

ZUR MÜNCHENER AUSSTELLUNG CHINESISCHER MALEREI

VON EMIL PREETORIUS

Seit nicht viel mehr als zwei Jahrzehnten ist die Kunst Chinas zur großen europäischen Angelegenheit geworden. Und es gibt wohl kein Haus von Rang und künstlerischer Kultur, mag es in Berlin, Paris, London oder New York sein, das unter seinen Kunstschatzen nicht Stücke früher chinesischer Plastik oder Gerätekunst aufwiese. Was aber in der Regel all diesen Sammlungen fehlt oder doch nur in verschwindendem Maße vertreten ist: das sind Beispiele chinesischer Malerei. Woher rührt das? Und ist es nicht erstaunlich angesichts der ebenso unbestreitbaren wie unbestrittenen Tatsache, daß gerade die Malerei die größte, ja, die eigentlich zentrale künstlerische Äußerung des fernen Ostens darstellt? Ist es nur damit zu erklären, daß auch dem minder Kunstempfindlichen und Kunsterfahrenen eine alte Keramik oder ein frühes plastisches Gebilde eher eingehen als eine Malerei? Oder aber ist es, was mit dem Gesagten zusammenhängt, daß die Malerei in ihrer zarten Zurückhaltung eine geringere äußere Wirkung tut, minder dekorativ und darum minder dienlich ist der Eitelkeit des Sammlers als ein gewichtiges plastisches oder Gerätestück? Gewiß mögen auch diese Umstände Schuld tragen, der Hauptgrund aber dafür, daß gerade die Malerei so wenig noch beachtet wird, scheint uns in anderer Richtung zu liegen. Zunächst besitzt die Malerei im Gegensatz zu den im wirklichen Raume, dreidimensional gestalteten, reinen oder angewandten Kunstwerken keine eigentlichen (dort aus dem schlechthin gegebenen Körpergefühl erwachsenden) Ansatzpunkte für den naiven, von außen herantretenden Beschauer — übrigens nicht nur (wenn auch sie in ganz besonderem Maße) die chinesische Malerei, sondern jedes mit imaginärem, will sagen innerlich erlebtem Raume, aus reinem Gefühl also, geschaffene Werk. Alsdann ist das ganze Gebiet der chinesischen Malkunst noch wenig erforscht und bleibt aller Voraussicht nach für immer schwer erforschbar. Dafür gibt es viele Gründe, die zu nennen hier zu weit führen würde. Allein aber schon das sehr lückenhafte auf uns gekommene Material macht eine vollständige, vergleichende Erfassung, eine zusammenhängende Darlegung der Geschichte der ostasiatischen Malerei nahezu unmöglich. So kommt es, daß diese ganze chinesische Malerei in das schwanke Zwielficht widerspruchsvoller Unsicherheit getaucht ist, einer Unsicherheit, in der nahezu jedes Urteil möglich wird und Meinung gegen Meinung in so grotesker Art sich gegenüberstehen, wie kaum auf einem anderen Kunstgebiete der Welt. Und manche derer, die als Kenner dieses

schwierigen Gebietes gelten oder doch gelten möchten, glauben ihre Kenner-schaft nicht besser beweisen zu sollen als durch eine Generalskepsis, die sie allem entgegenstellen, was mit dem Thema ostasiatischer Malerei zusammenhängt. Sie zweifeln daran, daß es überhaupt Sung- oder Yüanbilder gebe, zumal in Europa, sie behaupten, daß die Echtheit früher Mingbilder schon nicht feststehe, sie dekretieren ein für alle Male ein bequemes Ignoramus und Ignorabimus. Ihr fin mot ist, daß man darauf verzichten müsse, von diesem großartigsten Zeugnis chinesischen Bildnergeistes je einen nur annähernd rechten Begriff zu gewinnen. Aber merkwürdig, die Zweifelerfülltesten solcher Allesbezweifler bezeichnen die von ihnen selber erworbenen oder in ihren Sammlungen befindlichen Stücke mit rühmlichstem Mute als gerade die Ausnahmen, die jene Regel nachdrücklich bestätigen, daß es nichts oder so gut wie nichts an alten echten Bildern mehr gebe. Unschüchtern versichern sie sich und die Welt, nur ihnen eigne der Stein der Weisen in Sachen chinesischer Malerei.

