



Abb. 4 "Ich liebe meine Arbeit" von Chen Tse-li und Liu Pai-yung



Abb. 5

"Fleißiges Studium" von Hsiung Chao-jui und Lin Yung

NEUE KUNST IN CHINA

NEUE KUNST IN CHINA

GDCf



中國新藝術

NEUE
KUNST
IN
CHINA

Umschlagbild:

Kuan Shan-yüeh: "Schönheit, nicht auf den Wettstreit mit dem
Frühling bedacht" (traditionelle Tuschkmalerei)



Abb. 1 Wandmalerei in Huisien

NEUE KUNST IN CHINA

Katalog

Herausgeber: Arbeitskreis "NEUE KUNST IN CHINA"
der GDCF e. V., Ortsverein Hamburg

Redaktion: Jutta Bewig
Hans-Jürgen Cwik
Karin Eberstein
Adam Jankowski

Mitarbeiter: W. Andreas Mixius
Harald Richter

Kalligrafie: Kuan Yü-ch'ien

Verantwortlich: Karin Eberstein
Gestaltung: Adam Jankowski
Foto + Repro: Jörg Kalkreuther
Druck: „druck-team“ Drei Eulen Druck GmbH
Auflage: 2.000 Ex.

Copyright bei den Autoren
Hamburg 1975

Inhalt

VORWORT	4
CHINESISCHES VORWORT	5
EINFÜHRUNG	6
Hans-Jürgen Cwik	
"KUO - HUA" NATIONALE MALEREI	18
Hans-Jürgen Cwik	
EIN ALTER EXPERTE FINDET EINEN NEUEN WEG	24
Kuan Shan-yüeh	
GRAPHIK	27
Hans-Jürgen Cwik	
DAS AMATEURKUNSTSCHAFFEN IN DER VR CHINA	36
Jutta Bewig	
KÜNSTLER IN EINEM DORF	39
Su Kuang	
BAUERNMALEREI IN HUSHIEN	42
Jutta Bewig	
MEIN PINSEL IST MEINE WAFFE	54
TuChih-lien	
CHINESISCHE NEUJAHRSBILDER UND SCHERENSCHNITTE	56
Jutta Bewig	
BILDGESCHICHTEN	64
Jutta Bewig	
NEUE KUNST AUS CHINA - AUS DER SICHT EINES KÜNSTLERS	66
Adam Jankowski	
LITERATURANGABEN	82

Vorwort

Wir möchten den Betrachter mit dem heutigen chinesischen Kunstschaffen in seiner außerordentlichen Vielfältigkeit vertraut machen, neues Interesse wecken und bereits vorhandenes verstärken. Wir möchten versuchen Vorurteile abzubauen, indem wir uns bemühen Ziele, Inhalte und Formen, dieser für den westlichen Betrachter in vieler Hinsicht fremd erscheinenden Kunst, sichtbar zu machen.

Unsere Ausstellung erhebt nicht den Anspruch, die neue chinesische Kunst vollständig darzustellen, vielmehr möchten wir versuchen, Einblicke in verschiedene Bereiche dieser Kunst zu geben, wie z.B. : Malerei im traditionellen Stil, Graphik, Neujahrsbilder, Bauernmalerei, Ölmalerei, Lehrplakate und Bildergeschichten.

Neben Werken, die uns aus Privatsammlungen zur Verfügung gestellt wurden, konnte ein großer Teil des ausgestellten Materials, im Herbst 1974, auf einer von der GDCF veranstalteten Reise von Jutta Bewig in der Volksrepublik China selbst ausgewählt und gesammelt werden.

Die meisten der ausgestellten Arbeiten stammen somit aus den letzten zwei Jahren, jedoch zeigen wir auch einige ältere Beispiele aus den 50-er und 60-er Jahren. Außer einigen Originalen aus dem Bereich der Graphik, besteht der größte Teil aus Kunstreproduktionen. In dieser Art erreicht Kunst heute überall in China einen Verbreitungsgrad, in den Städten ebenso wie auf dem Lande, für den es hier bei uns keine vergleichbaren Beispiele gibt. Reproduktionen, wie sie in der Ausstellung gezeigt werden, erscheinen in Millionen-Auflagen und sind für jedermann erschwinglich.

Da in unserer Zeit ein intensiver Dialog mit China begonnen hat, hoffen wir, daß die Begegnungen mit Kunst aus der VR China in der Zukunft durch weitere Ausstellungen, auch solche mit Originalen in den entsprechenden Kunsthäusern und Museen, zahlreich werden, damit sich in diesem Lande ein reflektiertes Kulturverständnis verbunden mit dem Verständnis für das Leben der Menschen in der VR China, entwickeln kann.

"Wie soll Kunst den Menschen bewegen, wenn sie selbst nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?" B. Brecht

Bevor der Betrachter die Bilder aus dem heutigen China ansieht, sei ihm geraten, viele Vorstellungen, die sich bei ihm mit dem Begriff Kunst verbinden - Zweckfreiheit, individuelles Künstlertum, überhaupt der Gedanke, Kunst müsse von Künstlern geschaffen werden - vorübergehend zu vergessen, da diese Vorstellungen dem chinesischen Betrachter, für den die Bilder ja gemalt sind, nicht selbstverständlich sind. Die neue chinesische Kunst ist engagierte Kunst, ihr Inhalt der Mensch und die Revolution. Sie stellt gesellschaftliche Ziele und Ideale dar, sie klagt die Vergangenheit an. Sie steht im Dienste des gesellschaftlichen Fortschritts, in dem sie diesen darstellt und gleichzeitig der Realität einen Spiegel vorhält, der das Erreichte mit dem noch zu Erreichenden in ein Spannungsverhältnis bringt.

Seit den Anfängen der chinesischen Revolution in den 20-er Jahren, stand es für die meisten Künstler außer Frage, daß ihre Kunst helfen müsse, die Menschen mit neuen Gedanken und Werten vertraut zu machen, daß Kunst die politische und soziale Revolution aktiv unterstützen könne und müsse. Ganz falsch wäre es, hiervon einer Fremdbestimmung der Kunst zu sprechen, sondern man muß sehen, daß die chinesischen Künstler ein Selbstverständnis bezüglich ihrer gesellschaftlichen Stellung und Aufgabe entwickelt haben, das uns Europäern nicht ohne weiteres geläufig ist.

Es handelt sich um die Kunst eines Volkes, das unter großen Mühen in langen Kämpfen eine Jahrtausende alte, politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Ordnung überwand. Eine Ordnung, die sich schon lange als völlig ungeeignet erwiesen hatte, mit den Anforderungen der Gegenwart fertig zu werden, die dem größten Teil der Bevölkerung nur noch bitterste Armut und Unsicherheit brachte und daher als unerträgliche Last und Fessel empfunden wurde. Es entstand eine neue, gerechtere und geeignetere Ordnung, ebenfalls unter großen Schwierigkeiten und unter Einsatz aller Energien, aber mit einem Ziel vor Augen.

In begeisterter, fast beschwörender Weise bemühen sich die Bilder, die gesellschaftlichen Ziele des Sozialismus in den Menschen zu festigen, die Menschen selbst anzuregen und zu begeistern, sich für ihre Zukunft, für die Überwindung der Rückständigkeit und für den Aufbau eines industrialisierten, sozialistischen Staates einzusetzen.

Nur wenn wir uns das alles vergegenwärtigen, wird das Engagement der heutigen chinesischen Kunst verständlich.

