

Wilma FAIRBANK: *Adventures in Retrieval. Han Murals and Shang Bronze Molds*. Harvard-Yenching Institute Studies XXVIII. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, 201 Seiten.

Unter dem Titel „Adventures in Retrieval“ sind vier Aufsätze von Wilma Fairbank, die in den Jahren 1941–1962 zum ersten Mal veröffentlicht worden waren, zu einem Buch vereint. Die in ihnen aufgestellten Thesen sind nicht überholt, und die Versuche, Zusammenhänge, die die Zeit verschüttet hatte, aufzudecken, sind sowohl wegen der Methoden als auch wegen der Resultate wert, vor dem Vergessenwerden bewahrt zu sein.

Wilma Fairbank richtet ihr Augenmerk auf „technische“ Aspekte, denn sie meint, daß es eines Gegengewichts bedürfe zu der Betonung inhaltlicher und stilistischer Fragestellungen und Beurteilungen. Der Weg, den die Forschung seit 1934, dem Jahr in dem sie die ersten Studien an den Han-Gräbern in Shantung durchführte, gegangen ist, hat ihr recht gegeben.

Die Resultate einer mühseligen und mit Scharfsinn durchgeführten Arbeit, deren Verlauf geschildert wird, erbrachten neue, bis dahin nicht einmal erahnte Erkenntnisse über die Gräber der Familie Wu, genannt Wu Liang Tz'u, und das Grab des Generals Chu Wei in Shantung. Man hatte früher nur mit den im Handel erhältlichen Abreibungen gearbeitet, aus denen weder die Zusammengehörigkeit der einzelnen Steinplatten und ihrer Bilder, noch die Ordnung im Raum der „Opferhallen“, noch die architektonische Rahmung der Bilder erraten werden konnte. Wilma Fairbank aber gelang es, die Steinplatten der Wu-Schreine zu sortieren und ihre ursprüngliche Anbringung an den Wänden zu rekonstruieren. Sie stellte fest, daß die „Verehrungsszene“, ein festliches Gelage, dessen Mittelpunkt der Verstorbene war, in allen Schreinen im Zentrum der Rückwand ihren Platz hatte. Später konnte sie dies in den Han-Gräbern in Szechuan und in der südlichen Manchurei bestätigt finden. In der von ihr wiederentdeckten Ordnung der Steintafeln bilden Inhalt und Bewegungsrichtung der oberen und unteren Figurenfriese rechts und links der Mitte und auf den Seitenwänden jeweils eine Einheit oder Entsprechung. Die Verehrungsszene ist im Schrein des Wu Liang (gestorben 151 n. Chr.) in einer Nische in der rückwärtigen Wand angebracht; dies ist keine vereinzelte Bauform.

Folgende Thesen werden aufgestellt: Die Schreine, die mit Steinplatten ausgekleidet wurden, kopierten meist die viel zahlreicheren und weit weniger kostspieligen Kammern aus großen Hohlziegeln mit eingepreßtem Dekor. Wilma Fairbank führt den Schrein von Hsiao-t'ang Shan als Beispiel für die Übernahme der mit Stempeln in Reihung und Wiederholung in die Ziegel eingedrückten Figuren durch die Steinschneider an. Der so dekorierte Ziegel kannte keine Raumtiefe und keine Handlung. Die Freiheit, die die Ritzzeichnung im Stein hätte geben können, wurde nur zaghaft genutzt, weil man den Charakter des Ziegeldekors wahren wollte; der Stein sollte lediglich größere Haltbarkeit verleihen. Die Architektur der Wu-Schreine läßt nicht auf einen Holzbau als Vorbild schließen.

Dies ist dagegen im Grabschrein des Generals Chu Wei der Fall; hier ist keine Bindung an Ziegelkammern festzustellen. Die Steintafeln zeigen eine grundlegend andere Komposition und Darstellungsweise. Die Pfosten und Querbalken des Holzbaus sind in Ritztechnik gezeichnet. Sie trennen nicht die Bilder, sondern schaffen die Illusion eines großen, architektonisch gegliederten Raumes, der sich in die Bildtiefe hinein erstreckt. Bei den Bankettszenen findet bereits die Parallelperspektive Anwendung. Diese Bilder – nicht die von Wu Liang Tz'u – vermitteln uns eine Vorstellung von der Wandmalerei der Han-Zeit. Das Grab des Chu Wei ist um 50 n. Chr. anzusetzen, also ungefähr hundert Jahre früher als Wu Liang Tz'u. Dies beweist, daß die Malerei des ersten Jahrhunderts schon

