"Symbolik und Ästhetik der chinesischen Bambusmalerei"

Karl-Heinz Pohl, Universität Trier

Der Bambus ist fast überall in China anzutreffen – sowohl in Tempelgärten und Parks, als auch (und gerade) in den großen Bambuswäldern in den südwestlichen Provinzen, wo die Schößlinge notwendige Nahrung für den Pandabär bilden. Jedem Chinareisenden fällt insofern bald sein reiches Vorkommen in der Natur, aber auch in der Kultur auf – letzteres nicht nur in Form von allerlei Gebrauchsgegenständen, sondern auch und gerade als beliebtes Objekt der Malerei, sei es als traditionelle Hängerolle oder Steinabreibungen. Dies deutet auf eine hohe Wertschätzung hin, deren Hintergrund es im folgenden nachzuspüren gilt.

1. Bambus: Verbindung von Nützlichkeit, Schönheit und Symbolik

In China umgibt der Bambus die Menschen seit alters her in allen Bereichen des Lebens; er begleitet sie gleichsam von der Wiege bis zur Bahre, und dies in einer einzigartigen Verbindung von Nützlichkeit mit Schönheit und Symbolik. Der Bambus gilt sogar als die nützlichste Pflanze weltweit. Im Hinblick auf chinesische Verhältnisse wurde einmal bemerkt:

> Wenn Bambus und alles, was aus Bambus gemacht ist, plötzlich aus China entfernt würde, würde die soziale Ordnung unterbrochen, das tägliche Leben des Volkes völlig aus den Fugen geraten und sein Lebensstandard reduziert auf den der Barbarei und armseligen Abhängigkeit.[1]

Diese Einschätzung mag zwar nicht mehr auf die neuesten Zeiten zutreffen, doch gilt sie sicher für das vormoderne China, wie auch das chinesische Sprichwort "Lieber Essen ohne Fleisch als ein Leben ohne Bambus" bestätigt. Aus Bambus hergestellt wurden (und werden noch) gleichsam alle Gerätschaften des täglichen Lebens wie Küchengeräte, Möbel, Werkzeuge, Pinsel, Musikinstrumente (Flöten), Matten (zum Sitzen und zum Liegen), Sportgeräte, Baugerüste, nicht zu vergessen seine Schößlinge als beliebte Nahrung – nicht nur für den Pandabär, sondern auch für den Menschen. Insofern bildet der Bambus auch den Kern eines wichtigen Wirtschaftssektors nicht nur in China, sondern in allen Ländern mit reichem natürlichem Bambusvorkommen.

Der Bambus, der botanisch gesehen zu den Gräsern gehört, besitzt ein paar faszinierende Eigenschaften, die ihn so begehrt und nützlich machen. In China gibt es ca. 300 verschiedene Arten. Jede Art hat ihren eigenen Lebenszyklus von ca. 30-120 Jahren. Am Ende seines Zyklus beginnt der Bambus zu blühen und entwickelt Samen. Dann stirbt er. Die Bambusstämme wachsen im Laufe des Lebenszyklus jedoch nicht durch Samen, sondern durch ein grasartiges Wurzelgeflecht (Rhizome). Selbst nach dem Absterben läßt das Wurzelgeflecht – und weniger die Samen – meist nach ein paar Jahren wieder Bambus hervorkommen. Die Bambusstämme brechen überall mit dem Durchmesser aus der Erde, mit dem sie ihr Endstadium erreichen. Auch wächst der Bambus mit erstaunlicher Geschwindigkeit (manche 1 m/Tag); kein anderes Gewächs wächst so schnell; er wird bis zu 40 m hoch und bis zu 30 cm Durchmesser breit. Besonders nützlich am Bambus ist seine Verbindung von Festigkeit mit Flexibilität. Diese Doppeleigenschaft gewinnt er durch die Hohlheit des Stamms, die jedoch von regelmäßigen Knoten gleichsam versiegelt und verfestigt wird.

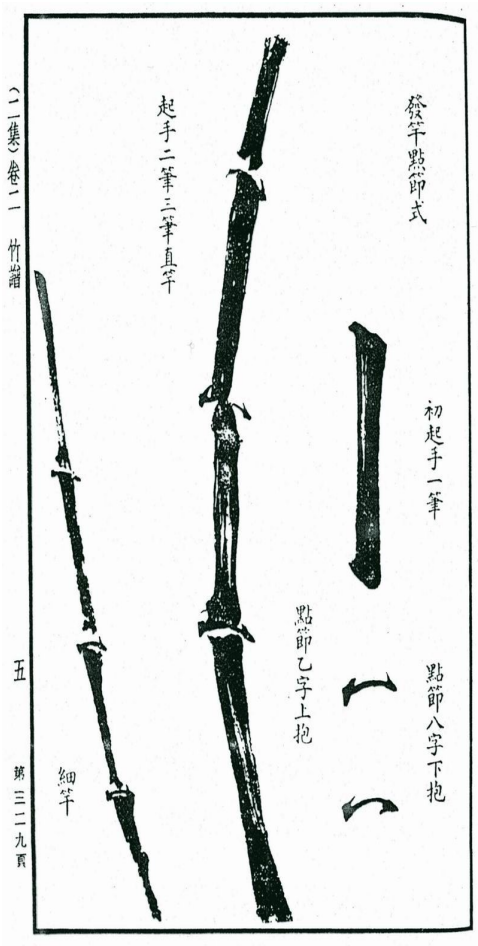
---

[1] W.C. White, *An Album of Chinese Bamboos*, Toronto: University of Toronto Press 1939, S. 11.