Karin Eberstein

介绍汉堡新中国艺术展

我们这次展出的中国现代艺术作品，包括了传统画（山水，人物等）、版画、年画、剪纸、连环画等部分。大部分的作品，都是最近两年之内发表的。我们深知，这次我们所展出的，远远不能概括新中国艺术创作的宝藏；但是，我们热望，透过我们的工作，能够有助于德国人民和居住在德国的各国朋友对于现代中国的了解，能够对德、中两国人民友好关系的发展，做出一点贡献。

要了解新中国的艺术，不能不从中国社会的历史发展出发。长期以来，中国人民一直为了挣脱旧社会里经济的、政治的、文化的束缚，为了建立一个合理的、进步的新社会而进行了不懈的奋斗。人民共和国建立以后，绝大多数中国人民的这一要求获得了初步的实现。属于这个新社会的人民艺术，自然地就会以批判旧社会、表现新社会的生活、肯定新社会的成就以及展望社会发展的前景和理想作为它的内容。

从新中国艺术的内容、表现和大众化的传播方式来看，我们都可以说，新中国的艺术是属于人民的；它由广大的群众所创造，也为广大的群众而存在。

对于西方的观众们，在我们这个流传着“艺术的无目的论”、“艺术的个人本位”、“艺术是艺术家创造的”等观念的时代，具有丰富社会内容的、大众化的新中国艺术是一个饶有意义的对比。在这里，我们或许不妨回顾一番布烈希特（BERTOLT BRECHT）说过的一句话：“如果艺术品不是受感动于人们的命运而生，它又如何能感动人们呢？”

这次的展出品，一小部分是由个别的私人收藏所提供的，大部分则是1974年秋天德中友好协访华团的团员在中国旅行时收集带回的。在筹备的过程中，我们受到不少德国和中国友人的热忱协助和关心，谨致以衷心的感谢。

德中友好协会汉堡分会

Vorwort für unsere chinesischen Freunde in Deutschland, denen wir hiermit für ihre Unterstützung danken.

Vorwort

Wir möchten den Betrachter mit dem heutigen chinesischen Kunstschaffen in seiner außerordentlichen Vielfältigkeit vertraut machen, neues Interesse wecken und bereits vorhandenes verstärken. Wir möchten versuchen Vorurteile abzubauen, indem wir uns bemühen Ziele, Inhalte und Formen, dieser für den westlichen Betrachter in vieler Hinsicht fremd erscheinenden Kunst, sichtbar zu machen.

Unsere Ausstellung erhebt nicht den Anspruch, die neue chinesische Kunst vollständig darzustellen, vielmehr möchten wir versuchen, Einblicke in verschiedene Bereiche dieser Kunst zu geben, wie z.B. : Malerei im traditionellen Stil, Graphik, Neujahrsbilder, Bauernmalerei, Ölmalerei, Lehrplakate und Bildergeschichten.

Neben Werken, die uns aus Privatsammlungen zur Verfügung gestellt wurden, konnte ein großer Teil des ausgestellten Materials, im Herbst 1974, auf einer von der GDCF veranstalteten Reise von Jutta Bewig in der Volksrepublik China selbst ausgewählt und gesammelt werden.

Die meisten der ausgestellten Arbeiten stammen somit aus den letzten zwei Jahren, jedoch zeigen wir auch einige ältere Beispiele aus den 50-er und 60-er Jahren. Außer einigen Originalen aus dem Bereich der Graphik, besteht der größte Teil aus Kunstreproduktionen. In dieser Art erreicht Kunst heute überall in China einen Verbreitungsgrad, in den Städten ebenso wie auf dem Lande, für den es hier bei uns keine vergleichbaren Beispiele gibt. Reproduktionen, wie sie in der Ausstellung gezeigt werden, erscheinen in Millionen-Auflagen und sind für jedermann erschwinglich.

Da in unserer Zeit ein intensiver Dialog mit China begonnen hat, hoffen wir, daß die Begegnungen mit Kunst aus der VR China in der Zukunft durch weitere Ausstellungen, auch solche mit Originalen in den entsprechenden Kunsthäusern und Museen, zahlreich werden, damit sich in diesem Lande ein reflektiertes Kulturverständnis verbunden mit dem Verständnis für das Leben der Menschen in der VR China, entwickeln kann.

"Wie soll Kunst den Menschen bewegen, wenn sie selbst nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?" B. Brecht

Bevor der Betrachter die Bilder aus dem heutigen China ansieht, sei ihm geraten, viele Vorstellungen, die sich bei ihm mit dem Begriff Kunst verbinden - Zweckfreiheit, individuelles Künstlertum, überhaupt der Gedanke, Kunst müsse von Künstlern geschaffen werden - vorübergehend zu vergessen, da diese Vorstellungen dem chinesischen Betrachter, für den die Bilder ja gemalt sind, nicht selbstverständlich sind. Die neue chinesische Kunst ist engagierte Kunst, ihr Inhalt der Mensch und die Revolution. Sie stellt gesellschaftliche Ziele und Ideale dar, sie klagt die Vergangenheit an. Sie steht im Dienste des gesellschaftlichen Fortschritts, in dem sie diesen darstellt und gleichzeitig der Realität einen Spiegel vorhält, der das Erreichte mit dem noch zu Erreichenden in ein Spannungsverhältnis bringt.

Seit den Anfängen der chinesischen Revolution in den 20-er Jahren, stand es für die meisten Künstler außer Frage, daß ihre Kunst helfen müsse, die Menschen mit neuen Gedanken und Werten vertraut zu machen, daß Kunst die politische und soziale Revolution aktiv unterstützen könne und müsse. Ganz falsch wäre es, hiervon einer Fremdbestimmung der Kunst zu sprechen, sondern man muß sehen, daß die chinesischen Künstler ein Selbstverständnis bezüglich ihrer gesellschaftlichen Stellung und Aufgabe entwickelt haben, das uns Europäern nicht ohne weiteres geläufig ist.

Es handelt sich um die Kunst eines Volkes, das unter großen Mühen in langen Kämpfen eine jahrtausende alte, politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Ordnung überwand. Eine Ordnung, die sich schon lange als völlig ungeeignet erwiesen hatte, mit den Anforderungen der Gegenwart fertig zu werden, die dem größten Teil der Bevölkerung nur noch bitterste Armut und Unsicherheit brachte und daher als unerträgliche Last und Fessel empfunden wurde. Es entstand eine neue, gerechtere und geeignetere Ordnung, ebenfalls unter großen Schwierigkeiten und unter Einsatz aller Energien, aber mit einem Ziel vor Augen.

In begeisterter, fast beschwörender Weise bemühen sich die Bilder, die gesellschaftlichen Ziele des Sozialismus in den Menschen zu festigen, die Menschen selbst anzuregen und zu begeistern, sich für ihre Zukunft, für die Überwindung der Rückständigkeit und für den Aufbau eines industrialisierten, sozialistischen Staates einzusetzen.

Nur wenn wir uns das alles vergegenwärtigen, wird das Engagement der heutigen chinesischen Kunst verständlich.

Karin Eberstein

3 | 言

Einführung

Mit der Gründung der Volksrepublik China beginnt ein neuer Abschnitt im jüngsten Kapitel der bildenden Kunst in China, dessen Anfang etwa zu Beginn unseres Jahrhunderts gesehen werden kann. Nach 1949 finden bereits weitgehend eingeleitete Entwicklungen unter neuen Gegebenheiten Fortsetzung, Entfaltung oder gar Höhepunkte, und bedeutende neue Impulse und Entwicklungen kommen hinzu. Es treten Künstler hervor, die sich bereits vorher in bahnbrechenden Bewegungen führend engagiert oder in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ihre Formung und Ausbildung erhalten hatten. Mit Mao Tse-tungs Yen-an-Reden über Literatur und Kunst aus dem Jahre 1942 war die entscheidende Weichenstellung für die nachfolgende Entwicklung der Kunst in den von den chinesischen Kommunisten regierten Territorien und dann in China erfolgt - und die bis heute richtungweisende theoretische Basis für das gesamte Kunstgebiet gegeben worden.

ZUR SITUATION UM DIE JAHRHUNDERTWENDE - NEUE ENTWICKLUNGEN

Zu Beginn dieses Jahrhunderts herrschte in China eine neuen Entwicklungen höchst förderliche Situation. Die chinesische Kunst war im 19. Jahrhundert zunehmend und in verschiedenen wesentlichen Bereichen auf ein ausgefahrenes Gleis und in eine Endphase gelangt - jedoch waren gleichfalls, speziell in der Malerei, auch Elemente vorhanden, auf die sich ein Umschwung zu Neuem stützen konnte. Die traditionelle Gesellschaft, mit der die Kunst in spezifischer Weise und aufs engste verknüpft war, stand im Verfall; Eindringen und Herausforderung der westlichen Mächte hatten China und die chinesische Kultur in eine ernste Krise und gewaltige Umbruchssituation gebracht. 1911 wurde die alte Gesellschaftsordnung durch Revolution beseitigt.

