

Allgemeines

In der Bronzezeit lebte das Volk in seinen einfachen Hütten mit den geringen Ansprüchen der Bauern. Nur der Kaiserhof entfaltete Luxus; als Zeichen der Macht wurde der Palastbau errichtet und kostbare Prunkgeräte hergestellt.

Die einzige Kunst, die bereits in sehr früher Zeit allgemeine Verbreitung erlangte, war die Musik. Der Tanz wurde bei allen öffentlichen Festen gepflegt, und die Gedichte und Romane erzählen vom Flöten- und Gitarrespiel. Blinde Sänger — Zeitgenossen Homers — haben schon am Hofe der Choukaiser gesungen und sich auf den verschiedensten Instrumenten begleitet. Die Musik war die wesentliche Kunstpflege des Altertums. Die Engel im Himmel, als treue Bewahrer der Liebhabereien der alten Zeiten, werden noch heute tanzend und spielend dargestellt.

Mit dem Zunehmen des Studiums und der Verehrung der Kalligraphie und unter dem wachsenden Einfluß der philosophischen Werke und der weitverbreiteten Dichtkunst trat die Malerei in der nachchristlichen Zeit immer mehr in den Vordergrund des Interesses. Häufig waren die Bilder von den Kalligraphen als Illustrationen des Textes gemalt und galten nur als Abart des Schreibens. Es entstand ein eigener Beruf der Maler, aber in ihrer ästhetischen Auffassung, im Schwunge des Linienrhythmus, blieben sie stets von dem Gesetz der Schriftmalerei beeinflußt.

Der Buddhismus brachte eine pessimistische Lebensauffassung des Entsagens, die philosophischen Ideen von Konfuzius lehrten die Tugend üben und höher schätzen als kraftvolles Handeln, und die Ahnenverehrung führte immer wieder von der lebendigen Gegenwart zurück zur Betrachtung des Vergangenen. Aus diesen Gedankengängen entstand jenes chinesische Ideal, das so gewaltig und eigenartig die Kunst beeinflußt hat.

Nicht der Mann der Kraft, nicht ein Herkules oder ein Siegfried wird das Idealbild des Volkes, sondern der Mann der Tugend und der Gelehrsamkeit, der Einsiedler und der Philosoph. — Tugend, nicht Tapferkeit erobert die Reiche und beherrscht sie. Der Kaiser bleibt zu Hause und nur durch seine Tugend zwingt er die namenlosen Heeresmassen zum Siege. Dynastien hören auf, wenn die Moral verloren geht. Es gibt kein göttliches Recht, um Unrecht zu tun. Das Leben im Palast und auf der Jagd, mit der Geliebten oder mit Freunden, beim Spiel und Gelage ist häufiger dargestellt als der Kampf, jenes Lieblingsmotiv der Dichter der alten Griechen und Germanen. Aber am häufigsten finden wir in der nachchristlichen Zeit die Jünger Buddhas, die lehrenden Priester, die diskutierenden Weisen oder den einsamen Wandersmann in der großen, freien Natur. Allmählich tritt der Mensch immer mehr zurück, und das Stimmungsbild der Natur wird zur höchsten Ausdrucksform der Kunst erhoben. Sich zurückziehen einsam in die Natur, die alten Schriften studieren, Verse dichten und Bilder malen oder bewundern, wurde höher geschätzt als die Tagesarbeit und die körperliche Leistung.

Die Malerei wurde Gemeingut weiter Kreise. Nicht mehr handelt es sich nur um eine prunkende oder sinnvolle Zierde des Kaiserpalastes oder des Tempels, sondern um eine intime Kleinkunst der Gebildeten.

Jene innere Erhebung, die bei uns durch das Tonmeer des Orgel- und Orchester-spiels erreicht wird, ist in Asien unbekannt. In den schlichsten Volkskreisen Deutschlands ist in den letzten Jahrhunderten das musikalische Gehör und Verständnis, vielleicht auf Kosten des Sehens, entwickelt. Bei der friedlichen Arbeit und im heißen Kampfe, in ernster und fröhlicher Laune löst das Lied unsere Stimmung aus. Musik ist uns der natürliche Ausdruck einer jeden Empfindung. Dieser Freude an der Musik entsprechend, lernt fast jeder gebildete Europäer selbst Musik ausüben oder bemüht sich, in Konzerten und im Theater verständnisvoll zuzuhören.