Zur Nützlichkeit des Bambus gesellt sich seine Schönheit, die dem Wohnort bzw. Garten (inzwischen auch unseren) eine natürlich-schöne Atmosphäre verleiht. Schön wirken vor allem sein schlanker und hoher Wuchs sowie seine jadefarbenen, immergrünen Stämme; ästhetisch wirkungsvoll ist jedoch auch, daß der Bambus gleichsam den Wind zu Klang werden lassen kann, nämlich durch das Rascheln der Blätter und das Gegeneinander-Schlagen der Stämme.

Schließlich ist seine Symbolik von Bedeutung. Konkret besitzt der Bambus eine Reihe von markanten Eigenschaften, die sich einfach symbolisch – und somit auch ästhetisch relevant – deuten lassen (bisweilen auch aufgrund von Homophonie): Seine Geradheit (*zheng*) steht für Aufrichtigkeit. Die Regelmäßigkeit der Knoten (*jie*) ist ein Zeichen der Verläßlichkeit und Integrität. Die jadefarbene Reinheit bedeutet Lauterkeit. Daß er auch im Winter seine Blätter nicht verliert und immer grün bleibt, verheißt Widerstandfähigkeit. Seine Langlebigkeit läßt sich direkt auf den menschlichen Wunsch nach Langlebigkeit übertragen. Die Tatsache, daß er innen hohl bzw. leer (*kong*) ist, ist buddhistisch als Verkörperung der "Lehre der Leere" – oder daoistisch/konfuzianisch als Bescheidenheit – interpretierbar. Und seine Flexibilität ist Zeichen seiner Festigkeit und Unverwüstlichkeit – er läßt sich biegen, doch kaum brechen.

Schließlich besteht eine enge Verwandtschaft zwischen der Bambusmalerei und der Schriftkunst – der Bambus ist nämlich mit dem Pinsel zu "schreiben" (*xie*) und nicht zu malen. So widmet das aus dem 18. Jahrhundert stammende Malhandbuch *Senfkorngarten* (*Jieziyuan*) den vielfältigen Bezügen zwischen Bambusmalerei und Schriftkunst viel Raum.

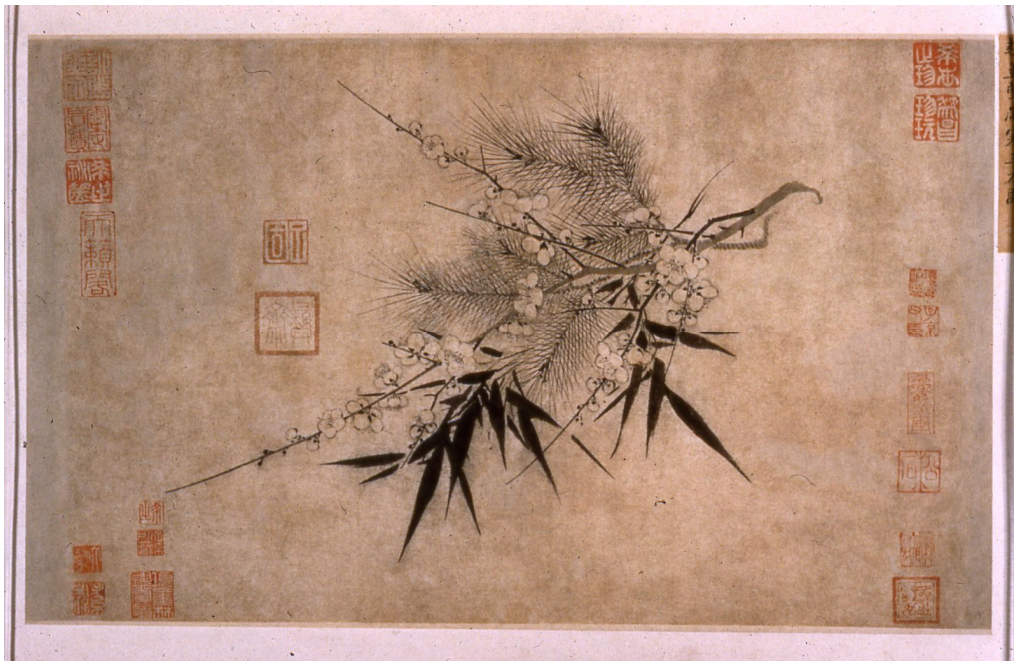


Seite aus dem Malhandbuch *Senfkorngarten*

Kurzum, der Bambus gilt als "Edler" (*junzi*): Wie der gleichnamige konfuzianische Edelmann, der sich durch Adel des Charakters auszeichnet (und nicht durch Geburt), und wie dessen Verkörperung als engagierter Gelehrtenbeamte, der als Anwalt des einfachen Volkes überall im Land zu finden war, ist auch der Bambus als "Edler" überall im Lande anzutreffen.

Ähnlich hohe menschliche "Tugenden" werden vor allem noch drei anderen Pflanzen zugeschrieben: der Pflaumenblüte (*mei*), Orchidee (*lan*) und Chrysantheme (*ju*); zusammen mit dem Bambus werden sie die "Vier Edlen" (*si junzi*) genannt und sind deshalb auch zu bevorzugten Objekten der Malerei geworden. Die vier stehen auch für die Abfolge Frühling (Pflaume), Sommer (Orchidee), Herbst (Chrysantheme) und Winter (Bambus). Ihre Symbolik erklärt sich vergleichbar zu der des Bambus: Die Pflaumenblüte, die im ersten Frühling häufig noch im Schnee aufblüht, zeigt dadurch ihre Widerstandsfähigkeit. Die "Tugend" der sommerlichen Grasorchidee ist ihr Duft, der aufgrund von literarischen Anspielungen mit dem Dichter Qu Yuan (ca. 340–ca. 278 v. Chr.) assoziiert wird und folglich dessen Lauterkeit und Treue symbolisiert. Die Chrysantheme schließlich ist eine Blume des Herbstes, was auch auf ihre Festigkeit hindeutet; dazu verschönt sie das Ende des Jahres (und so auch des Lebens). Sie wird ebenfalls mit einem Dichter in Verbindung gebracht: Tao Yuanming (365–427), der wegen seines selbstbestimmten Rückzugs aus dem Beamtentum und seiner Rückkehr zum Landleben gleichfalls ein bleibendes (wenn auch selten erreichtes) alternatives Lebensmodell für chinesische Literaten lieferte.[2]