Im Zuge der Neuorientierungstendenzen besaß die "Vierte-Mai-Bewegung" - vom 4. Mai 1919 - größte Bedeutung; mit ihr begann die Revolution der chinesischen Kultur. Als bei den Friedensverhandlungen in Versailles die ehemaligen deutschen Rechte in der Provinz Shantung Japan zugesprochen und nicht an China zurückgegeben werden sollten, erhoben sich die Studenten und Intellektuellen sowie die Arbeiter und Kaufleute in allen größeren Städten gegen Japan und gegen die kompromißbereite Regierung in Peking. Zu den Hauptzielen der Bewegung gehörten soziale Reformen sowie kulturelle Erneuerung.

In dieser Zeit wurden auch die Aufgaben von Kunst und ästhetischer Erziehung neu durchdacht und formuliert. Eine Schlüsselfigur zum Verständnis der damaligen Bestrebungen ist Ts' ai Yüan-p' ei (1868-1940), der erste Erziehungsminister der 1912 ausgerufenen Republik und spätere Präsident der Peking-Universität, der "aufgrund der sokratischen Idee vom gemeinsamen Wesen des Wahren, des Guten und Schönen die Kunst für einen unerläßlichen Bestandteil beim Schaffen eines neuen Kulturethos hielt" (E. Rychterova).

Bei den Reaktionen der Künstler zeigte sich große Aufgeschlossenheit für neue Wege und fremde Einflüsse, ein wesentlich neues Kunstwollen, und es ergaben sich auch effektive Chancen für die Realisierung fortschrittlicher Ideen. Ts' ai Yüan-p' ei sammelte eine Gruppe junger Künstler und Kunststudenten um sich und ermutigte sie, zum Studium ins Ausland zu gehen. Bis kurz vor Beginn der zwanziger Jahre war hauptsächlich Japan das Ziel, wo 1896 an der Akademie der Bildenden Kunst in Tokyo mit der Abteilung für westliche Kunst das erste Zentrum zur Verbreitung europäischer Kunst im Fernen Osten geschaffen worden war. In den zwanziger Jahren wurde dann Paris das Ziel. Auch in China selbst wurden nach der Jahrhundertwende verschiedene Ansätze und Impulse der Hinwendung zu Kunstschulen im europäischen Sinne deutlich, speziell in den weltoffenen Küstenstädten Shanghai und Kanton, ebenso in Nanking, Hangchou und Peking. Als ein wichtiges Ereignis darf dann die Gründung einer Kunstgesellschaft bzw. Kunstakademie als Studien- und Unterrichtszentrum für europäische Techniken im Jahre 1919 in Peking gelten.

BEDEUTENDE ÄNDERUNGEN UND NEUERUNGEN IM 20. JH.

Früherer Hintergrund: Die Öffnung zur westlichen Kunst bedeutete eine Neubewertung und -Würdigung von Kunstgattungen und künstlerischen Ausdrucksformen, und die Stellung des Berufskünstlers in China wurde neu definiert. Als freie und edle Künste wurden in der Vergangenheit die Dichtung, Schriftkunst, Malerei und Musik geacht-

et. Sie waren die Domäne der herrschenden Schicht, die diese Werke schuf, und die sich an ihnen erfreute. Mit den Voraussetzungen für eine gesellschaftliche Karriere, so dem Erlernen der Schriftkunst, war zugleich auch die Voraussetzung für die Ausübung der Schwesterkunst, der Malerei, gegeben. Die genannten Künste wurden als persönlichkeitsbildend hoch geachtet, und sie brachten den Geschmack und die Ideale der gesellschaftlichen Elite zum Ausdruck. In dem chinesischen Künstler, der über ein halbes Jahrtausend die Neuzeit der chinesischen Kunst maßgebend bestimmt hat, vereinigten sich besondere Eigenschaften: er gehörte der gebildeten Elite an, war wirtschaftlich unabhängig und übte seine Kunst nur zum eigenen Vergnügen oder im geselligen Kreis aus, jedoch nicht zu materiellem, finanziellem Erwerb. Der 'Berufskünstler' rangierte an tieferer Stelle.

Alles andere, was Europa außer den oben genannten vier gleichwohl unter Kunst versteht: Architektur, Bildhauerei, Graphik, Töpferkunst, die gewerbsmäßige Malerei von Bildnissen und Heiligenbildern, Tempelfresken und Dekorationsstücken, achtete man in China zwar als ehrenhafte Handwerke, die an einen Auftrag gebundene, notwendige Bedürfnisse berufsmäßig erfüllten, jedoch galten sie nicht als 'freie Kunst'. Bezeichnenderweise gehören in diese Gruppe auch die mit körperlicher Arbeit und Anstrengung verbundenen Tätigkeiten, desgleichen die Volkskunst.

In der Malerei hatte die Personen- und Porträtmalerei in den vergangenen Jahrhunderten nur einen geringen Stellenwert. Das überragende Hauptthema war die Landschaft; danach kamen die Themengebiete Bambus, Blumen, Blütenzweige, andere Pflanzen, Tiere u. a. m. In der Landschaftsdarstellung kamen philosophische Vorstellungen zum Ausdruck, und auch bei den anderen Themen bzw. Gegenständen war es beliebt, diese in einem Doppelsinn, in symbolischer Bedeutung zu nehmen.

Dem erlesenen Geschmack entsprach die Malerei mit Tusche in Schwarz und Grautönen, auf Papier oder Seide, oft ergänzt von dezenten Farben; vor allem aber mit Pinselstrichen, die als ästhetische Einheiten gewürdigt wurden.

Die europäische Ölmalerei wurde von christlichen Missionaren in China bekannt gemacht, jedoch konnte sie lange Zeit zu keinem Durchbruch gelangen. Bei ihr wurde die 'fehlende Pinseltechnik' bemängelt. Ihre relativ kräftige Farbigkeit - die mehr den 'vulgären' Geschmack in China zum Ausdruck bringt -, die andersartige und ungewohnte Perspektive, die zur Personen- und Porträtmalerei tendierende Thematik und anderes mehr sprachen gegen sie. Sie gefiel bei

Hofe nicht, und schon deshalb war ihrer Entfaltungsmöglichkeit ein effektiver Riegel vorgeschoben.

Erste Hälfte des 20. Jh.: Erst in unserem Jahrhundert gelangte die Ölmalerei zum Durchbruch. Die Graphik, speziell der Holzschnitt, entwickelte sich zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdrucksmittel von hervorragender Bedeutung, nachdem der Holzschnitt früher stets im Schatten und im Dienst der Malerei gestanden hatte (siehe "Graphik"). Die freie Plastik, die Karrikatur u. a. m. bereicherten die Kunstszene. Neue Themen, Darstellungsinhalte und Stile traten hervor: so Darstellungen von Emotionen, von Dramatik, harten realistischen Szenen und Sozialkritik, wie sie vor allem in der Bewegung des Neuen Holzschnitts zum Zuge kamen. - Im Vergleich dazu war die Kunst der ehemaligen gesellschaftlichen Elite auf Werte der Harmonie, Einheit mit der Natur, Versenkung und Stille eingestimmt gewesen. - Die progressiven Künstler und ihre Neuerungen hatten einen schweren Stand in der noch traditionalistischen Gesellschaft. Die vom Ausland nach China zurückgekehrten Künstler litten sehr an dem mangelnden Verständnis für ihre Werke seitens der Bevölkerung; sie fanden kaum oder nur bedingt Anklang, und sie gerieten in Isolierung. In Shanghai kapselten sich viele in einem 'Klein-Paris' ab und arbeiteten in den im Ausland erlernten Stilen weiter (zumeist in stereotyper Weise). Von den weiteren Entwicklungen in der Weltkunst waren sie mangels bedeutenderer Ausstellungen ausländischer Kunst in China abgeschnitten.