Das gedruckte Wort verbreitet dort wie bei uns die Gedanken, aber die Anschauung einer Zeit findet in Europa ihren markantesten Ausdruck auf der Bühne, während in China das Theater stets minderwertig gewesen ist. Es fehlt in der jahrtausendelangen Entwicklung der Literatur jedes klassische Drama und erst recht eine Oper.

Wenn wir an Stelle der Musik in ähnlichem Sinne die Malerei setzen, so bekommen wir eine ungefähre Vorstellung davon, was dem Ostasiaten die darstellende Kunst bedeutet. Jeder Gebildete dort ist Kunstkenner oder wenigstens Kunstliebhaber. An Stelle der stimmungsvollen Dome mit ihrem Kerzenlicht und rauschenden Orgelspiel stehen in China unzählige schmucklose Hallen, in denen als Symbole in vielgestaltiger Form geschnitzte oder gemalte Bildwerke verehrt werden. Jedes wohlhabende Privathaus hat seine Ahnentafeln, seinen Hausaltar und seine Bilder. Am ehesten können wir diese Wertschätzung der darstellenden Kunst mit der Anschauung in der europäischen Renaissancezeit vergleichen, bevor die großen Meister der Musik ihr Werk vollbracht hatten. In China ist die Schönheitsverehrung gleichsam zu einem Kult gestaltet. Zum Genießen des Kunstwerkes wird auch Ort und Stunde, Gelegenheit und Umgebung bedeutungsvoll. Weiter unten werden wir eine Bildrolle von Ku Kaichih (Abb. 80—84) kennen lernen. An dem Ende der Rolle ist ein Stück Damast in der kaiserlichen gelben Farbe befestigt, auf dem unter einer Blumenskizze folgende Worte stehen: „In einer feierlichen Stunde im Sommer kam mir Ku Kaichih's Bild in die Hände, und unter seinem Einfluß malte ich in schwarzer Tusche den Zweig von Epidendrum als Ausdruck der Bewunderung für den tief empfundenen und geheimnisvollen Sinn des Bildes. Geschrieben vom Kaiser (Kienlung, 1736—1796) in dem Laichingpavillon.“

Diese Ergriffenheit bei Betrachtung einer für unser Gefühl schönen, aber doch einfachen Bildrolle und der Ausdruck der Bewunderung in Gestalt einer Blume können von uns nur schwer nachempfunden werden. Auch die Angabe des Pavillons hat seine Bedeutung, es wird die weihevollen Stimmung schon durch die Wahl des Ortes angedeutet. Eine Wagnersche Oper kann uns vielleicht so tief packen, wie es hier die einfache Bildrolle getan hat.

Ein Volk, dessen Augen und Verstand für die Malerei derartig durch Jahrtausende geschult sind, wird natürlich in hervorragender Weise die feinsten Nuancen wahrnehmen können. Das Auge des Asiaten ist infolgedessen besser vorbereitet, um letzte Feinheiten auf seinen Bildern zu erkennen, die unserem weniger geschulten Auge wohl immer verborgen bleiben werden. Besonders bei den Schwarzweißskizzen sollen uns unsichtbare Zwischentöne mitklingen, die wir auf den stark verkleinerten Reproduktionen überhaupt nicht wahrnehmen. Wir können daher nur Inhalt und Stil, aber nicht die künstlerische Qualität des einzelnen Bildes auf den Abbildungen abschätzen.

*

*

*

Es ist ohne weiteres anzunehmen, daß ein Volk, dessen poetische Kunst von der Welt anerkannt und bewundert wird, auch die Schwesterkunst, die Malerei, zu einer gleich hohen Stufe entwickelt hat. Trotzdem ist in Europa über asiatische Malerei ein ungünstiges Urteil verbreitet.

Ist diese abfällige Kritik ein Vorurteil oder erscheint sie durch die Qualität der Werke gerechtfertigt?