Da auch der Bambus als unempfindlich gegenüber Widrigkeiten des Wetters und der Jahreszeiten gilt, gab es in der Malerei gerne die Gruppierung von sogenannten "Drei Freunden des Winters", nämlich von Bambus, Pflaumenblüte und Kiefer. Sie stellen gleichsam als eine Symbolik von Widerstandsfähigkeit dar (auch politisch war dies ein beliebtes Symbol z.B. in der verhaßten Mongolenzeit).



Zhao Mengjian (1199-1264?): "Drei Freunde des Winters"

[2] Siehe hierzu: Tao, Yuanming, *Der Pfirsichblütenquell* (hrsg. von Karl-Heinz Pohl), Bochum: Bochumer Universitätsverlag 2002.

Die Gründe für die Beliebtheit des Bambus als Sujet der Malerei sind also vielschichtig; sie liegen vor allem in seiner Symbolik, aber auch in der Verwandtschaft der Bambusmalerei zur Schriftkunst, insbesondere wenn er als Tusche-Bambus gemalt wird. Die Bezüge zwischen Kalligraphie und (nicht nur) Bambusmalerei wurden einmal von Zhao Mengfu (1254-1322), einem berühmten Maler und Kalligraphen der Yuan-Zeit, in folgender Gedichtaufschrift auf den Punkt gebracht:

> Felsen wie "fliegendes Weiß"; Bäume wie Siegelschrift;
> Beim Schreiben des Bambus halte man sich an die "acht Regeln" [der Kalligraphie].
> Wer dies versteht,
> Der begreift auch, daß Kalligraphie und Malerei ursprünglich gleich sind.[3]

"Fliegendes Weiß" ergibt sich, wenn der trockene Pinsel in schneller Führung vom Papier abhebt, so daß weiße Auslassungsstreifen im Pinselstrich sichtbar werden. Es ist ein Zeichen für eine dynamische Pinselführung, die auch oft beim "Schreiben" von Bambusstämmen Anwendung findet. Die Siegelschrift, andererseits, wird in langsamer und runder Weise ausgeführt. Die "Acht Regeln" (*ba fa*) der Kalligraphie, schließlich, sind die acht verschiedenen Stricharten, die Wang Xizhi (321-379), der berühmteste Kalligraph aller Zeiten, einmal an dem Schriftzeichen *yong* (immer/ewig) exemplifizierte, das aus eben diesen verschiedenen acht Strichen zusammengesetzt ist.

Zhao Mengfu: "Herausragender Felsen und spärliche Bäume"

2. Chinesische Literatenmalerei: Spannung zwischen Naturtreue und Expressivität

Für die chinesische Maltheorie läßt sich bereits in frühen Schriften eine Diskussion zwischen zwei Idealen bzw. Funktionen der Malerei feststellen: Naturtreue (*xing si*) vs. Ausdruck geistiger Qualitäten (*chuan shen*). Idealerweise sollte ein Werk diese beiden Eigenschaft vereinigen. Was jedoch die spätere Entfaltung dieser Polarität betrifft, so läßt sich gerade ab

[3] Aufschrift auf einem Bild mit dem Titel "Herausragender Felsen und spärliche Bäume" (*Xiu shi shu lin tu*): http://61.129.68.55:82/gate/big5/www.cnarts.net/cweb/collect/scwx/default.asp?typeid=36&page=&id=7178.

der Nördlichen Song-Zeit (960–1126) nicht nur in den theoretischen Erörterungen, sondern auch hinsichtlich des Status der Maler eine Auseinanderentwicklung beobachten. Die Fortführung der Abbildungstradition wird zur Sache der berufsmäßigen Malerei, ausgeübt von beamteten Malern oder Kunsthandwerkern, die nun an einer eigens errichteten kaiserlichen Malakademie ausgebildet werden. (Der letzte Kaiser der Nördlichen Song – Huizong – war selbst ein gefeierter Maler und Kalligraph.) Es wurde Kunstfertigkeit vermittelt und verlangt, z.B. in der Malerei von menschlichen Figuren, buddhistischen Ikonen, Vögeln oder Vierfüßlern. Der reine und elaborierte Abbildungsstil wird später als *gongbi* ("sorgfältiger Pinsel") bezeichnet. Die zweite Richtung wurde zur Domäne der Gelehrtenmaler (*wenrenhua*), also in konfuzianischer Tradition gebildeter Staatsbeamter, die die Malerei im konfuzianischen Sinne als ein amateurhaftes Sich-Erfreuen (*youyi*) in den Künsten, mit anderen Worten, als kultivierten Zeitvertreib und nicht zum Gelderwerb betrieben. Wie in der Schriftkunst wurde der Geist bzw. die Persönlichkeit des Malers zum eigentlichen Gegenstand dieser Malerei. Diesen Stil bezeichnete man ab der Yuan-Zeit als *xieyi*, "Schreiben von Ideen". Portraits, menschliche Figuren, farbig ausgemalte Blumen und Vögel etc. wurden von Gelehrtenmalern so gut wie nicht gemalt. Ihre Sujets waren vielmehr Landschaft oder die genannten Pflanzen und Bäume mit symbolischer Bedeutung (Bambus, Orchidee, Pflaume, Chrysantheme, Kiefer etc.), und zwar in kalligraphischer, bisweilen (vor allem später in der Qing-Zeit) auch in skizzenhaft vereinfachter, um nicht zu sagen abstrakter, Ausführung. Allerdings gab es ab der Südlichen Song-Zeit, der großen Zeit der berufsmäßigen Maler, auch viele Überschneidungen, nämlich daß sich die Berufsmaler den Stil der Gelehrtenmaler zueigen machten. So wurde in der Malakademie häufig auch nach poetischen Vorgaben (Gedichtzeilen o.ä.) gemalt, wodurch gerade manche Berufsmaler der Südlichen Song, allen voran Ma Yuan (ca. 1150–1225) und Xia Gui (ca. 1190–1230), die sich auch durch einen sehr sparsamen Stil auszeichneten, eine hohe poetisch-suggestive Wirkung in ihren Werken erzielten.

