

Unverkäufliche Leseprobe



Helmut Brinker
Die chinesische Kunst

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-59272-0

I. Zum chinesischen Verständnis von Kunst

Der chinesische Kunstbegriff

Bei der kritischen Wertung und theoretischen Reflexion der Kunst benutzten chinesische Autoren schon früh den Begriff *yi*, der im engeren Sinne jedoch eher «Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit, Tüchtigkeit, Handwerk» bedeutet. Etymologisch lässt sich das Wort *yi* von der Bearbeitung und Bepflanzung eines Feldes herleiten, von der erfolgreichen Kultivierung fruchtbaren Ackerlandes. In den klassischen konfuzianischen Texten bezeichnet es die sechs traditionellen «Künste» des Altertums: Ritual, Musik, Bogenschießen, Wagenlenken, Schreiben und Rechnen. Wenn es

galt, die Ausübung der Künste des Malens, Schreibens und Dichtens zu rechtfertigen, wurde gern Bezug genommen auf die «Gespräche» des Konfuzius (*Lunyu*), denn dort hieß es etwa: «Der Meister sprach: ›Seinen Sinn auf den Weg richten, sich auf die Autorität der Tugend stützen, sich entsprechend den Regeln der Menschlichkeit verhalten, sich in den Künsten (*yi*) ergötzen›.» Der Tugend gemäß zu handeln und sich an den Künsten zu ergötzen, bilden im konfuzianischen Sinne eine unauflösbare Einheit. Die Kunst dient der Kultivierung und Entwicklung der Persönlichkeit. Sie ist gleichsam das Instrument zur Vervollkommnung des eigenen Charakters und trägt insofern zur Festigung der Kardinaltugenden bei, zur Realisierung eines humanistischen Ideals.

Kunstkritik im traditionellen China

Im Chinesischen begegnet uns bei der Bewertung ästhetischer Qualitäten nur selten der Begriff des «Schönen». Stattdessen ist des Öfteren vom «Geist» oder von der «Seele» alter Meisterwerke die Rede. An die Stelle des «Schönen» tritt in der traditionellen chinesischen Kunstkritik vielfach auch das «Lebendige» (*qi*), der «Lebensatem», der im weiteren Sinne die vitale Essenz meint, welche kraftvoll die ganze belebte und unbelebte Natur durchflutet. Im Hinblick auf die Schriftkunst und Malerei sprachen Künstler und Kunsthistoriker schon früh von jener intellektuell nicht zu begründenden emotionalen «Resonanz» (*yun*) oder von dem «Widerhall des lebendigen Atems» (*qiyun*), der durch die sichtbaren Spuren im Betrachter zum Klingen gebracht wird und ihn auf diese Weise mit dem Künstler in Kontakt treten lässt. *Qiyun* ist ein Kardinalbegriff der gesamten chinesischen Kunsttheorie, der vermutlich von der Poetik ausgehend in die Theorie der Schriftkunst und Malerei übernommen wurde. Der Kunsttheoretiker Xie He (tätig ca. 500–536) benutzt ihn bereits als feststehenden Terminus in seinem «Bericht zur Klassifizierung der Maler aus alter Zeit» (*Guhua pinlu*). *Qiyun* ist der erste seiner «Sechs Grundsätze», die ein guter Künstler und ein gutes Kunstwerk zu erfüllen haben. Mangelt es einem Kunstwerk an der Harmonie dieses *qiyun*, dann ist es

«krank». Auf der anderen Seite wird ein Kunstwerk von höchster Qualität und in gutem Erhaltungszustand mit physischer Gesundheit gleichgesetzt. Die Anleihen aus der Sprache der Ärzte liegen auf der Hand, denn im Großen und Ganzen sind die medizinischen Traktate älter als die kunsttheoretischen. In einem Abschnitt des berühmten «Plans der Pinsel-Schlachtordnung» (*Bizhentu*) aus dem 4. Jh. lesen wir etwa: «Schriftkunstwerke von Meistern, die gute Pinselkraft besitzen, haben viel Knochensubstanz. Solche von Meistern, die keine gute Pinselkraft besitzen, haben viel Fleisch. Schriftkunstwerke mit viel Knochensubstanz, aber wenig Fleisch, nennt man Sehnen-Schriften, solche mit viel Fleisch, aber dünnem Knochenbau Tusch-Gesudel. Ein Schriftkunstwerk von großer Kraft und reich an Sehnen hat das Niveau alter Weiser. Ein solches, das weder Kraft noch Sehnen hat, ist krank.»

