

Pal MIKLÓS: *Chinesische Malerei. Geschichte – Technik – Theorie*. [Aus dem Ungar. übertr. von Heribert Thierry.] Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1982. 304 S., 142 Abb. in Schwarzweiß oder auf farbig getöntem Grund; 16 Farbtaf. Titel der Originalausgabe: *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. Budapest: Corvina Kiadó, 1973.

Das vorliegende Buch möchte dem europäischen Kunstfreund eine Einführung in die chinesische Malerei vermitteln, indem der Verfasser betont die Besonderheiten unserer Kunstauffassung berücksichtigt und sich zudem in seiner Darstellungsweise des Stoffes markant von der anderen Literatur zu diesem Thema absetzt. Dadurch und außerdem durch seine Einbeziehung von Entwicklungen in der chinesischen Malerei im 20. Jahrhundert, stellt es einen beachtlichen Gewinn für die deutschsprachige Literatur zu diesem Gebiet dar.

Wenn die aufsehenerregenden Ausstellungen alter und neuer chinesischer Kunst im Zuge der Öffnung der VR China zum Westen unserem Interesse an chinesischer Kunst neue Impulse gegeben haben, so dürfte dieses Interesse auch die Kunstentwicklung in diesem Jahrhundert einbeziehen. Indessen sind deutschsprachige – und überhaupt westliche – Publikationen zur Vermittlung eines Brückenschlages von der früheren zur heutigen chinesischen Kunst rar, deshalb bemerkt man bereits beim ersten Durchblättern des Buches mit Freude auch Abbildungen von Werken zeitgenössischer chinesischer Maler.

In seiner Einleitung schreibt der Verfasser: „Dieses Buch wurde für europäische Leser geschrieben, es untersucht seinen Gegenstand mit europäischen Augen. Es geht deshalb auf die chinesischen Eigenheiten ein und ist bemüht, deren Sinn und Zusammenhänge zu erschließen. Es ist keine Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne des Wortes, eher eine Einführung in das Studium der chinesischen Kunst.“

„Gegenstand [...] ist [...] im engsten Sinne des Wortes die chinesische Malerei, also das, was man heutzutage als „traditionell“ von den westlichen Techniken und Kunstanschauungen unterscheidet.“ ... „Zur Malerei gehören in China das monochrome oder farbige Tuschgemälde auf Papier- oder Textilgrund, das Wandgemälde, das vielfältige Bild [so der Holzschnitt], weiterhin die Kalligraphie oder Pinselschrift und schließlich einige verwandte Formen des Gemäldes: das gewebte und gestickte Bild, die „Fensterblume“ (Scherenschnitt) der Volkskunst, Bühnenmasken und jede Art von Dekorationsmalerei.“

„Da die chinesische Malerei ein Konglomerat verwickelter und komplexer Erscheinungen ist, kann im Rahmen dieses Buches nur ein zusammenfassender, auf wissenschaftlich systematisiertem Material fußender Überblick und ein Schlüssel zur Deutung gegeben werden. Die Beschreibung bleibt notwendigerweise skizzenhaft und erfaßt nicht immer alle Einzelbezüge. Die fremdartigen und unbekannteren Erscheinungen werden dem in der europäischen Kunstauffassung geschulten Betrachter nur soweit erklärt, wie es für eine erste Begegnung mit der chinesischen Malerei notwendig ist.“

Der deutsche Titel – speziell der Untertitel „Geschichte – Technik – Theorie“ – erscheint als eine nicht glückliche Wahl. Treffender für den Inhalt und den besonderen Charakter des Buches wäre es gewesen, den Titel der Partnerausgaben „Das Drachenauge. Einführung in die Ikonographie der chinesischen Malerei“ zu übernehmen.

Gerade der im deutschen Untertitel zuerst genannte Aspekt „Geschichte“ hat in dem vorliegenden Buch sekundäre Bedeutung. Miklós übt Kritik an der traditionellen Form

der Beschreibung der chinesischen Malerei, bei der das größte Gewicht auf die Darstellung der historischen Entwicklung gelegt wird; ihm geht es hier um die Vermittlung einer Kenntnis des Stoffes und der Werke selbst, um die von Grundkenntnissen.