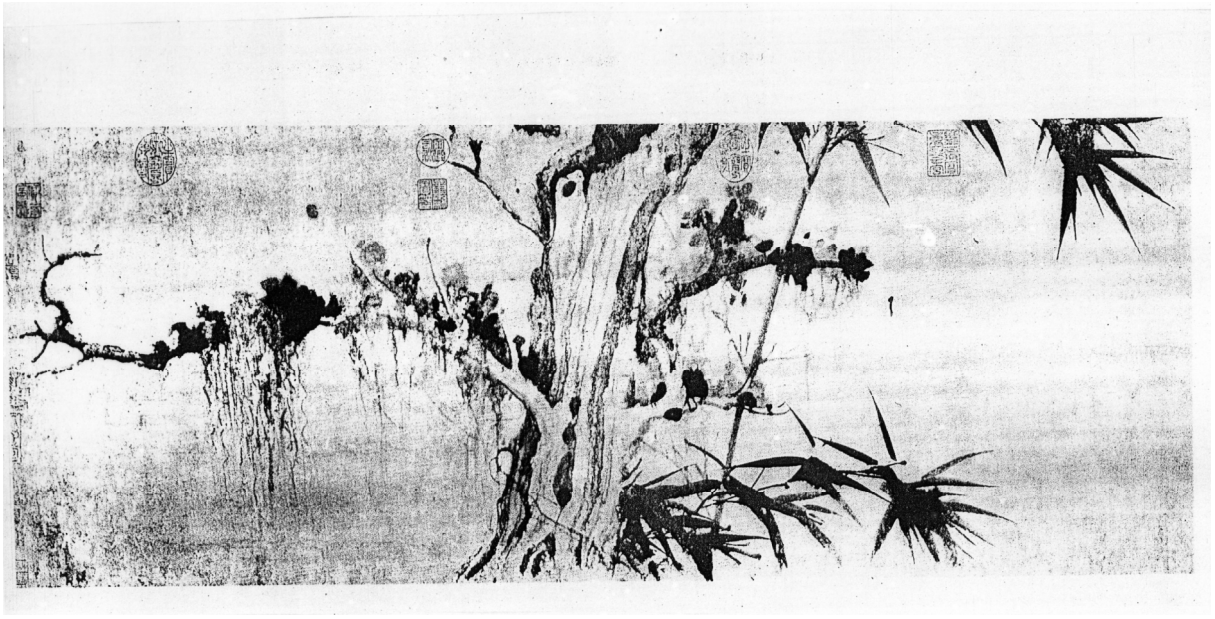
3. Beginn einer Ästhetik der Bambusmalerei in der Nördlichen Song-Zeit (960–1126): "Der Bambus im Auge"[4]

Während der Nördlichen Song-Dynastie läßt sich der eigentliche Beginn einer Ästhetik der Bambusmalerei verzeichnen. Für die Entwicklung dieser Malerei waren drei Aspekte wichtig: Erstens verliert, wie bereits erwähnt, die Abbildungsfunktion der Malerei an Bedeutung, statt dessen rückt ihre expressive Funktion in den Vordergrund, d.h. ein Gemälde gilt als Ausdruck des Künstlers oder Gelehrten bzw. als Widerspiegelung von dessen Persönlichkeit oder Kultiviertheit – ähnlich wie Dichtung und Kalligraphie. Zweitens wird der Einfluß des Daoismus und Chan (jap.: Zen)-Buddhismus bedeutend: Künstlerisches Schaffen wird nun idealerweise als im Einklang mit dem Schaffen der Natur verstanden – es soll also ebenso spontan oder skizzenhaft erfolgen. Auch gewinnt die Malerei dadurch eine geistige Dimension. Drittens, schließlich, ist der Einfluß des Neokonfuzianismus zu berücksichtigen, denn mit ihm geht eine ganz neue Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen der Natur einher, also ein genaues Beobachten und Bemühen um Verständnis der inneren Zusammenhänge – der Ordnungsprinzipien (*li*) – der Dinge.

Su Shi, bekannter unter seinem Künstlernamen Su Dongpo (1037-1101), einer der größten Literaten der chinesischen Geschichte, wurde zum Initiator der Literatenmalerei und der damaligen "Bambusmanie". Von ihm selbst ist leider kein Bild erhalten, lediglich das eines etwa hundert Jahre später lebenden Malers (Wang Tingyun – 1151-1202), das die

[4] Dieser Abschnitt beruht weitgehend auf einem Kapitel aus Karl-Heinz Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*, München: Saur, 2007, S. 238-245.

Lieblingsgegenstände von Su Dongpo – Bambus, Felsen und alte Bäume – abbildet und das seiner eigenen Kunst vielleicht am nächsten kommt.