Jedes Volk hat seine unterschiedliche, eigenartige Kulturentwicklung. Rasse und Geschichte, Religion und Sitte, Klima und Landschaft bedingen jene Eigenarten, die auf dem Gebiete der Kunst einen auf den ersten Blick erkennbaren Unterschied hervorrufen. Ein chinesisches Bild werden wir niemals mit einem europäischen verwechseln.

Es entsteht aber die Frage: können wir beide Bilder gleich objektiv ästhetisch würdigen, sind überhaupt beide Bilder — gleichwertige Beispiele vorausgesetzt — gleich wertvoll? Ist der Unterschied ein innerer künstlerischer oder ein äußerer, sachlich bedingter?

Die Antwort wird uns leicht erscheinen. Die europäische Kunst mit ihren Schatten- und Lichtreflexen, mit ihrer Tiefenwirkung durch Farbenakkorde und Zwischentöne und mit ihrer Naturwahrheit ist der asiatischen Stilisierung weit überlegen.

Wenn aber Chinesen und Japanern die gleiche Frage vorgelegt wird, so wird ebenso schnell und sicher die entgegengesetzte Antwort erteilt werden. Die Vernachlässigung des Linienrhythmus, der Farbenharmonien und einer gefälligen Komposition, das Nichtbeachten der Bewegungslinien bei den einzelnen Objekten der Natur, sowie die Stilisierung in Farben und besonders das Streben, wissenschaftlich richtig statt subjektiv künstlerisch zu wirken, erscheinen den Asiaten unnatürlich und schlecht beobachtet. Unbewußt wird das Urteil beider Parteien außerdem noch beeinflußt durch die Unkenntnis der anderen Welt in bezug auf das Dargestellte und die durch Gewohnheit anezogenen, äußeren Eigentümlichkeiten, wie Technik, Format, Umrahmung, Zweck u. a.

Um die ästhetischen Werte in der fremden Kunstsprache zu würdigen, müssen wir uns frei machen von dem Einfluß aller äußeren, fremdländischen Zufälligkeiten und unserer Vorurteile; nur der innere Kunstwert soll erkannt werden.

Die vielseitige, ewig wechselnde Natur in der zweidimensionalen Fläche niederzuschreiben, ist nur durch eine Umformung des Gesehenen in unserem Gehirne, durch eine Stilisierung möglich. Je nachdem der Umriß oder das Spiel der Lichter, das Gegenständliche im einzelnen oder die Gesamtwirkung, die Linie oder die Farbe stärker betont wird, ist die Auffassung völlig verschieden. Diese rein künstlerischen Verschiedenheiten in der Ausführung müssen wir sorgfältig trennen von den zufälligen Ausdrucksmitteln, die das einzelne Volk durch Überlieferung und äußere Einflüsse besitzt.

Die durch das Kulturmilieu bedingte Eigenart gegenüber der europäischen Kunst muß also bei der Betrachtung der asiatischen Kunstwerke hingenommen werden wie jede Besonderheit einer fremden Sprache. Es sind Grundelemente, die wie der Stein oder der Ziegel an sich weder schön noch häßlich sind, sondern nur das Material bilden, mit dem der sichtbare Bau in künstlerischer Form ausgeführt werden soll. Man darf nicht am mongolischen, wenig ausdrucksfähigen Typus der Gesichter oder an den in unserem Klima unbekannten Landschaftsformationen oder an der Technik der Wasserfarben oder an der historisch entstandenen Perspektive eine oberflächliche Kritik erschöpfen, sondern muß tiefer eindringen und herausfühlen, wie mit diesen gegebenen Mitteln die künstlerischen Aufgaben gelöst sind.

Die für die ästhetische Wertung eigentlich völlig nebensächlichen Momente bewirken gerade, daß wir Europäer zunächst verständnislos vor der ausländischen

Formensprache stehen und enttäuscht sind. Allen, die wirklich vorurteilsfrei Kunstkritik üben können und wollen, rate ich, wieder und wieder die Bildchen mit Liebe zu betrachten, bis sie innerhalb der Eigenart der fremden Sprache die Schönheiten im einzelnen erkennen gelernt haben. Sie werden dann intime Reize in Linie und Farbe, in Auffassung und Komposition entdecken, die eine Bereicherung ihrer Kunstkenntnisse bedeuten und zur vollen Würdigung und Schätzung der östlichen Kunst führen werden.