DIE VERSCHIEDENEN STRÖMUNGEN

Die folgenden - zumindest für die Gebiete der Malerei oder Graphik relevanten - Strömungen traten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nacheinander, zum Teil auch nebeneinander oder in Bezug zueinander hervor:

- (1) Die durchaus traditionelle Richtung, die an die klassische Kunst anknüpfte, diese in verschiedenen Varianten fortsetzte und auch entfaltete.
- (2) Die unter dem Einfluß der europäischen Kunst stehenden Richtungen, die vom Realismus und Impressionismus bis zur ungegenständlichen Kunst den jeweils modernen Strömungen - in gewissen Grenzen - folgten sowie eine kritische Distanz zur eigenen Tradition besaßen, und bei denen die geistige Basis im Ausland lag. Nicht selten jedoch gelangten Vertreter dieser Richtungen zu einer Kombination der alten mit der neuen Gestaltungsweise - so in Form eines klaren und unvermischten Nebeneinanders, einer wechselseitigen Einwirkung oder Befruchtung, bestenfalls einer Synthese

An den Kunstschulen herrschte eine strikte Trennung zwischen der konservativen, traditionellen Richtung und den progressiven westlichen Richtungen. Der auf eine Synthese zwischen Eigenständigem und Fremdem abzielende Weg war an den Kunstschulen nicht institutionalisiert.

- (3) Die revolutionäre Bewegung, deren Ziel es war, die Kunst in den Dienst der neuen und sich rasch transformierenden Gesellschaft zu stellen, kritisierte die ästhetisierende Atelierkunst ohne Kontakt zu den Massen und der eigentlichen Wirklichkeit im Lande. Demgemäß wendete sie klar verständliche Ausdrucksmittel mit breiter Massenwirkung an.
- (4) Der Sozialistische Realismus, der in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zunehmend erstarkt.

Die drei zuletzt genannten Richtungen manifestieren sich in der Bewegung des neuen Holzschnitts, die wegen ihrer großen Bedeutung und nachhaltigen Wirkung eine Sonderstellung einnimmt.

DIE BEWEGUNG DES NEUEN HOLZSCHNITTS

In dieser Ende der zwanziger Jahre einsetzenden Bewegung kam neues Kunstwollen in eindrucksvollster Weise zum Ausdruck und erlangte größte Publizität. "Es gibt keine Epoche der menschlichen Geschichte, in der Bilder, Holzschnitte, so aufgeklärt, aufgerüttelt, im Kampf einer Nation so aktivierend und dynamisch gewirkt hätten wie im China der letzten zwanzig Jahre", schrieb M. Scheer, 1951, rückblickend.

Der große Initiator und Förderer der Bewegung war Lu Hsün; an ihrem Anfang standen seine Publikationen über den deutschen, russischen, japanischen, britischen und amerikanischen Holzschnitt, und der Gründung von Künstlergruppen, wie z. B. der 'Hangchou Holzschnitt-Gruppe'. Der Slogan der jungen Künstler war: Heraus aus den Salons! Auf die Straße! Sie verwarfen die vornehmen Künste und strebten eine Kunst für das Volk, die breiten Massen, an. Lu Hsün sah in dem Holzschnitt ein vortreffliches Mittel, besonders die große Zahl der Analphabeten anzusprechen, und dem Volk die Anfänge eines sozialen Bewußtseins zu vermitteln.

Die Bewegung begann sozialkritisch; sie diente dazu, erbarmungswürdige, änderungsnotwendige Zustände in China anzuprangern. Lu Hsüns Prinzip zur Meisterung der neuen Gestaltungsaufgaben war, das eigene Erbe selektiv zu übernehmen und von Stil und Technik fremder Kunst zu lernen - und im europäischen, expressionistischen Holzschnitt erkannte er geeignete Vorbilder und eine zweckdienlichere Technik als in dem traditionellen chinesischen Holzschnitt (siehe "Graphik"). Lu Hsün stand damals bereits auf Seiten der Kommunisten, und die Bewe-

gung des neuen Holzschnitts wurde zu einer Domäne linksgerichteter bzw. kommunistischer Kreise. 1936 starb Lu Hsün - seine letzte Veröffentlichung galt dem Werk von Käthe Kollwitz.

Der Zeitraum 1931 bis 1937 gilt als erster Abschnitt der Entwicklung des neuen Holzschnitts, den zweiten leitete der Zusammenschluß der zahlreichen Holzschnitt-Gruppen, die sich inzwischen überall im Lande gebildet hatten, mit dem Beginn des Widerstandskrieges gegen Japan ein. Die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten des Holzschnitts erkennend, benutzten ihn die chinesischen Kommunisten als Flugblatt, Plakat etc. im Guerilla-Krieg gegen Japan und gegen die Kuomintang.

In Thematik und Inhalt traten nun Veränderungen ein; dargestellt wurden: "Szenen der Tapferkeit im Kampf, Beweise der innigen Verbundenheit zwischen Armee und Bevölkerung, Episoden aus den anti-japanischen Stützpunkten, wie man um die Produktion kämpfte, wie sich das demokratische Leben gestaltete, wie man mit der Waffe in der Hand dem Feind entgegentrat. Darin spiegelte sich in ergreifender Weise das revolutionäre Heldentum und die glühende Vaterlandsliebe des Volkes wider, diese Werke unterstützten den nationalen Revolutionskrieg..." Außerdem dienten die Holzschnitte zur Übermittlung von Instruktionen.

NOTWENDIGKEIT DER ENTWICKLUNG EINER 'NATIONALEN FORMENSPRACHE'

1936 fand in Shanghai eine bedeutende Ausstellung sowjetischer Graphik statt; sie ermöglichte das Studium des sozialistischen Realismus, der in den Jahren danach in stärkster Weise prägend wurde. Bei der Propagandarbeit mußte man jedoch feststellen, daß die in fremder Manier ausgeführten Holzschnitte nur bedingten und nicht den gewünschten Anklang bei den breiten Massen finden konnten. Deshalb wurden Überlegungen bezüglich der Schaffung und Anwendung einer 'nationalen Formensprache', die für einen unmittelbaren gefühlsmäßigen Bezug des Betrachters zum Dargestellten zu sorgen vermag, angestellt; dieses Thema kam auf die Tagesordnung einer Konferenz in Chungking (1941). Als Grundlage für diese Entwicklung der nationalen Formensprache wurde die Volkskunst, speziell der Papierschnitt und das farbenfrohe Neujahrsbild sowie der traditionelle Holzschnitt genommen.

MAO TSE-TUNGS YENAN-REDEN ÜBER LITERATUR UND KUNST

1938 war in Yen-an die Lu Hsün-Kunstakademie gegründet worden, wo zahlreiche der bedeutendsten Holzschnittkünstler lehrten und lernten. Yen-an, Provinz Shensi, wurde Ende 1936 das Hauptquartier der KPCh, das revolutionäre Zentrum Chinas.

Dort hielt Mao Tse-tung 1942 die "Reden über Literatur und Kunst", die bis heute richtungweisend und theoretisch grundlegend für das gesamte Kunstgebiet geblieben sind. Maos Yen-an-Reden über Literatur und Kunst basieren auf damals bereits gemachten praktischen Erfahrungen wie auch auf ideologischen Voraussetzungen. In diesem Zusammenhang erscheinen die folgenden sechs Punkte bzw. Aspekte besonders wichtig, auf die Mao Tse-tung eingeht:

1. "Für wen ist unsere Literatur und Kunst bestimmt?";
2. wie die Kunst und Literatur ihren Adressaten zu dienen hat;
3. die Quellen von Literatur und Kunst;
4. die Einstellung zum eigenen Kulturerbe sowie zu fremden, ausländischen Einflüssen;
5. die Beziehungen zwischen Politik und Kunst; und
6. die der Kunst und Literatur in der revolutionären Bewegung zugewiesene Rolle und Bedeutung.