Wang Tingyun: "Bambus, Felsen und alte Bäume"

Der Bambuskult im songzeitlichen China ist nicht nur auf Su Dongpos einschlägige Gemälde, sondern auch, und noch mehr, auf seine zahlreichen Äußerungen über die Bambusbilder seines Freundes und Vetters Wen Tong (gest. 1079, auch genannt Yuke) zurückzuführen. Wen Tong muß ein großer Meister seines Metiers gewesen sein. Es gibt zwar nur ein einziges von ihm überliefertes (oder vielmehr zugeschriebenes) Gemälde, das im Palastmuseum von Taipei zu sehen ist, doch macht gerade dieses ungewöhnliche Bild seine Meisterschaft deutlich. Die Blätter und Zweige sind – trotz Ausführung in monochromer Tusche – von einer erstaunlichen Differenziertheit und Lebendigkeit; doch überraschend ist vor allem die Form des Bambus. Es zeigt nämlich einen Ast, der nicht wie gewohnt gerade, sondern in Form einer S-Kurve gekrümmt von oben ins Bild hängt – was seiner sprichwörtlichen und symbolisch verstandenen Geradheit entgegensteht. (Daran sieht man allerdings wiederum, daß wohl auch in China nur der Kleingeist und der Lernende sich an die Regeln der Kunst gehalten haben, der Meister jedoch darüber stand.)

Wen Tong: "Bambus"

In einem Gedicht von Su Dongpo heißt es über Wen Tongs Malerei:

> Wenn Yuke Bambus malt,
> Dann sieht er nur Bambus und nie Menschen.
> Doch ist es nicht bloß so, daß er nie Menschen sieht,
> Wie in Trance hat er sich selbst vergessen.
> Er selbst ist zum Bambus geworden,
> Der dauernd frisch weiter wächst.
> Nun, da Zhuangzi nicht mehr unter uns weilt,
> Kann jemand diese Konzentration geistiger Kraft (*shen*) verstehen?[5]

[5] Yan Zhongqi, *Su Shi lun wenyi*, Peking: Beijing chubanshe 1985, S. 230; Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting. Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1971, S. 41.

In dem Satz "Er selbst ist zum Bambus geworden" liegt aus Su Dongpos Sicht die philosophische und eigentlich mystische Bedeutung von Wen Tongs Meisterschaft in der Bambusmalerei, denn er bedeutet eine Einheit von Subjekt und Objekt, um nicht zu sagen, eine Einheit des Menschen mit der Gesamtheit der Natur (*tian ren he yi*). Man könnte sagen, Wen Tongs Kunst beruhte auf einem "intuitiven Erfassen" (*shenhui*) der Dinge [6]. Geistesgeschichtlich bindet Su Dongpo diese magische Fähigkeit bei dem daoistischen Philosophen Zhuangzi (ca. 365–290 v. Chr.) an, und zwar in dessen verschiedenen Geschichten von Meistern hoher Kunstfertigkeit, die ihr Niveau in der Kunst durch Verinnerlichung des *Dao* erreicht haben, so dem Koch Ding, dem Radmacher Bian, dem Glockenständerschnitzer Qing, dem buckligen Zikadenfänger etc.[7] In der Geschichte vom Glockenschnitzer Qing, dessen Meisterschaft daher rührt, daß er sein eigenes Wesen mit der Natur des Baumes (aus dem ihn der Glockenständer gleichsam anblickte) vereinigt, finden wir Wen Tongs Fähigkeit, mit dem Bambus eins zu werden, gleichsam präfiguriert.[8]

Explizit deutlich werden diese Bezüge zur daoistischen Philosophie des Zhuangzi in einer Rhapsodie von Su Dongpos Bruder Su Che über Wen Tongs Kunst, der "Rhapsodie vom Tuschebambus" (*Mozhu fu*). Darin läßt er Wen Tong auf Zhuangzis Geschichte von Koch Ding anspielen, der in vergeistigter Weise, d.h. völlig spontan und doch meisterhaft gekonnt, ein Rind zerlegt. Im *Zhuangzi* lobt der Fürst die Geschicklichkeit (*ji*) seines Kochs beim Zerlegen von Schlachttieren, worauf der Koch erwidert: "Das *Dao* ist es, was dein Diener liebt. Das ist mehr als Geschicklichkeit" (*jin hu ji*)[9]. In Su Ches Rhapsodie nimmt Wen Tong in geschickter Weise darauf Bezug, als ein Besucher sich verwundert über Wen Tongs magische Fähigkeit der Malerei äußert und ihn fragt, ob diese etwa daher rühre, daß er das *Dao* verinnerlicht habe. Darauf erwidert Wen Tong (Yuke) mit einem Lächeln:

> "Das Dao ist es, was ich liebe. Ich habe vom Bambus losgelassen (*fang hu zhu*). Als ich zurückgezogen am Südhang von Chongshan lebte, wohnte ich in einem Hain voller hoher Bambusbäume. Dort schaute ich und lauschte in Ruhe und ließ meinen Geist unbewegt. Am Morgen wanderte ich mit dem Bambus, am Abend waren sie meine Freunde. Ich aß und trank unter ihnen, verweilte und ruhte in ihrem Schatten. Wenn man die verschiedenen Formen des Bambus betrachtet, so sind sie sehr zahlreich (und er zählt sie auf) […] In diesen Formen ist der Bambus Bambus. Zunächst betrachtete ich ihn und war mir dessen gar nicht bewußt. Plötzlich vergaß ich den Pinsel in meiner Hand und das Papier vor mir; ich stand auf und malte einen Bambus nach dem anderen. Gibt es da einen Unterschied zu der unpersönlichen Schöpferkraft des Himmels (*tianzao*)?" Darauf erwiderte der Gast: "Ich habe davon gehört, daß der Koch Ding bloß Rinder zerlegte; doch einer, der seine Lebenskraft nährte (*yang sheng*), vermochte davon zu lernen (sein Fürst). Der Radmacher Bian machte seine Räder, und einer, der Bücher las (der Fürst, der ihm zuschaute), konnte diese Lehre annehmen. Es gibt nur ein einziges Ordnungsprinzip (*li*) in den zehntausend Dingen; der Unterschied liegt lediglich darin, von wo sie ausgehen. Wenn Ihr Euch nun diesen Bambusbäumen anvertraut und ich Euch für einen halte, der das *Dao* verinnerlicht hat, habe ich damit nicht recht?" Yuke erwiderte: "Ja, ja."[10]