Es sind besonders gelehrt sein wollende Fanatiker, die behaupten, daß man Chinesisch sprechen, die Religion und Sitten verstehen und im Lande gereist sein muß, um sich ein Urteil über die Kunstwerke erlauben zu dürfen. Aber wird uns wirklich der Pergamenische Fries oder die Laokoongruppe in ihrem Kunstwert verständlicher, wenn wir Griechisch sprechen, die religiöse Idee verstehen und die Landschaft des Aufstellungsortes kennen? Und wie sollen wir der Kunst ausgestorbener Völker gerecht werden können, da wir ihre Sitten niemals beobachten, oft nicht ihre Sprache verstehen können?

Kunst braucht keine gelehrten Kommentare, sondern nur feines Gefühl und geschulte Augen, denn gute Kunst ist in der ganzen Welt und zu allen Zeiten innerlich immer verwandt, zwar nicht in dem lokalen Kolorit, wohl aber in den wirklich künstlerischen Qualitäten, auf die es doch in letzter Linie allein ankommt.

* * *

Schließlich ist die Frage zu erörtern, ob die uns bekannt gewordenen Kunstschätze wirkliche Originale ihrer Zeit sind und die Meisterwerke der größten Künstler repräsentieren. Diese Frage muß leider völlig verneinend beantwortet werden.

China ist das Land der ewigen Revolutionen und Eroberungen. Verheerende Kriege, wie der Dreißigjährige Krieg bei uns, haben wiederholt ganze Städte und Provinzen verwüstet, die Kaiserpaläste niedergebrannt und weite Länder entvölkert. Daher sind chinesische Gemälde aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert nur in beschränkter Anzahl zufällig erhalten, und von einer systematischen Vertretung der vielen hundert in der Literatur aufgeführten Künstlernamen kann keine Rede mehr sein.

Die alte Kunst ist durch Freskomalereien in den Tempeln Japans und Turkistans gut vertreten, und wenn es auch nicht Arbeiten für den Kaiserpalast in China sind, so gibt es uns doch so viel wie etwa Pompejis Provinzkunst im Verhältnis zur griechischen Malerei. Auch hat der Zufall einzelne Bildrollen und Rollbilder erhalten, die den Stil der frühen Zeit deutlich erkennen lassen. Zahlreiche chinesische Bilder sind in Japan seit der dortigen Renaissancebewegung im 14. Jahrhundert gesammelt, und viele dieser Schätze sind in meisterhaften Reproduktionen, besonders in der Kunstzeitschrift *Kokka* und den zwanzig Foliobänden von Tajima, *Selected relics of Japanese art*, bekannt gemacht. Die Signierungen dieser Bilder werden heute von den ernsthaften modernen Kunstgelehrten Japans teilweise angezweifelt, und viele der in Japan gefeierten Meister sind in den chinesischen Künstlerregistern gar nicht zu finden. Also nicht die in China schon damals sehr teuer bezahlten Meisterwerke sind auf dem Inselreich erhalten, sondern Kopien, Repetitionen oder Arbeiten von eingewanderten Künstlern, die sich ihr Brot in Japan verdienten, oder Arbeiten von geringerer Güte. Dazu kommt, daß oft die Bilder schlecht erhalten sind.

Das Fehlen der Originale bedeutet aber für China etwas ganz anderes als für Europa. In Ostasien ist das Kopieren, das freie Nachschaffen berühmter Werke und das Neuschaffen im Stile gefeierter Meister niemals verachtet, sondern im Gegenteil stets angestrebt und sorgfältig gepflegt worden.

Ein älterer chinesischer Gelehrter schreibt nach Giles' Übersetzung: „Die Gewohnheit, die Werke älterer Meister zu kopieren, begann durch Hsieh Lo (im 5. und 6. Jahrhundert), und diese Methode wurde wegen der Leichtigkeit der Ausführung sehr beliebt, aber es war schwierig, die künstlerische Inspiration zu übertragen. Treue Kopien bestehen im Studium der Gedanken, nicht der Linien eines Bildes.“ Es werden dann verschiedene Meister genannt, die ein und denselben Künstler kopierten, „aber jeder auf seine eigene Weise“; wer mit beschränktem Geist das Vorbild sklavisch kopiert hätte, würde sicherlich keinen Erfolg gehabt haben.

