitschauender Höhe in klarer, sauberer, ruhiger Natur zu weilen. War ihnen das praktisch nicht möglich, so schwebten doch ihre Gedanken stets in solchem Zustand. Meister wie

Dsung Bing und Wang We[1] der Süd-Sung-Zeit (420—478) waren Vertreter dieser Richtung und verstanden, ihre Gedanken und ihren persönlichen Charakter in ihren Landschaften zum Ausdruck zu bringen. Beide haben auch die Prinzipien ihrer Malerei schriftlich niedergelegt. Der Dichter Su Dung-Po erwähnt in einem seiner Gedichte Gemälde von Dsung Bing, woraus man die allgemeine Zustimmung der Gelehrten zu dieser Richtung leicht ersehen kann. In Wang I und Wang Hi-Dschï tritt das Wesen dieser Malerei noch deutlicher hervor.

Die Entwicklung geht dann weiter. Zur Tang-Zeit erreicht sie eine neue Höhe. Bedeutende Vertreter der Schule waren Wang We, Dschang Hia, Wang Gië und Dscheng Kiën, um nur die bekanntesten zu nennen. Wang We wird zugleich als Gründer der Südrichtung genannt. Damals hatte die Poesie eine ungeheure Bedeutung in der Malerei.

Diese weit verbreitete Strömung hat bis zur letzten, zur Tsing-Dynastie fortgedauert. Am Ende dieser Dynastie war Wu Tschang-Schï, der erst vor fünf Jahren gestorben ist, eine Autorität sowohl auf dem Gebiet der Poesie wie in der Schrift- und Stein- oder Stempelkunst. Erst in seinen mittleren Jahren machte er sich die Malkunst ebenfalls zu eigen. Der Aufbau seiner Gemälde war sehr einfach und altertümlich; er brachte das Sujet durch wenige Striche zum Ausdruck, wodurch er unendliche Geistigkeit gewann und frei von aller Erdenschwere wurde. Wahre Güte und wahre Schönheit leuchten uns aus den Pinselstrichen und der schlichten Tusche entgegen. Die Wahrheit seiner Kunst bedarf keines Schmuckes und steht in durchgeistigter Heiterkeit da.

Seither sind die Dichter und Schriftsteller fast alle gleichzeitig bekannte Maler. In ihnen hat die literarische Richtung ihre Höhe erreicht. Sie ist jetzt in ganz China verbreitet. Der Politiker, Philosoph und Schriftkünstler Kang Yu-We und der Dichter Schen Dseng-Dschï hatten zugleich besondere Begabung für die Malerei. Auch Tschen Schï-Dseng, der wie die anderen beiden erst innerhalb der letzten zehn Jahre gestorben ist, war ein großer Meister in der Poesie und in der Stempelschneidekunst und verstand es, die Vorzüge seiner Meisterschaft in diesen beiden Künsten in seiner Malerei zu vereinigen.

Der Verfasser, dem diese Richtung besonders nahesteht, hat sich sehr bemüht, ihre Verbreitung zu fördern. Er hat zu diesem Zweck eine Kunstschule in Schanghai gegründet. Jährlich gehen Hunderte durch diese Schule. Infolgedessen ist diese sonst so aristokratische Richtung innerhalb ziemlich kurzer Zeit in ganz China durchgedrungen, und man kann sagen, daß in der neuen

[1] Nicht zu verwechseln mit dem bekannten Maler Wang We der Tang-Zeit. (Die beiden We werden übrigens chinesisch verschieden geschrieben.)

Strömung der chinesischen Malerei gerade diese Richtung die maßgebende geworden ist.

Die literarische Schule hat sämtliche Farben verlassen, und wie die Plastik, die ihre Kunst ebenfalls ohne Hilfe dieser Buntheit zum Ausdruck bringt, braucht sie nur eine einzige Farbe. Es ist in ihrem Fall die mit Wasser verdünnte Tusche. Diese Einzigartigkeit ihrer Stellung verdankt die Tusche schon Wang We, der später, zur Zeit der Ming-Dynastie (1368—1643), besonders von Dung Ki-Tschang verehrt und als Gründer dieser Richtung angesehen wurde. Der typische Charakter dieser Schule besteht darin, daß, wie Wang We in seiner Regel für die Landschaftsmalerei sagt, „das Tao der Malerei nichts anderes ist als die verdünnte Tusche". Welche Sicherheit muß er besessen haben, daß er in jener Zeit, in der doch die Farbe bevorzugt wurde, seine Meinung so deutlich und klar ausgesprochen hat! Diese Schule hat ausgesprochenermaßen den vornehmen Geschmack für das Schlichte, und das führt wieder dazu, das Innerliche und Gefühlsmäßige zu zeigen, womit sie unvergleichlich höher steht als diejenige, die den Nachdruck auf äußere Ähnlichkeit legt.