Wie dem aber auch sei: fest steht jedesfalls, daß der Mangel an philologisch-zureichenden Argumenten, an handgreiflichen Merkmalen für die nähere Bestimmung der einzelnen Bilder eine allgemeine Unsicherheit schafft, die fast jeden Kunstsammler abschreckt, größere Summen für chinesische Gemälde anzulegen in der menschlich begreiflichen Furcht, sein Geld auf eine allzu zweifelhafte Karte zu setzen. Die Sammler aber, die ein Kunstwerk kaufen, weil es ihnen gefällt, die unabhängig sind von der Beurteilung anderer, unabhängig davon, was der Marktwert gilt: die sind heute so gut wie ausgestorben, sie sind eine bereits verschollene Minderheit. Es gibt für dies ganze Gebiet chinesischer Kunst zuletzt nur eine Orientierung, die bei aller Kunst freilich die zentrale, die letztgültige sein sollte: die Orientierung, die das nicht erlernbare Gefühl für künstlerische Qualität, die ursprüngliche Nähe zum Bildnerischen, seine Keimkraft und sein Vollendungsgrad allein verschafft. Nur diese Nähe kann, unterstützt von genauer Vertrautheit mit den übrigen sekundären Betrachtungsarten: der stilkritischen und stoffgeschichtlichen Einordnung, den technischen Fragen nach Material, Format, Zweck usw. die entscheidende Gewißheit geben, ob es bei einem Bilde sich um ein Original, eine freie Nachbildung oder eine bloße Kopie handle, um ein frühes oder spätes Werk, ein Werk südlicher oder nördlicher Herkunft. Da es aber noch keine Theorie der bildenden Kunst und darum auch keine noch der bildnerischen Qualität gibt — trotz bedeutsamer einzelner Ansätze in dieser Richtung —, so entbehrt jedes Urteil, das von diesem Standpunkt aus getroffen wird, (dem, wie wir allerdings meinen, einzig zentralen Aspekt), jeder objektiven Gültigkeit im heutigen Erkenntnisstande: es kann nach Belieben angenommen



werden oder abgelehnt, es bleibt für die Wissenschaft eine völlig subjektive Meinung.

Jenem uferlosen Zweifeltum aber hat jüngst wieder eine Darbietung Dämme gezogen, die dieser ausstellungsfreudige Sommer in München brachte: eine Ausstellung ostasiatischer Malerei des Völkerkundemuseums. Erstmals war hier zum einzigen Thema die Malerei gemacht worden, die bei den bisherigen ostasiatischen Ausstellungen in Paris, Amsterdam, Köln und Berlin hinter der Plastik und Gerätekunst sehr zurücktrat. Und erstmals war die Auswahl der dargebotenen Stücke im wesentlichen getroffen worden aus dem Gesichtspunkte der künstlerischen Qualität. So war eine Sammlung von Werken chinesischer Malerei entstanden, die, als ein prägnanter Querschnitt von neun Jahrhunderten, Einheit und Mannigfaltigkeit, Besonderheit und Größe dieser Kunstäußerung Chinas an erlesenen Beispielen eindrucksvoll erwies. Diese Darbietung war es, die neben und trotz den soviel farbenreicheren, prunkenderen, wirkungssichereren der Münchener Residenz, der Staatsbibliothek und Pinakothek die nachhaltigste Anziehungskraft ausübte, die Künstler und Kunstempfängliche aufs tiefste bewegte. Eine solche Wirkung aber auf die Kritischsten in der Stadt der Maler, der Kunstkenner und der Kunstsammler scheint uns Widerlegung genug jener Zweifelsucht: denn sie beweist, wie lebendig diese Werke über die Jahrhunderte geblieben sind, wie unmittelbar ihre künstlerische Kraft zu uns spricht, auch wenn all die besonderen Voraussetzungen, aus denen sie gewachsen, uns unbekannt sind oder nicht mehr verständlich. Und die Stärke dieses Eindrucks läßt nicht bezweifeln, daß wir es hier und in anderen Fällen mit echten alten Bildern, mit Werken von Meisterhand zu tun haben. Für uns steht es außer Zweifel, daß es auch in Europa solche Meisterwerke gibt, daß freilich aber jenes unmittelbare Gefühl für künstlerische Qualität, das vom umfänglichsten historisch philologischen Wissen nicht ersetzt werden kann, daß sehr empfindliche Augen notwendig sind, diese Werke zu erkennen, herauszulesen aus der Masse von mittleren und schwachen Schulbildern, von Kopien und Fälschungen, mit denen Europa seit vielen Jahren geradezu überschwemmt ist.