Su Dongpos eben zitierte Gedichtzeile "Er selbst [Wen Tong] ist zum Bambus geworden" wird hier von seinem Bruder gleichsam anekdotisch ausgemalt. Die Rhapsodie verdeutlicht, wie sehr die bekannten Geschichten aus dem daoistischen Klassiker *Zhuangzi* den

---

[6] Siehe zu dieser Thematik Bush, S. 49f und 64.

[7] Siehe hierzu Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie*, S. 67-69.

[8] Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, München: Diederichs 1996, S. 203-4

[9] Wilhelm, *Dschuang Dsi*, S. 54.

[10] Bush, S. 38f (mit chin. Original S. 190).

songzeitlichen Literaten als Inspiration und Orientierung für ihre Kunstreflexion dienten. Das eigentliche Thema dieser Rhapsodie ist nämlich die unergründliche Schöpferkraft der Natur – das *Dao*; es ist die Quelle nicht nur aller natürlichen, sondern auch aller künstlerischen Kreativität. Diese Thematik ist ebenfalls bereits im *Zhuangzi* angelegt.

Interessant an Su Ches Rhapsodie ist allerdings, daß derartige daoistische Einsichten neben neokonfuzianischen Betrachtungen und Begriffen, so vom Ordnungsprinzip (*li*), stehen. Diese Durchmischung philosophischer Orientierung und Begrifflichkeit entspricht durchaus dem Neokonfuzianismus als Synthese daoistischer und buddhistischer Elemente mit konfuzianischem Denken. Sie zeigt sich auch in einem anderen Textausschnitt, in der Su Dongpo auf die Lehre, die er von Wen Tong empfangen hat, eingeht:

> Wenn junger Bambus zu sprießen beginnt, ist er nur ein Zoll lang, doch alle Knoten und Blätter sind bereits latent vorhanden. Die ganze Natur entwickelt sich so, seien es nun Grillen und Schlangen oder Bambus, der über hundert Fuß in die Höhe schießt. Heutzutage gestalten die Künstler den Bambus Knoten für Knoten und Blatt für Blatt. Wo bleibt da der Bambus? Folglich muß man, wenn man Bambus malt, diesen zuvor vollständig im Herzen haben (*cheng zhu yu xiong zhong*); im Augenblick des Malens konzentriert man sich und sieht dann vor sich, was man malen möchte. Auf der Stelle folgt man seiner Vorstellung und handhabt den Pinsel, um das Bild, das man gesehen hat, festzuhalten, einem Habicht gleich, der auf ein Kaninchen herabstößt. Ein Augenblick der Unschlüssigkeit, und es wäre dahin. Yuke (Wen Tong) hat mich dies gelehrt. Ich verstand wohl, was er meinte, konnte es aber nicht verwirklichen. Meine Hand gehorchte mir nicht, da es mir an Übung fehlte. Es gibt Dinge, mit denen man sich irgendwie vertraut fühlt; man versteht sie zwar, doch wenn man sie ausführen will, gelingt es einem nicht. Dies gilt nicht nur für die Darstellung von Bambus. [Mein Bruder] Zeyou (Su Che) kann nicht malen; er begreift lediglich die Idee (*yi*). Ich begreife nicht nur die Idee, ich habe auch die Methode/Regel (*fa*) erlernt.[11]

Die letzten Sätze beziehen sich darauf, daß Su Che in seiner "Rhapsodie vom Tuschebambus" Wen Tongs Geheimnis intellektuell durchaus verstanden hat, doch (wie in Zhuangzis Geschichte vom Radmacher Bian, der seine Kunst nicht einmal seinem eigenen Sohn weitergeben kann) nicht in der Lage ist, es zu vermitteln bzw. malerisch umzusetzen.[12] Darüber hinaus verdeutlicht der Text eine Reihe von Punkten: Erstens, die genaue Beobachtung der Natur wird zu einem wichtigen Thema der Song-Zeit; sie geht auch mit einem zentralen Anliegen des songzeitlichen Neokonfuzianismus einher, nämlich der Ergründung von Ordnungsprinzipien (*li*) durch "Untersuchung der Dinge" (*gewu*), wie es eine wichtige klassische Schrift des Konfuzianismus, die *Große Lehre* (*Daxue*), verlangt. Zweitens, Spontaneität in der Ausführung einer Kunst (bereits als daoistisches bzw. chan-buddhistisches Gedankengut verortet), die eine intuitive Beherrschung der Methode/Regel (*fa*) voraussetzt, ist ganz von der Übung abhängig. Drittens und am wichtigsten in dieser Passage ist der Satz, daß Wen Tong den "vollständigen Bambus im Herzen" gehabt habe. Diese zum geflügelten Wort gewordene Wendung (*xiong zhong cheng zhu*) will eigentlich sagen, daß ein Künstler ganz den Gegenstand seiner Malerei verinnerlicht haben bzw. daß er vor dem Malen bereits mit ihm eins sein muß.[13] Diesem Gedanken des "vollständigen Bambus im Herzen" entspricht in anderen Kontexten die Betonung der "Idee" (*yi*) bzw. der künstlerischen Konzeption im

---

[11] Yan, S. 193f, Übers. Lin Yutang, *Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst*, Stuttgart, Klett 1967, S. 101f (mit geringf. Veränderungen); vgl,Bush, S. 37.