Die traditionelle Form der Darstellung umkehrend, liegt in seinem Buch die Betonung „auf der allgemeinen Beschreibung des Kunstwerkes und seiner Interpretation [...], und die geschichtlichen Wandlungen werden lediglich als eines der Interpretationsmittel herangezogen [...]“. Der Verfasser ist bestrebt, „vom System der Kunstwerke ausgehend, ihre Charakteristika“ zu beschreiben. „Wir folgen nicht der chronologischen Ordnung, sondern der der Logik; wir wollen nicht die äußeren, historischen Daten aufzählen, sondern die in den Werken selbst verborgene Bedeutung aufdecken.“

Gegliedert ist das Buch gemäß der Dreiergruppierung Künstler, Werk, Publikum in die Hauptabschnitte: Der Maler. Das Bild. Das Leben des Bildes.

Der erste Hauptabschnitt behandelt: die Arbeitsmittel und Geräte; den Maler, seine Typen und deren geschichtliche Entwicklung und sozialen Status, seine Werkstatt und sein künstlerisches Wirken; die Kalligraphie oder Schriftkunst.

Der zweite Hauptabschnitt „Das Bild“, der umfangreichste, ist der Analyse des Bildes gewidmet; gegliedert ist er „entsprechend der bildsprachlich-logischen Struktur und dem „grammatikalischen“ Aufbau des Bildes“ in mehrere, den folgenden Problemkreisen geltende Abschnitte: Technik und Stil; Thematik und Inhalt der Bilder; Anordnung der Bedeutungseinheiten mit Hilfe der Technik, die zusammen die künstlerische Botschaft, die Bedeutung des Bildes ausmachen.

Beispiele aus Dichtung und Theaterkunst tragen zur Verdeutlichung bei, daß „die obersten Gesetze der chinesischen Malerei – die ontologische Bildauffassung [der die europäische ‚illusionistische‘ gegenübersteht], die kalligraphische Stilisierung, die flächenhafte Dekorativität und die künstlerische Raumordnung – in den Grundlagen der gesamten chinesischen Kunst wurzeln und nur aus der Gesamtheit der Elemente gewonnen werden können.“

Der letzte Unterabschnitt behandelt „Zweige und verwandte Gattungen der Malerei“. Diese wurden bereits in der oben zitierten Erläuterung des Spektrums ‚chinesische Malerei‘ erwähnt. Sie schließen die volkstümlichen, für die breite Masse der Bevölkerung bestimmten Formen der Malerei ein – die bei einem Autor aus einem sozialistischen Land die selbstverständliche, gebührende Aufmerksamkeit finden und die auch bei uns zunehmend bekannter und beliebter werden.

Der dritte Hauptabschnitt „Das Leben des Bildes“ behandelt die Formen der Bilder, die Bildmontierungen, die Funktionen der Bilder, den Kunst- bzw. Bilderhandel, das Thema Original – Kopie – Fälschung und das rezipierende Publikum. Die bei dem Thema Originalität geschilderte eigene Erfahrung des Verfassers in Peking mit Malereien von einem Sohn des berühmten Malers Qi Baishi gibt diesem Abschnitt noch einen besonders lebendigen Akzent.

Abschließend, anstelle eines Schlußwortes, schildert der Verfasser die Geschichte des abenteuerlichen Schicksals der ‚Orchideen-Pavillion‘ Kalligraphie, die „an sich schon ein Symbol“ ist.

Die enger kunstbezogenen Darlegungen werden ergänzt durch Erläuterungen größerer – so geschichtlicher, kulturhistorischer, soziologischer, geistesgeschichtlicher, religiöser und anderer – Zusammenhänge.

Die tiefgehende Vertrautheit des Verfassers mit dem Stoff sowie seine sachkundige, sachliche und gleichwohl lebendige Darstellungsweise dürften sich mit erklären aus sei-

ner Museumstätigkeit – soweit dem Rezensenten bekannt geworden: im Museum für Ostasiatische Kunst und im Museum für Kunstgewerbe (als dessen derzeitiger Leiter?) in Budapest – sowie durch seine Aufenthalte in der VR China, die im Buch selbst mit diversen Jahreszahlen der 50er Jahre belegt werden.