Nicht nur die vom Körper ausgehenden Figurenmaler, auch die Landschaftskünstler operierten in China bei der theoretischen Erörterung ihrer Arbeit und der Benennung der konstitutiven Elemente ihrer Landschaften schon früh mit somatischer und physiologischer Begrifflichkeit: Für die Berge ist das Laub der Bäume ihr Haar, Nebel und Wolken sind ihr Geist und Charakter. Wasser kann den Bergen ihr Gesicht geben, Hütten und Pavillons sind Augen und Augenbrauen. Die Felsen sind die Knochen der Erde. Wasserfälle und Flussläufe in den Schluchten und Tälern werden mit Adern verglichen, in denen das Blut zirkulieren kann und nicht gerinnen darf. Das macht die organische Gesundheit, die Lebendigkeit einer guten Landschaftsdarstellung aus.

Die Kunst des Schreibens und des Malens

In dem ältesten erhaltenen etymologischen Zeichenlexikon Chinas, das schon 121 dem Kaiser präsentiert wurde («Aufklärung über die Schriftzeichen», *Shuowen jiezi*), findet man den Hinweis, dass *hua*, das Zeichen für «Malerei, malen», etymologisch betrachtet «Grenzen ziehen» bedeutet. Das Piktogramm wird hier als die Abbildung einer Hand erklärt, die mit einem Stock

die Grenzen von Ackerland umreißt, d. h. die Begrenzungen eines Feldes markiert oder *aufzeichnet*. Als selbständiges Wort wird der untere Teil des Schriftzeichens, der ein vertikal und horizontal unterteiltes Quadrat abbildet, bis heute für «Feld» oder «Ackerboden» gebraucht. Genau ein Jahrtausend nach der etymologischen Erläuterung von *hua* fasste der Hofmaler und Kunsttheoretiker Han Zhuo 1121 in seiner «Sammlung zur Reinheit der Landschaft[smalerei]» (*Shanshui chunquan ji*) eine der Grundauffassungen chinesischer Bildkunst in folgenden Sätzen zusammen: «Die Alten sagten: «Malerei ist [lineares] Ausmessen», doch sie ist mehr als das. Mit ihr lässt sich alles im Universum ausloten und aufzeigen, was nicht von Sonne und Mond erhellt wird. Indem man einen spitzen Pinsel schwingt, kann man aus seinem Geist heraus unendlich viele Dinge offenbaren. Durch Übung seiner Fähigkeiten lassen sich 1000 Meilen in der Fläche einer Hand erfassen. Ist es denn nicht allein der Pinsel, der vollendet, was [die Natur] erschaffen hat? Seit alter Zeit war Malerei die geläutertste Kunst der erleuchteten Gelehrten.»

Die innige Verwandtschaft von Schriftkunst und Malerei in China liegt darin begründet, dass ursprünglich die nach graphischen Flächengesetzen komponierten Schriftzeichen selbst teilweise Bilder waren und die Malerei, zumindest in ihren frühen Entwicklungsstufen, überwiegend eine lineare Zeichenkunst war. Beide verwenden die gleichen Materialien: Pinsel, Tusche, Papier (oder Seide) und einen Stein, auf dem die Tusche angerieben und zum Malen oder Schreiben vorbereitet wird. Diese Utensilien bilden in China seit alter Zeit eine klassische Einheit. Sie gelten als die «vier Kostbarkeiten eines Literatenstudios». Die Tusche besteht aus Ruß (vorwiegend des Kiefernholzes), Leim, Öl und aromatischen Zusätzen. In Stabform gepresste, handliche Barren oder runde Tuscheblöcke mit Reliefdekor wurden ebenso wie kunstvoll dekorierte Reibsteine aus schieferartigem Stein, aus Keramik oder Metall vielfach im Laufe ihrer Geschichte zu kostbaren Sammlerschätzen. Durch Reiben des Tuschebarrens auf dem flachen Reibstein lösen sich unter Zusatz von Wasser die Tuschepartikel, so dass der Künstler bereits in diesem Stadium die Intensität seiner Mal- oder

Schreibflüssigkeit von lichtem Grau bis zu tief gesättigtem Schwarz bestimmen kann. Seit dem 12./13. Jh. setzte sich als Mal- und Schreibgrund das Papier gegenüber der Seide immer mehr durch, obgleich es diese nie ganz ablöste. Chinesische Pinsel zeichnen sich durch ihre hohe Elastizität und ihre spezifische Machart aus. Die zumeist in einen hohlen Bambusschaft eingesetzten, von verschiedenen Tieren stammenden Haare werden in alternierender Fadenführung zu konzentrischen Ringen gebunden, so dass sich einige Lagen nach außen spreizen, andere nach innen legen. Dabei sind in der Regel die mittleren Haarschichten kürzer als die im Zentrum und außen. Auf diese Weise entstehen kleine Kavernen, die als Tuschereservoirs dienen, was bewirkt, dass man eine Weile fließend malen oder schreiben kann, ehe man den Pinsel wieder auffüllen muss.

[...]