Indessen, das wichtigste Element dieser Richtung ist in dem oben Erwähnten noch nicht enthalten. Die größte Bedeutung wird in dieser Malerei dem „Ki Yün" beigemessen. Unter den sechs Grundelementen der Malerei, die schon von Sië Hê erkannt wurden, ist Ki Yün an die erste Stelle zu setzen. Spätere Kritiker haben es stets zur Richtschnur genommen. Was ist dieses Ki Yün? Unter „Ki" versteht man Schen Ki, d. h. Antlitz, Ki We, d. h. Geschmack, und I Dsü d. h. Neigung, mit anderen Worten: die Gedanken und Gefühle des Malers selbst. „Yün" dagegen bedeutet den Reim eines Gedichts oder den Klang eines Lauts. Ki Yün zusammengefaßt heißt der Klang von des Meisters Gedanken und Gefühlen. Dieser Klang muß in die Malerei so übertragen werden, daß man ihn bei Betrachtung des Gemäldes tatsächlich vernehmen kann. Ein anderer Ausdruck für Ki ist Scheng Dung, d. h. sprunghafte Lebendigkeit und klare Verständigkeit, also der Ausdruck des Lebens. Der Gedanke und das Gefühl und der angeborene Charakter des Meisters muß in seinem Werk zum Ausdruck kommen. Deswegen sagt Guo Jo-Hü (zur Sung-Zeit): „Ki Yün ist eine angeborene Begabung und ist nicht durch Mühe zu erreichen, noch weniger kommt es mit der Zeit von selbst. Durch stille Überlegung gelangt man zum seelischen Verständnis. Manchmal hat man schon längst die Empfindung, wenn man ihre Bedeutung noch nicht erkennt." Ähnlich sagt auch Dung Ki-Tschang: „Ki Yün kann man nicht lernen, man muß es fühlen; es ist eine von Natur angeborene Begabung." Die Seele der Kunst beruht hierauf. Wenn ein Gemälde kein Ki Yün hat, so ist es nicht anders als eine

Photographie. Das photographische Produkt enthält kein Ki Yün; es ist lediglich das Resultat eines mechanischen Vorgangs, der diese oder jene Erscheinung des Lebens oder der Natur haarscharf und sklavisch kopierend aufgenommen hat. Schließlich ist die Linse kein menschliches Auge, und noch weniger ist die Platte bzw. die Dunkelkammer mit dem Gehirn des Menschen zu vergleichen. Ein Gemälde, das allein die absolute Ähnlichkeit als Endziel vor sich hat und der Natur Konkurrenz zu machen versucht, gleicht nur einer Photographie. Der Maler muß sich zuerst von der naturalistischen Fessel befreien, dann erst kann er in das eigentliche Gebiet der Kunst eindringen, dann erst wird in seinem Werk allmählich Ki Yün zu finden sein. Je weiter die Befreiung fortschreitet, desto mehr kommt Ki Yün zum Ausdruck.

Der Verzicht der literarischen Schule auf die Farben ist wohl der erste Schritt zur Befreiung vom Naturalismus. Daß man sich der einfachen Wassertusche als des einzigen Ausdrucksmittels bedient, ist wohl ein Hinweis auf die Wichtigkeit des Vorhandenseins des Ki Yün. Sein Auftreten und seine Wahrnehmung darf nicht durch irgendwelche Farbe verhindert werden. Dies war der Grundgedanke bei Sië Hê sowohl wie bei Wang We. In einem Gemälde der literarischen Schule kann Ki Yün nicht einmal absichtlich verschleiert werden; unauffällig drückt es sich schon durch Pinsel und Tusche aus. Für den Kenner ist es genau so klar erkennbar wie in der Geschichte „Schicksalhafte Begegnung" die Stimmung Yü Be-Yas für Dschung Dsï-Ki aus ihrem Zitherspiel. Auch die Persönlichkeit des Malers tritt hier restlos in Erscheinung.