Das Buch gilt, zeitlich gesehen, zum allergrößten Teil der Malerei während ihrer langen Geschichte in der Kaiserzeit; indessen werden bei den einzelnen Themen generell Entwicklungen und Aspekte des 20. Jahrhunderts miteinbezogen; dieses jedoch begrenzt. Obzwar Miklós – Bürger eines sozialistischen Landes – die VR China in der 50er Jahren bereisen und das Kunstgebiet studieren konnte, bleiben in seinem Buch das theoretische Fundament der chinesischen Kommunisten für die Kunst sowie im Blick auf die Malerei traditionellen Stils, beispielsweise deren Problematik für die Erfüllung der neuen Anforderungen, deren spannungsreiche Entwicklung, deren neue Inhalte, Symbolumdeutungen etc. unberücksichtigt. Desgleichen bleibt unberücksichtigt – dies aber durchaus verständlich – die Fortführung der traditionellen Malerei auf Taiwan, in Hongkong, Singapur und bei den Auslandschinesen anderenorts in der Welt.

Im Anhang des Buches befinden sich die Einheiten: Anmerkungen; Ausgewählte Bibliographie und weiterführende Literatur; Abbildungsverzeichnis; Quellenverzeichnis der Abbildungen; Chronologie der Dynastien; Namenregister; Verzeichnis chinesischer Begriffe.

Das Bildmaterial bringt neben Gemäldereproduktionen und bildthemenspezifischen Abbildungen auch zahlreiche Illustrationen – so zur Technik der Pinselschrift, zu den Malutensilien, zum Druckverfahren etc. – die besonders für den Neuinteressenten wesentlich zur Anschaulichkeit des Textes und zur Vermittlung von Grundkenntnissen beitragen. Das Buch enthält 142 Illustrationen bzw. Abbildungen in Schwarzweiß oder Schwarz auf farbig getöntem Grund, deren Größe stark variiert, aber mehrheitlich für die Aussage zufriedenstellend erscheint; manche Reproduktionen sind als Farbabbildungen bzw. in besserer Qualität in anderer leicht zugänglicher Literatur enthalten. Hinzu kommen 16 Farbtafeln mit Werken aus dem Ostasiatischen Museum oder aus Privatbesitz in Budapest. Angaben der Bildmaße sind nur in Ausnahmefällen vorhanden.

Abschließend noch Bemerkungen zur deutschen Übersetzung. Während die ungarische Originalausgabe bereits 1973 veröffentlicht wurde, ist die deutsche Übersetzung erst rund zehn Jahre später erschienen.

An dem flüssigen, zur Lektüre einladenden Übersetzungstext mag beanstandet werden, daß in manchen Fällen nicht die in der deutschsprachigen Literatur sonst gängigen Bezeichnungen übernommen wurden. Hierfür einige Beispiele, jeweils zuerst die in dem vorliegenden Buch enthaltenen Ausdrücke: mit ‚Flatternde-Weiß-Technik‘ ist die Technik ‚Fliegendes Weiß‘ gemeint; der Roman ‚Westliche Reise‘ heißt üblich ‚Reise nach dem Westen‘; das Sutra ‚Reine Erde‘ heißt ‚Reines Land‘ und das ‚Westliche Reine Erde‘ heißt ‚Reines Land im Westen‘; die ‚Vier Edelleute‘ (Bambus, Winterpflaumenblüte, Orchidee, Chrysantheme) werden üblich die ‚Vier Edlen‘ genannt.

Es wäre sinnvoll gewesen, neben den in der Regel in Pinyin-Umschrift gebrachten Namen, Bezeichnungen etc. auch ihre Entsprechungen in der bisher gängigen Wade-Giles-Umschrift aufzuführen, damit der Neuinteressent ebenfalls hierbei bessere Verbindungen zu der früheren Literatur ziehen kann. Die Konsultation eines Sinologen bzw. sinologisch versierten Kunsthistorikers für die Durchsicht des Übersetzungstextes hätte bei den genannten und anderen Details Klärung bringen können.

Hans-Jürgen Cwik, Hamburg