Die Chinesen beschreiben in der Sungzeit zwei Arten, genaue Kopien von Bildern herzustellen. Die eine — Lin — besteht darin, daß man freihändig abzeichnet, „was ein ungeschickter Künstler nicht kann“. Die andere — Mu — ist einfacher, indem ein Stück Seide direkt auf das Original gelegt und dann durchgepaust wird.

Im Grunde genommen sehen wir die gleiche Auffassung wie in der klassischen Antike. Römische und griechische Skulpturen sind in zahlreichen Wiederholungen gefunden, aber wir wissen oft nicht, ob unsere Funde wirkliche Originalschöpfungen erster Hand sind.

Leicht ist es, genau wie bei der europäischen Kunst, am unsicheren, häufig abgesetzten, zitternden Strich und kleinlichen Absätzen, an der Vernachlässigung des An- und Abschwellens der Linien und der Unsicherheit der Zeichnung besonders bei den Gesichtern, die schlechte Kopie zu erkennen. Schwerer, fast unmöglich dagegen, wenn gute Künstler derartige Wiederholungen oder Kopien ausgeführt haben. Dieses ist aber in China durchaus üblich und wurde von guten Künstlern mit besonderem Stolz betrieben. Bei dem Mangel aller Vervielfältigungsverfahren waren gerade, wie noch heute in Italien, viele Künstler aller Grade jahrhundertlang tätig, um berühmte Bilder für die Sammlungen von Liebhabern zu kopieren. Derartige Kopien, wenn gut ausgeführt, wurden und werden sehr hoch geschätzt. Ferner hat fast jeder Maler zuerst gewisse Künstler als Vorbild genommen und sich bemüht, in ihrem Stil nachzuschaffen. Sein Streben begann nicht damit, seine eigene Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, sondern, entsprechend der Verehrung des Alten, im Geiste der anerkannten Meister Gleichartiges zu produzieren. Beherrschte er die Technik und Auffassung des Lehrers, dann erst wagte er sich daran, einen eigenen Stil zu entwickeln. Diese Repetitionen großer Meisterwerke und Stilbilder von Schülern oder Nachfolgern sind es wohl meist, die in späterer Zeit den Meistern selbst zugeschrieben wurden.

Andererseits wurden Bilder massenweise hergestellt, z. B. der Kaiser Huitsung im 11. Jahrhundert soll eine ganze Akademie eingerichtet haben, in der ausschließlich Bilder mit weißen Falken hergestellt wurden, die ähnlich, wie heute Orden, an Beamte verliehen wurden.

Die Signierung der Bilder besagt sehr wenig, da sie nicht nur in moderner Zeit, sondern — wie chinesische Schriftsteller fortgesetzt klagen — schon früher für den leichteren Verkauf fälschlich angebracht sind. Auch sind die rechtlichen Begriffe über die Signatur ganz andere als bei uns. Jeder Kopist wird sorgfältig die Stempel mit kopieren, schon weil die roten Stempel der späteren Zeit durchaus in den Rahmen des Bildes künstlerisch eingestimmt sind und unbedingt zu dem Bilde gehören. Also Signaturen, wenn sie nicht zur Täuschung nachträglich gefälscht sind, besagen nur, daß ein Bild dem Stil eines Meisters zugehört oder nach der Meinung des Verfertigers zugehören soll. In der Tangzeit begann man überhaupt erst Bilder zu signieren, und die Stempel kommen erst in der Yuanzeit in Mode.

Am trübsten sind die überall vorhandenen Quellen der Tradition. In Japan fängt man jetzt an, mit europäisch geschulten Augen die bisherigen Überlieferungen kritisch und wissenschaftlich objektiv zu prüfen, und die Folge ist, daß die Anzahl der älteren Originale immer kleiner wird.