einen hohen Grad der Wirklichkeitsnähe erreicht hatte, daß die Probleme der Raumdarstellung gelöst waren, daß alle Gegenstände realistisch gezeichnet wurden, und daß die Menschen nicht nur als Typen sondern als Individuen erschienen, die sich durch Kleidung, Gesichter und Bewegungen voneinander unterschieden. Die dritte Dimension schließt den in Wu Liang Tz'u noch herrschenden *horror vacui* hier bereits aus. Das Grab des Chu Wei muß trotzdem als mäßige künstlerische Leistung angesehen werden. Man darf annehmen, daß seine Bilder nur ein schwacher Abglanz dessen waren, was die Han-Paläste als Wandmalerei schmückte.

Die Malereien an den Wänden der Gräber bei Liao-yang in der Manchurei unterstützen alle von Wilma Fairbank erarbeiteten Thesen. Sie hat den Artikel über sie 1954 zusammen mit Kitano Masao verfaßt.

Die in den ersten drei Artikeln des Buches vorgelegten Ergebnisse werden bei allen Forschungen auf dem Gebiet der frühen chinesischen Malerei herangezogen werden müssen.

Der letzte Aufsatz, „Piece-mold Craftsmanship and Shang Bronze Design“, erschien 1962, kurz nach Noel Barnard's Buch „Bronze Casting und Bronze Alloys in Ancient China“. Zum Teil unabhängig voneinander, zum Teil in Zusammenarbeit haben beide Forscher die früher geltende Ansicht, die chinesischen Bronzen seien in der „verlorenen Form“ (*cire perdue*) gegossen, endgültig widerlegt. Der Artikel befaßt sich besonders mit der der „metallurgischen Phase“ vorausgehenden „keramischen Phase“ des Bronzegusses, d. h. mit der Herstellung von Modell, Kern und Formstücken aus Ton. Hier konnten die Chinesen der Shang-Zeit sich auf eine lange keramische Tradition und Technik stützen, die schon sich der Töpferscheibe bediente. Wilma Fairbank weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß alle frühen, d. h. vor-An-yang, Bronzegefäße rund sind. „Es ist eine allgemein menschliche Eigenschaft, Fertigkeiten in einem bekannten Medium auf die Gestaltung in einem neuen, unbekanntem Medium anzuwenden.“ Von dieser Voraussetzung ausgehend werden die zwei Techniken, die für die Vorarbeiten zum Bronzedekor in Frage kommen, untersucht: Entweder er wird in die Formstücke im Negativ eingeschnitten, oder er wird dem positiven Modell, auf das die Formstücke aufgedrückt werden, aufmodelliert. Die zweite Technik ermöglichte die reiche Ornamentik der Shang-Bronzen.

Drei einzelne Vorgänge, die das Verfahren der Gußformherstellung und -anwendung erhellen, glaubt Wilma Fairbank aus dem Dekor bzw. von einzelnen Schmuckelementen ablesen zu können:

1. Die senkrechten Gußnähte zwischen den Formstücken blieben als unregelmäßige Grate stehen, die abgeschliffen werden mußten. Hieraus entstanden schmückende Grate und schließlich eckige Stege, an denen sich die notwendige Glättung der Oberfläche nach dem Guß ohne Beschädigung der feinen Dekorlinien durchführen ließ. Darum wurden Grate und Stege ein wichtiger Bestandteil der Zier.
2. Kernnägeln waren nötig, um den Tonkern und die äußeren Formstücke vor dem Guß im richtigen Abstand voneinander zu fixieren. Nach dem Guß ragten sie über die Oberfläche heraus und mußten ebenfalls abgeschliffen werden. Um sie zu nutzen und in den Dekor zu integrieren, wurden sie zu den Augen des T'ao-t'ieh oder Drachen umgestaltet, die darum als die ersten aller Details als Relief erscheinen.
3. Da die Formstücke jeweils entlang der Mitte und an den Seiten einer Schmuckeinheit endeten, schien eine symmetrische Komposition angezeigt. Um die Symmetrie zu gewährleisten, wurden die Hauptlinien mit Hilfe von Schablonen eingeschnitten.