Im Hinblick auf die erste Frage: "Für wen ist unsere Literatur und Kunst bestimmt?" betonte Mao nachdrücklich, daß die Literatur und Kunst den Volksmassen dienen müsse.

"Wer sind nun die breiten Volksmassen? Die breiten Volksmassen, das sind die Arbeiter, Bauern, Soldaten und das städtischen Kleinbürgertum, die mehr als 90 Prozent der Bevölkerung unseres Landes ausmachen. Deshalb dient unsere Kunst und unsere Literatur erstens: den Arbeitern - der Klasse, die die Revolution führt; zweitens: den Bauern - unserem zahlenmäßig stärksten und standhaftesten Bundesgenossen in der Revolution; drittens: den bewaffneten Arbeitern und Bauern, das heißt der Achten und der Neuen Vierten Armee sowie den übrigen bewaffneten Kräften des Volkes - den Hauptkräften des revolutionären Krieges; viertens: den werktätigen Massen des städtischen Kleinbürgertums sowie der Intelligenz, die ebenfalls unsere Bundesgenossen in der Revolution sind und mit uns längere Zeit zusammenzuarbeiten vermögen. Diese vier Kategorien von Menschen bilden die gewaltige Mehrheit des chinesischen Volkes, das sind die breitesten Volksmassen.

Unsere Literatur und Kunst muß den Menschen dieser vier Kategorien dienen. ... Wir ermutigen die revolutionären Schriftsteller und Künstler zur aktiven Annäherung an die Arbeiter, Bauern und Soldaten, bieten ihnen die volle Möglichkeit, mit den Massen zu verschmelzen, um eine wahrhaft revolutionäre Literatur und Kunst zu schaffen."

Die nachfolgend genannten drei Aspekte: wie die Kunst den Adressaten zu dienen hat; die Quellen der Kunst; die Einstellung (selektiv-positiv-

ver Art) zum eigenen Kulturerbe und zum Einfluß fremder, ausländischer Kunst - werden u. a. in Punkt II des 'Schlußworts' in den Yen-an-Reden behandelt.

"Nach Lösung der Frage, wem Kunst und Literatur dienen sollen, muß auch die Frage "wie dienen" beantwortet werden. Um mit den Worten unserer Genossen zu sprechen: Sollen wir auf die Hebung des Niveaus oder auf die Popularisierung Nachdruck legen? In der Vergangenheit haben einige Genossen in gewissem, zuweilen beträchtlichem Maße die Popularisierung mißachtet oder unterschätzt. Sie schenkten in unangebrachter Weise der Hebung des Niveaus übermäßige Beachtung. Natürlich soll man darauf große Aufmerksamkeit verwenden, aber es wäre ein Fehler, es einseitig, isoliert und übermäßig zu tun... Da unsere Kunst und Literatur grundsätzlich den Arbeitern, Bauern und Soldaten dienen sollen, heißt Popularisierung, Kunst und Literatur unter diesen Menschen zu verbreiten, während Hebung des Niveaus bedeutet, ihr Kunst- und Literaturverständnis zu heben. Womit soll man nun zu ihnen gehen .. ? Nur mit dem, was die Arbeiter, Bauern und Soldaten selbst brauchen und was von ihnen bereitwillig aufgenommen wird. Deshalb steht die Pflicht, von den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu lernen, vor der Aufgabe, sie zu erziehen. Das gilt insbesondere für die Hebung des Niveaus. Dafür muß es einen Ausgangspunkt geben: ... man darf nur vom Niveau der Massen der Arbeiter, Bauern und Soldaten ausgehen. Das bedeutet nicht, daß wir die Arbeiter, Bauern und Soldaten auf die "Höhe" der Klasse der Feudalherren, der Bourgeoisie oder kleinbürgerlichen Intelligenz heben, sondern daß wir ihr Niveau entsprechend der Richtung heben, in der die Arbeiter, Bauern und Soldaten selbst vorwärtsschreiten, entsprechend der Richtung, in der das Proletariat vorwärtsschreitet. Ebendaraus ergibt sich die Aufgabe, von den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu lernen. Nur wenn wir uns auf sie orientieren, verstehen wir die Hebung des Niveaus und die Popularisierung richtig und finden wir die richtige Beziehung zwischen dieser und jener.

Aus welchen Quellen werden alle Arten von Kunst und Literatur gespeist? Ein Werk der Literatur oder Kunst ist ideologisch das Produkt der Widerspiegelung des Lebens einer gegebenen Gesellschaft im menschlichen Bewußtsein. Die revolutionäre Literatur und Kunst ist das Produkt der Widerspiegelung des Lebens des Volkes im Bewußtsein der revolutionären Künstler und Schriftsteller. Das Leben des Volkes selbst ist eine reiche Fundgrube an Stoff für das literarische und künstlerische Schaffen. Es ist der Stoff im Naturzustand, Rohstoff, aber zugleich der lebendigste, reichhaltigste, wichtigste Stoff.

Und in diesem Sinne verblaßt vor ihm jegliche Literatur und Kunst. Das ist für sie die einzige und unerschöpfliche Quelle. Das ist die einzige Quelle, denn es kann außer ihr keine andere geben. Manche mögen fragen: Gibt es nicht in den Büchern, in den Werken der Literatur und Kunst vergangener Epochen und fremder Länder eine andere Quelle? Doch die Werke der Literatur und Kunst der Vergangenheit sind keine Quelle, sondern nur ein Strom, der selbst aus einer Quelle seinen Anfang nimmt: Sie sind die Produkte, die die alten oder ausländischen Autoren aus dem literarischen oder künstlerischen Rohstoff schufen, den ihnen das Leben des Volkes in ihrer Epoche und in ihrem Lande lieferten. Wir müssen uns das ganze wunderbare literarische und künstlerische Erbe der Vergangenheit aneignen, ihm kritisch alles Nützliche entnehmen und es als Beispiel betrachten, wenn wir versuchen, das aus dem Volksleben unserer Zeit und unseres Landes gewonnene Rohmaterial zu bearbeiten. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob wir ein solches Beispiel besitzen oder nicht, ein Unterschied, der erklärt, warum einige Werke vollkommen und andere ungeschliffen, einige erlesen und andere plump sind, einige fließend und andere mühselig, einige schnell und andere langsam vollendet werden. Deshalb können wir auf keinen Fall darauf verzichten, die Werke der alten und der ausländischen Schriftsteller und Künstler, auch der feudalen oder bürgerlichen, als Erbe zu übernehmen und als Beispiel für unsere Arbeit zu verwenden. Aber ein Erbe bleibt stets nur ein Erbe und ein Beispiel - nur ein Beispiel; durch sie das eigene Schaffen zu ersetzen, ist nicht angängig, ja unmöglich. Die mechanische Aneignung oder die blinde Nachahmung von Werken alter oder ausländischer Autoren ist nutzlosester, schädlichster Dogmatismus in Literatur und Kunst. Alle revolutionären Künstler und Schriftsteller in China, alle zu großen Hoffnungen berechtigenden Künstler und Schriftsteller müssen für eine lange Zeit unter Hintansetzung der eigenen Person und aus ganzen Herzen in die Massen gehen, in die Massen der Arbeiter, Bauern und Soldaten; sie müssen in den Schmelztiegel des Kampfes, zu der einzigen überaus starken und reichen Quelle des Schaffens, um die Menschen, die Klassen, die Volksmassen, alle lebendigen Formen des Lebens und des Kampfes, den gesamten Ausgangsstoff für das literarisch-künstlerische Schaffen zu beobachten, zu erkennen, zu studieren und zu analysieren. Erst danach können sie mit dem Schaffensprozeß beginnen. Andernfalls ist die ganze Mühe umsonst und man wird gerade das, wovon Lu Hsün in seinem Vermächtnis seinen Sohn so eindringlich warnte - "hohlköpfiger Künstler oder Schriftsteller".