In Ermangelung von öffentlichen Sammlungen oder von Abbildungsmaterial zum Vergleich spielte die Ansicht der „Kunstexperten“ eine große Rolle. Einzelne dieser Gilde haben eine solche Berühmtheit erlangt, daß ihr Urteil als unbedingt zuverlässig angesehen wird, wenn es wie ein Sachverständigen-Gutachten einem Bilde unter Angabe des Namens des Malers beigelegt ist.

Aber welches Material stand diesen ohne öffentliche Kontrolle im Interesse von Sammlern arbeitenden Geschäftsexperten zur Seite? Meist eine ererbte Masse von Kopien, welche die Vorgänger im Geschäft angefertigt und gesammelt hatten, und ihre Erfahrung. Das Urteil konnte daher nicht auf Grund von Vergleichen mit anderen Originalen abgegeben werden, sondern an Hand der Skizzen, die gewisse Eigentümlichkeiten in der Ausführung, oft nichtige Kleinigkeiten, betonten. Die Erfahrung, die Europa mit der Bestimmung seiner Kunstschatze gemacht hat, solange sie nur im Privatbesitz verborgen waren, sollte eine Lehre sein, mit allergrößter Vorsicht diesen Echtheitsbeweisen zu begegnen.

Um zu zeigen, wie jahrhundertlang alle Gelehrte, die ganze öffentliche Meinung vom Kaiser bis zum Volke, getäuscht werden konnte, will ich ein Beispiel anführen. Alte Traditionen versichern, daß der fabelhafte Kaiser Yü (2293 v. Chr.) eine Steintafel¹⁾ mit Inschrift auf hohem Felsen bei Hankan errichtet habe. Durch die ganze Literatur — der chinesische Gelehrte schreibt im wesentlichen immer ab, ohne zu prüfen — gehen Berichte über diese älteste Inschrift Chinas. Wiederholt sind Reisende unterwegs gewesen, die Tafel zu sehen. Nicht weniger als neun Kopien dieses heiligen Steines sind in verschiedenen Orten aufgestellt. Als Haenisch mit europäischer Wissenschaftlichkeit die jetzt vorhandene Tafel an Ort und Stelle untersuchte, stellte sich heraus, daß der jetzige Stein vom Kaiser Wanli (1573—1620) errichtet und offenbar die Kopie eines Yüsteines war, dessen Trümmer von Reisenden noch im Anfang des 17. Jahrhunderts gesehen worden waren. Aus alten Berichten ist das Vorhandensein des Originals bis zum 13. Jahrhundert, nicht für früher, bewiesen. Aber die Zeichen auf dem Stein sind überhaupt keine Inschrift, sondern unentzifferbare Zauberzeichen, „wie sie heute noch in China im Gebrauch sind“. Daß bearbeitete Steine fünf- oder selbst nur dreitausend Jahre erhalten sein sollen, ist schon durch das Material ausgeschlossen. Somit ist aus diesem ältesten Dokument Chinas, das seit über tausend Jahren die Gelehrten, Kaiser und viele Pilger beschäftigte, ein Zauberstein aus nachchristlicher Zeit geworden, der weder einen historischen noch einen künstlerischen Wert hat. Zugleich sehen wir die Kopien, die sorgfältigst hergestellt sind, als besondere Schätze verehrt.

Wirklich authentische Anhaltspunkte für die Zeit ihrer Entstehung geben die Inschriften der Steinfelsen und die reichen Tempelschätze, soweit ihre Datierung, besonders in Japan, genau feststeht. Ferner diejenigen Bilder, deren Echtheit historisch bewiesen ist, z. B. durch Dokumente über ihren Erwerb bzw. ihr erstes Vorkommen. Die übrigen Bilder können nur für den Stil maßgebend sein.

Das vorhandene Material ist zwar teilweise vollständiger als das uns aus Griechenland überlieferte, wo Malereien überhaupt fehlen, aber dennoch nicht ausreichend, um eine Geschichte der Künstler und ihrer bedeutendsten Schöpfungen zu geben, und es ist fraglich, ob eine solche jemals geschrieben werden kann. Wohl aber können wir die Geschichte der Kunst, ihre Stilentwicklung und Technik begreifen lernen.

¹⁾ Haenisch, Die Tafel des Yü. Oriental. Seminar, Bd. VIII, 1905, S. 293.