Alle drei Theorien erscheinen einleuchtend. Stege, Augen und Schablonen mögen tatsächlich zuweilen in diesen Funktionen nützlich gewesen sein. Die Rezensentin glaubt aber vor der Verallgemeinerung warnen zu müssen und bringt darum folgende Gegenargumente vor:

Zu 1. Gerade den frühesten bekannten Bronzegefäßen fehlen Grate und Stege; auf der neolithischen Keramik kommen sie aber bereits vor. Entstanden sind sie also nicht aus der Gußtechnik. Obgleich die Tatsache, daß die Stege – mit wenigen Ausnahmen – die verzierten, nicht die glatten Zonen der Gefäßoberfläche teilen, also die Flächen, auf denen eine Gußnaht Schwierigkeiten bereiten könnte, für die Fairbank'sche Theorie spricht, waren Stege keineswegs notwendig; es gibt zahllose Bronzen ohne Grate oder Stege, die im Guß wohlgeraten sind und durch die Überarbeitung nicht gelitten haben. Andererseits wird in der späten Shang-Zeit das Motiv der Stege so ornamental ausgebildet, daß sie einen praktischen Zweck wohl kaum erfüllen konnten.

Zu 2. An den Augen kann man keine Spuren der nachträglichen Bearbeitung des erkalteten Metalls erkennen. Ihre Form ist so charakteristisch und präzise, daß sie nicht das Ende eines Kernnagels gewesen sein können. Diese Form ist in den in An-yang gefundenen tönernen Gußformen ebenso sorgfältig gearbeitet wie alle anderen Details; für den Kernnagel hätte eine einfache Vertiefung genügt.

Zu 3. Obgleich es auf den ersten Blick meist scheint, als sei ein T'ao-t'ieh oder zwei Drachen oder ein anderes Ornament in genauer Symmetrie gebildet – im Gegensatz zu den Lei-wen, den feinen Hintergrundzeichnungen –, finden sich sehr oft kleine Abweichungen, die bei der Anwendung einer Schablone nicht aufgetreten wären. Zudem mußten oft die Maße ein wenig verändert werden, z. B. wenn bei einem Chüeh eines der T'ao-t'ieh durch Henkel und Inschrift geteilt und dadurch kleiner wurde. Lohnte es sich, für vier Flächen zwei Schablonen anzufertigen? Nicht zwei Bronzen sind je ganz genau gleich; Schablonen wurden also nicht – wie in der Spät-Chou-Zeit Dekorstempel – in der Werkstatt aufgehoben und oft wiederverwandt.

Es muß zugegeben werden, daß viele dieser Gegenargumente so wenig zu beweisen sind, wie die Fairbank'schen Theorien; letztere dürfen darum erwarten, daß ihnen weiterhin Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Zum Schluß wird erklärt, warum die Spitzen der Beine eines Chüeh nicht auf einem gleichschenkeligen Dreieck stehen. Der Grund ist eine besonders praktische Zweiteilung der Gußform zwischen den drei Stützen.

Wir sind dem Harvard-Yenching Institute dankbar, daß es diese Aufsätze wieder leichter zugänglich machte. Sie sind so anregend und die meisten ihrer Schlüsse so überzeugend – vor allem was die Anordnung der Steinplatten von Wu Liang Tz'u und ihre Vorbilder betrifft – daß die Forschung sie nicht übersehen darf. Wilma Fairbank geht konsequent und methodisch vor; sie läßt uns an jeder Phase ihrer Arbeit teilnehmen. Ihre Art zu forschen kann als vorbildlich bezeichnet werden. Es tut diesem Urteil keinen Abbruch, wenn eines ihrer Resultate auf Zweifel stößt. Wilma Fairbank gehört nicht zu den Forschern, die nur ihre eigenen Ergebnisse gelten lassen. Sie will Anregungen geben, die zu Diskussion und Klärung führen. Ihr Buch ist wertvoll für alle, die sich mit der frühen chinesischen Kunst beschäftigen. Sie läßt den Leser Anteil haben an den Abenteuern, in die ungelöste Fragen sie lockten.

Eleanor von Erdberg, Aachen