Die Münchener Ausstellung hatte die Gemälde chronologisch gereiht, sie erhob aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die doch stets imaginär bleibt, sie erhob den wichtigeren auf ein hohes künstlerisches Niveau als auf die für die wahre Erkenntnis einer Kunst einzig wichtige Sphäre. Sie wollte der Stadt der Maler keine entwicklungs-geschichtliche Lektion erteilen, sondern ein künstlerisches Erlebnis vermitteln, den Blick schärfen für die gestuften Qualitäten östlicher Malwerke. Immerhin machte die geschichtliche Anordnung

eindringlich, daß auch die Malkunst Chinas im Laufe der Zeiten sich gewandelt hat, daß sie nicht, wie vielfach behauptet und geglaubt wird, ein starres Kontinuum ist von vollständiger Gleichartigkeit. Freilich ist dieser Wandel nicht als Entwicklung in unserem, im europäischen Verstande zu nehmen. Der Begriff der Entwicklung enthält etwas eindeutig Gerichtetes, weist auf ein Endziel, zu dem der Formenwechsel hinstrebt, für das er geradezu Symbol ist. Entwicklung ist stets ein Weg, ist eine Bahn, deren innerlich logischer Ablauf für die gesamte abendländische Kunst von hoher Warte aus zu verfolgen ist in jenem immer wieder abgewandelten Übergang, dessen Typik Woelfflin in seinen „Grundbegriffen“ am Beispiel des Überganges von Renaissance zu Barock dargetan hat. Entwicklung solcher Art aber gibt es für China, für Ostasien, ja für ganz Asien nicht: die verschiedensten Ausdrucksarten sind in jeder Epoche gleichzeitig nebeneinander zu sehen, lineare und malerische, offene und geschlossene, vielfarbige und farblose, landschaftliche und figurliche. Aber nicht nur die Formen, auch Thema und Technik erfahren keinerlei entwicklungsmäßig gerichtete Wandlung. Es ist derselbe einfache Themenkreis, den die Malerei Chinas von Jahrhundert an Jahrhundert weitergibt; eine Geschichte chinesischer Maltechnik ist ebenso wenig zu schreiben wie eine Geschichte der Maltechnik. Diese zumal ist durch anderthalb Jahrtausende die gleiche geblieben und ist die einfachste und zugleich schwierigste, die je in der Welt erfunden ward: Wasserfarben und Tusche auf leise saugendem Papier- oder Seidengrund. Die Besonderheit dieser Technik aber macht es notwendig, daß die künstlerische Idee auf den ersten Zug verwirklicht wird, weil jede nachträgliche Korrektur unmöglich ist. Daraus schon wird ganz von außen, von der Machart her, deutlich, wie weit das chinesische Bild sich von unsrer Skizze entfernt, der es für das ungeübte, europäisch eingestellte Auge scheinbar so nahekommt. Skizze ist erste Vornotiz, flüchtig-ungefährer Entwurf, tastender Niederschlag der bildnerischen Idee — das chinesische Kunstwerk letzte, gefaßteste, aufs Wesentlichste reduzierte, hauchhafte Niederschrift einer greifbar klaren, lebendig drängenden künstlerischen Vorstellung.

Es gibt drei wesentliche Ausdruckselemente der chinesischen Malerei. Das erste ist die Linie: ihre unendlich modulierte Sprache, ihre zügige Kraft gibt vielen Bildern Chinas und auch Japans das eigentlich charakteristische Gepräge, sie auch verrät dem Kenner (nie freilich dem wissenschaftlichen Statistiker oder Rubrikator) vor allen anderen Merkmalen, ob er es mit einem Original zu tun habe oder einer mehr oder minder selbständigen Nachbildung. Denn ihr primärer Duktus, die Freiheit, die beherrschte Sicherheit ihres Pinselhiebs ist vom geschicktesten Kopisten nicht zu imitieren; bestenfalles wird seine nach-

bildende Hand die ursprüngliche Kraft des Linienzuges in artistische Virtuosität übersetzen. Das zweite Ausdruckselement ist die Komposition, die Ausgewogenheit der Linien- und Flächenpartien gegeneinander, die freilich in untrennbarem Zusammenhang steht mit dem dritten Ausdrucksmittel, der souveränen Verwendung von farbigen und Schwarzweiß-Nuancen, von Valeurs, wie sie der Künstler nennt. Es gibt Malereien, die nur wenig oder gar nicht mit der Linie sprechen, die ausschließlich Werke sind kompositorischer Art und des Ineinanderwirkens von farbigen und tonlichen Nuancen. Bei der Komposition aber darf man nicht an das europäische Kompositionsprinzip denken, das darauf zielt, das Bildganze zu schließen, den Blick des Beschauers in der Bildfläche festzuhalten. Auch diese Kompositionsweise kennt der Chinese und verwendet sie vor allem bei repräsentativen Darstellungen, aber sie bleibt eine Ausnahme. Die Regel ist eine freie Kompositionsart, die den Blick nicht in dem Bildraum versammelt, sondern von Bildteil zu Bildteil gleiten macht, ja über die Bildgrenzen hinausweist. Es fehlt gerade der feste Bezugspunkt, von dem aus und auf den hin das europäische Bildwerk gestaltet, gebaut ist. Aber nur ein europäisch verhafteter Beschauer wird diese Kompositionsart Mangel an Komposition nennen; sie ist vielmehr in ihrer Freiheit, ihrer kaum wägbaren Gehaltenheit die feinfühligste, kunstvollste, im seelischen Sinne weiträumigste, die zu erdenken ist.