Obwohl das gesellschaftliche Leben der Menschheit für Literatur und

Kunst die einzige Quelle ist, obwohl es selber dem Inhalt nach unermesslich lebendiger und reicher als die Literatur und Kunst ist, gibt sich das Volk mit ihm allein nicht zufrieden und verlangt nach Literatur und Kunst. Weshalb? Weil sowohl das Leben als auch Literatur und Kunst zwar herrlich sind, dennoch aber das in Werken der Literatur und der Kunst widergespiegelte Leben in seinen Äußerungen erhabener, schärfer ausgeprägt, konzentrierter, typischer und idealer und folglich auch allumfassender als die Alltagswirklichkeit sein kann und muß. Die revolutionäre Literatur und Kunst müssen, indem sie ihren Stoff aus dem wirklichen Leben schöpfen, die verschiedensten Gestalten schaffen und den Massen helfen, das Rad der Geschichte vorwärts zu bewegen. Die einen leiden beispielsweise Hunger und Kälte, werden unterdrückt, die anderen beuten die Menschen aus und unterdrücken sie - das gibt es überall, und die Menschen sehen daran gleichgültig vorbei. Künstler und Schriftsteller jedoch können diese alltäglichen Erscheinungen zusammenfassen, zum Brennpunkt machen und die Widersprüche und den Kampf, die in ihnen enthalten sind, typisieren und so Werke der Literatur und Kunst schaffen, die geeignet sind, die Volksmassen aufzurütteln, sie in Begeisterung zu versetzen, sie aufzurufen, sich zusammenzuschließen und um die Veränderung der Verhältnisse, in denen sie leben, zu kämpfen. Gäbe es keine solche Literatur und keine solche Kunst, dann wäre diese Aufgabe unerfüllbar, oder sie nicht energisch und rasch erfüllt werden.

Was ist Popularisierung und Hebung des Niveaus von Literatur und Kunst? In welcher Beziehung stehen diese beiden Aufgaben zueinander? Populäre Werke sind einfacher und leichter verständlich, und deshalb werden sie heute von den breiten Volksmassen bereitwillig aufgenommen. Die Werke mit höherem Niveau sind verfeinerter; deshalb ist es schwerer, sie zu schaffen. Es ist heute für solche Werke auch schwer, schnell Zugang zu den Massen zu finden. Vor unsern Arbeitern, Bauern und Soldaten steht folgendes Problem: sie stehen in einem erbitterten, blutigen Kampf gegen den Feind; im Ergebnis der langen Herrschaft der Feudalklasse und der Bourgeoisie blieben sie Analphabeten und ungebildete Menschen. Deshalb brauchen sie unbedingt eine breite Aufklärungsbewegung; sie sind nachdrücklich bereit, sich Kultur, Kenntnisse, Werke der Kunst und Literatur anzueignen, die ihren dringenden Forderungen begegnen und die sie schnell verstehen, damit sich ihre Kampfbereitschaft noch steigert, ihre Siegeszuversicht noch größer, ihre Einheit noch fester wird, um sie so zu befähigen, den Feind einmütig zu bekämpfen. Ihnen gegenüber darf der erste Schritt nicht darin bestehen, "Muster auf Brokat zu malen", sondern "ihnen im kalten Winter Brennmaterial zu schicken". Deshalb ist unter den gegenwärtigen Be-

dingungen die Popularisierung die vordringlichere Aufgabe. Es wäre ein Fehler, diese Aufgabe zu mißachten oder zu unterschätzen. Popularisierung und Hebung des Niveaus dürfen jedoch nicht scharf voneinander getrennt werden. ... Hier bedeutet Popularisierung Verständlichkeit für das Volk, und Hebung des Niveaus bedeutet Hebung des Niveaus des Volkes. Bei der Arbeit zur Hebung des Niveaus darf man nicht von irgendeinem unbestimmten Punkt in der Luft ausgehen oder hinter verschlossenen Türen beginnen, sondern man muß von dem Niveau ausgehen, das den Massen bereits erreichbar geworden ist. Die Arbeit zur Hebung des Niveaus wird dadurch bestimmt, was bereits erreicht worden ist und weist ihrerseits der Popularisierung die Richtung. In China geht sowohl die Entwicklung der revolutionären Bewegung als auch die Entwicklung der revolutionären Kultur ungleichmäßig vor sich; sie breiten sich nur allmählich aus.

Um zusammenzufassen: das vom revolutionären Schriftsteller oder Künstler bearbeitete, im Leben des Volkes gefundene Rohmaterial für das schriftstellerische und künstlerische Schaffen wird zum Werk der Literatur und Kunst, das als ideologische Form den Volksmassen dient. Dazu gehören einerseits eine Literatur und Kunst von hohem Niveau, die sich auf der Basis einer Literatur und Kunst von elementarem Niveau entwickelt haben, und die von dem Teil der Massen, dessen Niveau höher ist, in erster Linie von den Kadern, benötigt werden; andererseits gehören dazu auch eine Literatur und Kunst von elementarem Niveau, die durch eine Literatur und Kunst von höherem Niveau gelenkt und heute gewöhnlich von den breitesten Volksmassen am dringendsten benötigt werden. Unsere Literatur und Kunst sowohl von hohem als auch von elementarem Niveau dienen in gleichem Maße den breiten Volksmassen, vor allem den Arbeitern, Bauern und Soldaten, sie werden für sie geschaffen, und ihrer bedienen sie sich."

Über die Beziehung zwischen Politik und Kunst äußerte Mao Tse-tung unter anderem:

"Es gibt also ein politisches und ein künstlerisches Kriterium. Wie ist nun die Beziehung zwischen beiden? Zwischen Politik und Kunst darf man ebensowenig ein Gleichheitszeichen setzen wie zwischen allgemeiner Weltanschauung und den Methoden des künstlerischen Schaffens und der künstlerischen Kritik. Wir lehnen nicht nur das abstrakte, absolut unveränderliche politische Kriterium, sondern auch das abstrakte, absolut unveränderliche künstlerische Kriterium ab; jede Klasse in jeder Klassengesellschaft besitzt ihr besonderes politisches und künstlerisches Kriterium. Aber jede Klasse in jeder Klassengesellschaft stellt das politische Kriterium an die erste und

das künstlerische an die zweite Stelle. Die Bourgeoisie lehnt Werke der proletarischen Literatur und Kunst, wie hoch auch ihre künstlerischen Qualitäten sein mögen, stets ab. Das Proletariat muß seine Einstellung zur Literatur und Kunst vergangener Epochen vor allem danach richten, welche Haltung zum Volk sie zum Ausdruck bringen und ob sie in der Geschichte eine fortschrittliche Bedeutung hatten. Es gibt politisch von Grund aus reaktionäre Werke, die aber gleichzeitig vielleicht gewissen künstlerischen Wert besitzen. Aber je künstlerisch wertvoller das inhaltlich reaktionäre Werk ist, desto stärker vermag es das Volk zu vergiften, und um so entschiedener müssen wir es ablehnen. Die gemeinsame Besonderheit der Literatur und der Kunst aller Ausbeuterklassen in der Periode ihres Niedergangs ist der Widerspruch zwischen dem reaktionären politischen Inhalt und der künstlerischen Form. Wir fordern jedoch die Einheit von Politik und Kunst, die Einheit von Inhalt und Form, die Einheit von revolutionärem politischem Inhalt und möglichst vollkommener künstlerischer Form. Kunstwerke, denen es an künstlerischem Wert mangelt, wie fortschrittlich sie politisch auch sein mögen, sind dennoch unwirksam. Darum sind wir sowohl gegen die Werke, die falsche politische Ansichten enthalten, als auch gegen die Tendenz des sogenannten "Plakat- und Schlagwortstils", der nur in seinen politischen Ansichten richtig, aber künstlerisch sehr schwach ist. In Literatur und Kunst müssen wir eine Zweifrontenkampf führen. "

Auf die Bedeutung von Literatur und Kunst in der revolutionären Bewegung eingehend, sagte Mao Tse-tung:

"In der gegenwärtigen Welt ist jede Kultur, jede Literatur und Kunst klassengebunden und verfolgt eine bestimmte politische Linie. Eine Kunst um der Kunst willen, eine über den Klassen stehende Kunst, eine Kunst, die sich abseits von der Politik oder unabhängig von ihr entwickelt, gibt es in Wirklichkeit nicht. Die proletarische Literatur und Kunst sind ein Teil der gesamten revolutionären Sache des Proletariats oder, wie Lenin sagte, "ein Rädchen und Schraubchen" des Gesamtmechanismus der Revolution. Deshalb ist der Platz, den die Arbeit der Partei auf dem Gebiet der Literatur und Kunst in ihrer gesamten revolutionären Tätigkeit einnimmt, durchaus bestimmt und genau festgelegt: Diese Arbeit ist den revolutionären Aufgaben untergeordnet, die von der Partei für die betreffende Periode der Revolution gestellt werden. Das abzulehnen, heißt auf den Dualismus oder Pluralismus, heißt im Grunde genommen, auf die trotzkistische Einstellung abgleiten: "Politik: marxistisch - Kunst: bürgerlich". Wir sind mit der übermäßigen, bis zur Absurdität gehenden Betonung der Wichtigkeit

von Literatur und Kunst nicht einverstanden, aber ebensowenig mit der Unterschätzung ihrer Bedeutung. Literatur und Kunst sind der Politik untergeordnet, üben aber selbst auch ihreseits einen gewaltigen Einfluß auf die Politik aus. Die revolutionäre Literatur und Kunst sind ein Teil des gesamten Werks der Revolution, sie sind ein Rädchen und Schraubchen davon. Ihrer Bedeutung, Dringlichkeit und Reihenfolge nach gibt es natürlich im Vergleich mit anderen, noch wichtigeren Teilen einen Unterschied. Dennoch sind sie ein notwendiges Rädchen und Schraubchen des Gesamtmechanismus, ein notwendiger Teil des gesamten Werks der Revolution. Gäbe es nicht wenigstens die elementarste, die einfachste Literatur und Kunst, dann könnte die revolutionäre Bewegung nicht vorwärtsschreiten bzw. nicht siegen. Es wäre ein Fehler, das nicht zu begreifen."

DIE ERSTEN JAHRE DER VOLKSREPUBLIK

Nach der Gründung der VR wurde das gesamte Kunstgebiet neu organisiert. Künstlerverbände wurden gebildet, so der Allchinesische Verband der Literatur- und Kunstschaffenden (der die Zeitschrift CHINESE LITERATURE herausgibt), Ausbildungs- und Forschungsinstitute wurden eingerichtet. Das Museumswesen wurde gefördert; Ausstellungen wurden in großem Ausmaße durchgeführt, Kongresse abgehalten, staatliche Aufträge vergeben u. a. m. 1949 fand der erste Nationale Kongreß der Literatur- und Kunstschaffenden statt.

Thematisch gesehen illustrierten die Anfang der fünfziger Jahre verbreiteten Werke beispielsweise die Bemühungen beim Wiederaufbau des Landes, die neuen gesellschaftlichen Reformen; sie rühmten die Heldentaten der eigenen Truppen während der Kriegszeit und zeigten ihre Verbundenheit mit und Beliebtheit bei der Bevölkerung, prangerten und klagten die Feinde an.

Ein im Ganzen gesehen augenfälliges Merkmal der seit damals neu entstandenen Kunst war ihre Farbigkeit. Nachdem in der Zeit vorher der schwarz-weiße Holzschnitt dominierend gewesen war, trat nun ein Wandel ein. "Seit 1949 dagegen, ist der Holzschnitt immer mehr in den Hintergrund getreten. Das Leben ist froh und farbig geworden, die Ansprüche der breiten Massen sind gewachsen. Heute beherrscht das farbige Bild das Leben Chinas. Viele der Künstler, die sich vor allem dem Holzschnitt widmeten, haben Schnitzmesser und Stichel vorübergehend beiseite gelegt und zum Pinsel gegriffen, um sich den Entwürfen farbiger Bilderbogen, Schaubilder, Neujahrsbilder, Plakate und Bilderbücher zu widmen. Dieses Phänomen zeigt wiederum, wie innig verflochten die allgemeine schöpferische Methode mit den Erfordernissen des Tages

im heutigen China ist", wurde in einem Text zu der Ausstellung "Chinesischer Bilderbogen" in Ostberlin im Jahre 1954 bemerkt.

Das Neujahrsbild und allgemein die Volkskunst sowie die damals stark vom sowjetischen Vorbild beeinflusste Ölmalerei und realistische Plastik standen im Vordergrund, während die Malerei traditionellen Stils in den frühen fünfziger Jahren - mit schwerwiegenden Mängeln behaftet - ein unbedeutendes Dasein führte. Seit dem zweiten Viertel der fünfziger Jahre trat die Malerei traditionellen Stils wie auch der farbige Holzschnitt zunehmend hervor; beide entfalteten sich und erreichten höchstes Niveau. Die Malerei traditionellen Stils hatte offenbar die spannungsreichste Entwicklungsgeschichte. Dies im Vergleich beispielsweise zur Ölmalerei, welche eine 'Säule' einer unproblematischen realistischen Darstellung ist und welche sich auf die Darstellung des Menschen überhaupt und auf die Darstellung lebhafter, dramatischer wie auch monumentaler Szenen konzentriert.

DER MENSCH ALS HAUPTTHEMA DER KUNST UND ANDERE WICHTIGE THEMENGEBIETE

Zum Hauptthema der Kunst ist in China eindeutig der Mensch geworden - das Volk, die Werktätigen, die Arbeiter, Bauern und Soldaten, ihre Vorbilder und Führer. Zum Hauptthema nicht bloß als Person, sondern mit seinen Aktivitäten, Leistungen, Freuden, Hoffnungen und Zukunftsperspektiven. Damit die Künstler dieser Aufgabe auch wirklich gerecht werden können, war und ist es für sie notwendig, am Leben der arbeitenden Bevölkerung, das heißt vor allem auch an der Produktion, aktiv teilzunehmen.

Das ehemals bedeutendste Themengebiet, die Landschaft, ist Ausdruck eines neuen Geistes geworden, nun zeigt es die Bemühungen des Menschen zur Überwindung der Natur, seinen Sieg über die Natur. Die neuen Beziehungen unter den Menschen sind ein weiteres sehr wichtiges Thema, weiterhin die Produktion in Landwirtschaft und Industrie, das Leben und die Aufgaben der Soldaten, das Bildungswesen - diese Aufzählung ließe sich weiter fortsetzen. Blumen, Pflanzen und Tiere gehören ebenfalls in das weite thematische Spektrum. Die Kunst ist für die breiten Massen bestimmt, sie soll dem Volk dienen, und das Volk soll zugleich auch Schöpfer der Kunst sein. In diesem Sinne wird das Laienkunst-Schaffen effektiv gefördert (siehe hierzu den Beitrag "Amateurkunst im heutigen China").

REALISTISCHE DARSTELLUNGSWEISE

Die Funktionsbestimmungen für die Kunst erfordern und bewirken eine ihrem Wesen nach realistische Kunst. Nur der Realismus vermag poli-

tische Inhalte in einer Weise zu vermitteln, die den breiten Massen als Adressaten der Kunst verständlich ist. Die Realismusdiskussion spielte eine bedeutende Rolle in der Kunstentwicklung der VR. Der Begriff des Realismus mußte vom philosophisch-ästhetischen Gesichtspunkt erläutert werden; zudem galt es, das Wesen des Realismus unter den spezifischen Bedingungen der gegenwärtigen chinesischen Kultur zu definieren.

Im Bekenntnis zum Sozialistischen Realismus wurde die Erarbeitung einer nationalen Ausprägung desselben zum Ziel gesetzt. Das Hauptproblem stellte sich dabei für die Künstler in ambivalenter Art. In einem Beitrag zur nationalen Kunstausstellung anlässlich des Dritten Kongresses der Literatur- und Künstschaftenden (1960) wurde es so formuliert: "Dieses Problem besteht darin, wie unser traditioneller Malstil mit seiner langen Geschichte anzuwenden ist, um dem heutigen sozialistischen Inhalt freien Ausdruck zu verleihen, und wie die von anderen Ländern gelernten Kunsttechniken mehr Chinesisch zu machen sind. Dies sind in Wirklichkeit zwei Seiten eines einzigen Problems: nämlich wie in der richtigen Weise ein chinesischer Stil und eine chinesische Linie zu entwickeln sind."