[12] Wilhelm, *Dschuang Dsi*, S. 153-54.

[13] Heute ist diese Formulierung eine sprichwörtliche Redensart (*chengyu*) geworden und wird auch in anderen Kontexten angewandt (z.B. hinsichtlich eines bestimmten Vorgehens bereits einen vollständigen Handlungsplan im Kopf entworfen zu haben).

Schaffensprozeß, die vor dem Malen im Geist des Malers gegenwärtig sein muß.[14] Darauf wird am Ende der Passage ebenfalls angesprochen.

Die genaue Beobachtung der Natur mit einer neokonfuzianischen Orientierung an den Ordnungsprinzipien (dem inneren Wesen) der Dinge steht auch im Zentrum folgender Passage, die wiederum Wen Tong gilt:

> Ich war schon immer der Ansicht, daß Menschen, Tiere und Möbel eine unveränderliche Gestalt (*xing*) besitzen. Dagegen haben Berge und Felsen, Bambus und Bäume, Kräuselwellen, Nebel und Wolken keine unveränderliche Gestalt, sie besitzen jedoch ein unveränderliches inneres Wesen (*li*). Ungenauigkeiten bei der Gestalt fallen jedem auf, doch der Fehler beim inneren Wesen der Dinge sind sich oft selbst Fachleute auf dem Gebiet der Kunst nicht bewußt. Daher fällt es manchen Künstlern viel leichter, das Publikum zu täuschen und sich dadurch einen Namen zu schaffen, daß sie die Gegenstände ohne ihre unveränderliche Gestalt darstellen. Wenn man jedoch hinsichtlich der Gestalt einen Fehler macht, beschränkt sich dieser auf den einen besonderen Gegenstand; aber wenn das innere Wesen der Dinge falsch dargestellt wird, ist alles verdorben. Es gibt sehr viele Handwerker, die alle Einzelheiten der Gestalt nachzubilden imstande sind, doch das innere Wesen kann nur von Geistern höchsten Ranges verstanden werden. Auf Yukes (Wen Tongs) Gemälden von Bambus, Felsen und verdorrten Bäumen ist wirklich das innere Wesen erfaßt. Er begreift, wie diese Dinge leben und vergehen, wie sie sich krümmen und verflechten, eingeengt und behindert sind, und wie sie sich in Freiheit entfalten und gedeihen. Bei Wurzeln, Stielen, Knoten und Blättern gibt es unzählige Variationen, nichts ist gleich und doch immer angemessen; alles ist naturgetreu und überzeugt den menschlichen Geist. Es sind Zeugnisse von der Inspiration einer großen Seele.[15]

Wenn Su Dongpo schreibt, Berge, Felsen und Bambus etc. hätten keine unveränderliche Gestalt (im Gegensatz zu Menschen und Tieren), so soll das wohl heißen, daß sich ihr Aussehen je nach atmosphärischen Bedingungen und im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten verändert. Und Wen Tong war in der Lage, diese Veränderungen in seinen Bildern zu erfassen. Darüber hinaus besagt die Stelle, daß die Dinge in der Natur eine geistige Dimension besitzen, die bei gleichzeitiger Naturtreue einzufangen ist. Insofern scheint hier der Gegensatz zwischen Naturtreue und Ausdruck einer geistigen Dimension aufgehoben zu sein – man könnte in diesem Zusammenhang sogar von einem "spirituellen Realismus" sprechen.

In einem oft zitierten Gedicht hat Su Dongpo seine ästhetischen Präferenzen in der Dichtung und Malerei auf den Punkt gebracht. Es beschwört die natürliche Kreativität als Quelle aller Kunst und spricht sich ebenso eindeutig gegen Regelkonformität aus:

> Wer ein Bild nach seiner Naturtreue beurteilt,
> Hat das geistige Niveau eines Kindes.
> Wer ein Gedicht nach Regeln (*fa*) verfaßt,
> Versteht nichts von Dichtung.
> Dichtung und Malerei beruhen auf dem gleichen Prinzip:
> Wie das Werk der Natur – klar und frisch.[16]

Wie allerdings aus den zuvor zitierten Passagen deutlich wurde, ist Su Dongpos Äußerung zur Naturtreue *cum grano salis* zu sehen. So sollte man aus der ersten Zeile keine direkte

---

[14] Siehe hierzu Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie*, S. 140.

[15] Yan, S. 198f, Übers. Lin, S. 103f; vgl,Bush, *The Chinese Literati on Painting*, S. 42.

[16] Yan, S. 234; vgl Lin, S. 101, Bush, S. 26.

Ablehnung herauslesen, vielmehr kritisiert er eine gänzlich an Naturtreue orientierte Sicht der Malerei, der eben ein Sinn für die geistige Dimension fehlt.