Von den vier Bildern der Münchener Ausstellung, die wir hier bringen (vier weitere sollen in unserem Almanach folgen), ist es vor allem die ergreifende Darstellung des weidenden, kranken Pferdes aus dem 14. Jahrhundert, die in dieser spezifisch chinesischen Weise komponiert ist. Baum und Pferd sind scheinbar wie zufällig auf die Bildfläche gesetzt und zueinander gesellt, und doch erweist der Versuch, dies Zueinander im mindesten zu ändern, etwa das Pferd dem Baum näher oder weiter zu rücken, Baum und Pferd höher oder tiefer zu setzen, die Größenverhältnisse zu verändern, die Bewegungsmotive zu verrücken, wie notwendig, wie sicher gefühlt, wie tief und unausweichlich genau sich hier alles räumlich verknüpft, zum Bilde zusammenfügt. Und wie klar, wie zart zugleich ist die Zeichnung des kranken Tieres, wie einfach und ausdrucksvoll sind seine Konturlinien gezogen, wie seltsam die rätselvoll-schwermütige Stimmung des Ganzen! Ähnlich ist die Komposition bei der Bootfahrt des 13. Jahrhunderts, wo durch die Führung der Bergkonturen, die mannigfache Nuancierung der Bildfläche, die in das Lineament der Wellen ausläuft, Berg, Boot und Wellen in ein einheitliches Spannungsverhältnis bildnerisch gebracht sind. Hier schwingt seltsam kühl bewegtes, atmendes Leben, zugleich die Gedämpftheit feucht-abendlicher Atmosphäre.

Kraft und Lebendigkeit der Linie wiederum spricht vor allem aus dem großen Landschaftsbilde des 15. Jahrhunderts, Beispiel zugleich für die Mannigfaltigkeit ihres Zuges und Charakters je nachdem, was die Linie ausdrücken will. Diese Meisterschaft, dieses unmittelbar, frei Niedergeschriebene ist nicht nachzuahmen; nicht nachzuahmen, wie sich dies ganze Linien- und Tongefüge zu einem unlösbaren Ganzen straff zusammenschließt, so daß man glauben mag, es sei wie auf Zauberschlag aus der Seide gewachsen. Zarter, lyrischer, schwebender ist endlich der Bambushain mit den wallenden Nebeln aus dem 14. Jahrhundert, ein Stück Natur, das wie für einen Augenblick aufgetaucht scheint aus dem Urnichts, um alsbald — mystisch gesprochen, eben weil es aufgetaucht ist — wieder darin zu versinken: geheimnisvoll, schweigsam, verträumt wie die ganze rätselhafte Welt Chinas.

DIE ÄLTESTE REICHSGEOGRAPHIE CHINAS UND IHRE KULTURGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG

VON PRIVATDOZENT DR. ALBERT HERRMANN, BERLIN

Zu den wertvollsten Schätzen der ältesten chinesischen Literatur gehört das Yü Gung, „Die Tributleistungen an Yü“, eins der Bücher der Urkunden, die Konfuzius gesammelt und herausgegeben hat. Das Buch enthält nämlich die älteste Reichsgeographie in Form einer Beschreibung der 9 Provinzen, der 9 Berge und der 9 Flüsse und der Grenzen des gesamten Gebiets. Daran schließt sich eine Darstellung Chinas an, die mit der vorigen nichts gemeinsam hat, da sie lediglich ein Idealbild auf Grund ineinandergeschachtelter Quadrate bringt. Umrahmt wird das Ganze durch eine Verherrlichung des Ministers und nachmaligen Kaisers Yü, der nach einer Überschwemmungskatastrophe im Auftrage des Kaisers Yau das Reich neu geordnet, die Gebirge gangbar und die Flüsse reguliert haben soll (2286 v. Chr.), und zwar so, wie es in der Reichsgeographie geschildert wird.

Unabsehbar ist die chinesische Literatur, die an dieses altehrwürdige Dokument anknüpft, um die vielen geographischen Namen und sonstigen Angaben zu erklären und darauf ihre Ansicht über die älteste staatliche Entwicklung Chinas aufzubauen; dazu gehört auch die Vorstellung, daß China schon in seinen ältesten Zeiten vor Beginn der Hia-Dynastie (um 2200 v. Chr.) ein mächtiges Kaiserreich gewesen sei. Dieser überschwenglichen konfuzianischen Auffassung schließen sich begeistert die ersten europäischen Gelehrten, vor allem die Jesuiten an, die soweit gehen, daß sie die angebliche Überschwemmungskatastrophe mit der biblischen Sintflut zusammenbringen.