In der durch den Verzicht auf die naturalistischen Farben bedingten Einfachheit und Nüchternheit der literarischen Malerei ist aber doch so viel Unendliches und Sinnvolles enthalten. Unbestreitbar gelangt gerade durch sie das Grundprinzip der Kunst zu seinem vollen Glanz. Die europäische Malerei neigt auch immer mehr dazu, das Wesen des eigenen Ichs zu beschreiben. Ist das nicht vielleicht eine Folge ostasiatischer Beeinflussung?

Das Leben ist etwas Fließendes und Bewegliches. Die objektive Betrachtung der Erscheinungen kann keinen einzigen Moment der Ruhe finden, und da unsere Empfindung der Schnelligkeit der Veränderung nur langsam nachkommt, so können wir immer nur den Eindruck von einem Teil des beweglichen Ganzen festhalten. Die zeitliche Verbundenheit wird zerrissen und in ein räumliches Dasein umgewandelt. Die von manchen europäischen Künstlern gepriesene, durch objektive Betrachtung gewonnene Realität kann der absoluten Wahrheit doch nicht entsprechen. „Wahrheit suchen" ist zwar das wichtigste Element der Kunst, aber man sollte nicht bei der Freude an der Natur stehenbleiben, sondern fortschreiten zum Ideal im eigenen Ich. Die Seele der Kunst

verlangt nicht bloß danach, die Natur zu reproduzieren, noch weniger, nur einen Teil der Natur wiederzugeben. Vielmehr soll das eigene Ich deutlich zum Ausdruck gebracht werden, und das geschieht aus innerem Drang. Das Verhältnis zwischen Natur und Kunst ist wie das zwischen einer Holzhandlung und einem Tischler: die Natur bietet dem Künstler nur verschiedene wertvolle Materialien, er aber muß sie erst zu einem neuen Leben, ja zu einer vollkommenen Welt umarbeiten. Das ist die vornehmste Aufgabe des Künstlers. Sie muß in seinem eigenen Ich vollzogen werden.

So ist die Bezeichnung „die literarische Strömung" nicht der Name einer engeren Kunstschule oder Kunstrichtung. Diese Strömung ist der Ausdruck einer neuen Weltanschauung in der Kunst, ein Produkt des eigenen Ichs. Diese Auffassung hat bei den modernen Malern Chinas volles Verständnis gefunden, und sie vertreten zum größten Teil diese Richtung. Es ist ein Schaffen, das Inneres außen hinstellt.

Die moderne Kunst in China hat, wenn sie sich auch noch in einem Gärungszustand befindet, doch ihre klare und richtige Richtung eingeschlagen, so daß die kommende Zeit sicherlich nur Werke produzieren wird, die Unbeirrbarkeit und Eindeutigkeit zeigen. Wir sehen in der chinesischen Kunst einer goldenen Blütezeit entgegen.

SCHRIFT UND SCHREIBKUNST IN CHINA

VON W. Y. TING

In der ältesten Zeit bestand ein gewisser Unterschied zwischen „Wen" und „Dsï". „Wen" bedeutete das Zeichen und „Dsï" das Wort. Nun ist zwar selbstverständlich jedes Wort durch ein Zeichen repräsentiert, aber insofern wird dennoch zwischen den beiden Ausdrücken geschieden, als „Wen" das primäre Zeichen teils bildlicher und teils begrifflicher Natur darstellte, während „Dsï" das sekundär entstandene Wort aus den schon vorhandenen primären Zeichen, also eine Kombination entweder aus bildlichen und begrifflichen oder aus phonetischen und bildlichen bzw. begrifflichen Elementen, bezeichnet. Später nahm „Dsï" allmählich eine dominierende Stellung in der Bedeutung sowohl für das Zeichen als auch für das Wort ein, und wir wollen diesen Begriff hier stets mit dem Ausdruck „Schriftzeichen" wiedergeben. Die gleiche Bedeutung wie „Dsï" hat auch das Wort „Schu", das jedoch auch als Verb gebraucht werden kann und dann „schreiben" bedeutet. Wenn man von der bildenden Kunst spricht, so gebraucht man nicht allein den Ausdruck „Hua", d. h. die Malerei, sondern man rechnet dazu auch das Schreiben und sagt stets „Dsï