In die Realismusdiskussion spielen die Ansichten über den subjektiven Anteil des Künstlers an der Gestaltung des Werkes bedeutend hinein. Von unterschiedlichen Ansätzen ausgehend, bildeten sich zwei Hauptdenkrichtungen: 1. Die von den Vorbildern des europäischen Realismus, speziell von der Sowjet-Kunst ausgehende und auf einen "visuellen Realismus" (eine "Wirklichkeitswiedergabe in der Form, wie sie durch das Einwirken des Objekts auf das Auge hervorgerufen wird" (E. Rychterova)) abzielende Richtung, die eine Abschwächung dieses subjektiven Anteils fordert. 2. Die von der Theorie und Praxis der Malerei traditionellen Stils ausgehende Richtung, die neben der Würdigung der objektiven Realität auch der subjektiv-schöpferischen Umgestaltung durch den Künstler und dadurch dem Erschließen neuer Aspekte bestimmte Bedeutung beimißt.

Im Zusammenhang mit der Realismusdiskussion und im Hinblick auf Standpunkt und ästhetisches Urteil des Adressaten der Kunst, der auf dem Bild zunächst das Ähnliche sucht und dann Interesse für die Schönheit zeigt, wurde der Versuch zur Schaffung einer neuen programmatischen Ästhetik gemacht und das Prinzip von der Unerläßlichkeit einer Einheit von Ähnlichkeit und Schönheit im Kunstschaffen abgeleitet.

Im Jahre 1960 wurde die Forderung nach einer Verbindung von sozialis-

tischem Realismus mit "revolutionärer Romantik" erhoben. - Aspekte der realistischen Darstellungsweise werden in verschiedenen folgenden Beiträgen weiter ausgeführt.

WEITERE VORBILDER FÜR DIE ENTWICKLUNG DER CHINESISCHEN LINIE IN DER KUNST

Wie bereits erwähnt, wurden der Papierschnitt, das Neujahrsbild und der eigenständige Holzschnitt zu Vorbildern für die Entwicklung der 'nationalen Formensprache' in der heutigen Kunst auserwählt. In dieser Absicht wurden für die Ölmalerei und die realistische Plastik - beides vom Ausland übernommene Techniken - die Gemälde und die bildhauerischen Werke in den buddhistischen Grottentempeln beispielsweise von Tun-huang als Studienobjekte bedeutend. Die dortigen Wandgemälde, welche in einem Zeitraum von vielen Jahrhunderten entstanden sind (die frühesten vor rund eineinhalb Jahrtausenden), "sind eine reiche Quelle von ikonographischem Material über den Buddhismus, aber für uns heute liegt ihr großer Wert in einer Reflexion von tausend Jahren Leben des Volkes" (Yao Hua: Tunhuang-Treasure House of Ancient Art. People's China 1951, H.12(16.Juni), p.14). Die Grotten "bergen ein reiches Erbe für heutige Künstler, auf das sie Bezug nehmen können bei ihren Aufgaben, eine Kunst des sozialistischen Realismus zu schaffen" (Chang Shu-hung: The Art Treasures of Tun-huang. China Pictorial Jan.1956, p.20).

Die Erforschung gerade des Kunstschaffens von Künstlern aus dem Volke, der Volkskunst und von volksnahen und lebensnahen Darstellungen, ist in äußerst intensiver Weise betrieben worden, mit dem Ziel, diese für das heutige Schaffen nutzbar zu machen. Bei den historischen Forschungen ist keine Epoche der Geschichte ausgelassen worden.

Um das ganze Spektrum der neuen Wirklichkeit darstellbar zu machen, wurden auf breiter Basis Mischtechniken gefördert; die Zeit der 'Hundert Blumen' diente offenbar als besonders starker Impuls und als Ermutigung dazu. Daher ist es nicht selten schwierig, Werke einer bestimmten Technik zuzuschreiben. Unter diesen Voraussetzungen entwickelte sich die Kunst zu einem höchst vielfältigen Phänomen.

GROSSE PROLETARISCHE KULTURREVOLUTION

Die markanteste Zäsur in der Entwicklungsgeschichte der Kunst in China brachte offenbar die Große Proletarische Kulturrevolution. Das bis dahin Geschaffene wurde auf seine politische Effektivität hin neu überprüft und gewertet und das Verhältnis zur Tradition mit neuen Akzenten versehen. Es erfolgten vernichtende Attacken gegen Spitzen-

funktionäre auf dem Kulturgebiet - dabei vor allem gegen Chou Yang als einem Exponenten der 'Schwarzen Linie' in der Kunst. In einem Beitrag in 'China Reconstructs' vom Febr. 1968 wurde diese schwarze Linie in der Kunst der vorangegangenen siebzehn Jahre verdeutlicht: "Unter ihrer (d.h. der Opposition gegen die revolutionäre Linie Maos; d.Übers.) Protektion und Ermutigung beherrschten Werke, die der Ausbeuterklasse dienen, die Künste. Entweder glorifizierten sie die Kaiser, Könige, Generäle, Minister oder vornehmen Damen aus der Vergangenheit, oder sie stellten bedeutungslose Kompositionen von Blumen, Vögeln, Pflanzen und Insekten dar. Ihre Funktion war, die revolutionären Menschen zu korrumpieren..."

In den Jahren vor der Kulturrevolution, besonders seit der Zeit der 'Hundert Blumen' fielen in dem breiten thematischen Spektrum zunehmend Darstellungen ohne offenkundigen politischen Inhalt ins Gewicht. Auch solche, wie die im obigen Zitat attackierten, die eine Domäne der traditionellen Malerei - und ihres hervorragendsten Vertreters Ch'i Pai-shih - darstellten. In der Tat trat die Kuo-hua zur Zeit der Großen Proletarischen Kulturrevolution sehr in den Hintergrund. - Die Ölmalerei feierte Triumphe, desgleichen die Plastik: die Ölmalerei mit dem Bild "Mao auf dem Wege nach An-yüan" und die Plastik mit der Figurengruppe "Hof der Pachteinnahme". Mao Tse-tungs Yen-an-Reden von 1942 wurden eindringlichst ins Gedächtnis gerufen. Attacken wurden gegen die "Vier Alten" - alte Ideen, alte Kultur, alte Sitten und Gewohnheiten - durchgeführt. Im Westen mutmaßte man einen Stillstand der archäologischen Tätigkeit in China.

JÜNGSTE ENTWICKLUNGEN

Wie falsch solche Vermutungen waren, erwiesen die späteren aufsehenerregenden Berichte über die archäologische Tätigkeit und die eindrucksvollen Ausstellungen der während der Großen Proletarischen Kulturrevolution gemachten Funde, die in verschiedenen Hauptstädten der Welt zu sehen waren. Im gleichen Maße erstaunlich war das Comeback, das gerade die Malerei traditionellen Stils in den letzten Jahren erlebte - es zeugt davon, daß auch die Kuo-hua in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre effektiv weiter gepflegt worden ist.

Ab etwa 1972 zeigte sich ein außerordentlich starkes Anwachsen der Kunstproduktion und der Diskussion über die Kunst aller Gebiete. Das Erscheinungsbild und der Standort der Kunst der VR China in diesen letzten Jahren soll hauptsächlich in dieser Ausstellung verdeutlicht werden, und die Texte zu den einzelnen Kunstgebieten gehen weiter darauf ein.



Abb. 2

"Bambustransport auf dem Fuchun - Fluß"
von Fang Tseng-hsien, Lu K'an-feng,
Yao Keng-yun



Abb. 3

"Liebevoller Aufzucht junger Schafe"
von Niu Hsi-wen



Abb. 4 "Ich liebe meine Arbeit" von Chen Tse-li und Liu Pai-yung



Abb. 5

"Fleißiges Studium" von Hsiung Chao-jui und Lin Yung