Allerdings wußte auch Su Dongpo, daß sich aus reiner Vergeistigung und bloßem Vertrauen auf das *Dao* – als Prinzip und Ursprung aller natürlichen Kreativität – keine Kunst erzeugen läßt. Wie der Koch Ding bei Zhuangzi, der sein Messer jahrzehntelang schwingen mußte, bevor er dabei in einen spirituellen Bereich eintreten konnte, kommt es immer auch auf eine technische Beherrschung des Mediums an. Und eine intuitiv perfekte technische Beherrschung der Kunst läßt sich nur durch langes Üben und nach gewissen Regeln lernen, die dann erst der wahre Meister – im Erreichen eines "Kungfu"[17] – hinter sich lassen bzw. überschreiten kann. So sagt Su Dongpo:

> Es gibt das *Dao*, und es gibt die Technik (*yi*). Hat man nur das *Dao* und keine Technik, dann mögen sich die Dinge zwar im Herzen formen, sie werden aber nicht durch die Hand Gestalt annehmen.[18]

4. Bambusmalerei der Yuan-Zeit (13./14. Jh.): "Der Bambus im Herzen"

Die Spannung zwischen Naturtreue und Expressivität sollte die Bambusmalerei der Yuan-Dynastie (die Zeit der Mongolenherrschaft in China) weiter bestimmen. Sie äußerte sich auch als eine Diskussion zwischen Regelhaftigkeit und Regellosigkeit hinsichtlich der Malerei. Repräsentant der Regelhaftigkeit bzw. einer sogar pedantischen Naturtreue ist Li Kan (1245-1322); er ist berühmt geworden für das erste Handbuch zur Bambusmalerei (*Ausführliche Beschreibung des Bambus – Zhupu xianglu*). Es stellt nicht nur ein Malbuch dar (und damit einen Vorläufer des Jahrhunderte späteren Malhandbuches *Senfkorngarten*), sondern auch eine botanische und geographische Studie über den Bambus – und dies bildet eigentlich den größten Teil des Buches. Schließlich beinhaltet es auch eine Geschichte der Bambusmalerei.[19]

Li Kan malte im realistischen Stil von Wen Tong, er billigte technisches Training und Naturbeobachtung. Allerdings war er kein Maler vom Rang eines Wen Tong. Die wenigen Exemplare aus seiner Hand lassen eher einen schematischen, um nicht zu sagen leblosen Bambus erkennen.

---

[17] Das stete, harte Üben in Anlehnung an ein Vorbild oder einen Meister wird auf Chinesisch *gongfu* genannt. Dieses Wort, das wir hier inzwischen in seiner eingedeutschten Form – Kungfu – als Synonym für chinesisches Karate verwenden, betrifft allerdings nicht nur die Kampfkünste (diese zwar besonders stark), sondern bezeichnet die Übungspraxis – und die daraus resultierende Leistung – in jeder der traditionellen Künste Chinas, also auch in der Dichtung und Malerei. Allein aufgrund dieses Zusammenhangs wären die Kampfkünste als wesentlicher Teil einer chinesischen Ästhetik zu betrachten.

[18] Yan, S. 183; Bush, S. 37.

[19] Aschwin Lippe, "Li K'an und seine 'Ausführliche Beschreibung des Bambus'. Beiträge zur Bambusmalerei der Yüan Zeit." Ostasiatische Zeitschrift N.F. XVIII (1942-43), Nr. 1 / 2, S. 1-35; Nr. 3 / 4, S. 83-114; Nr. 5 / 6, S. 166-183.

Li Kann: "Bambus und Felsen"

Wie sehr diese regelhaft anmutenden Bilder auch theoretisch unterfüttert sind, macht ein Zitat aus Li Kans "Handbuch zur Bambusmalerei" deutlich. Darin heißt es zur Beachtung von Regeln der Malerei:

> Wenn man sich an Regeln hält, dann wird man keine Fehler machen und man braucht Mißlingen nicht zu fürchten. Doch wenn man von Anfang an sich nur ungezwungenen Malens hingibt, dann wird man auch später keine Regeln annehmen wollen und nichts erreichen. Deshalb muß einer, der lernen will, mit Regeln anfangen. Dann erst wird er etwas erreichen.[20]

[20] Bush, S. 140.

Den Gegenpol zu dieser Position bildeten "Expressionisten" wie z.B. Wu Zhen (1280-1354) und vor allem Ni Zan (1301-1374), die beide zu den Vier Großen Yuan-Meistern zählen. Beide stehen in der Tradition der Literatenmalerei von Su Dongpo.

Eine Gedichtaufschrift eines Bambusbildes von Wu Zhen besagt:

> Wie gerade die Bambusknoten im Reif;
> Wie hoch seine Schatten im Mond.
> Hat man das Prinzip, das in der Leere liegt, verstanden,
> Welche Sorgen können dann noch das Herz erfüllen?"[21]

So wie der Bambus innen hohl ist, so leer soll der Geist – nach buddhistischen Vorstellungen – sein, nämlich nicht an den Dingen haftend. Außerdem wird hier unter Bezugnahme auf die Lehre der Leere des Buddhismus aller Regelhaftigkeit eine Absage erteilt.

Wu Zhen: "Bambus im Wind"

[21] Bush, S. 132.

Der radikalste "Expressionist" unter den großen Yuan-Malern war Ni Zan. Seine Einstellung wird an folgenden Aufschriften auf Gemälden deutlich:

> "So-und-so" liebte immer schon meine Bambusbilder. Doch mein Bambus dient nur dazu, meine Inspiration im Herzen herauszulassen. Das ist alles. Weshalb sollte ich mich dann bemühen zu vergleichen, ob es dem Bambus ähnelt oder nicht, ob die Blätter dicht oder vereinzelt, die Äste krumm oder gerade sind? Manchmal schmiere ich herum für eine Weile, und wenn dann jemand meine Bilder sieht, mag er meinen, es sei Hanf oder Rohrgras. Ich werde jedenfalls nicht mit ihm streiten und ihn davon zu überzeugen versuchen, es sei Bambus.[22]

Ebenso eindeutig ist schließlich folgendes Zitat von Ni Zan:

> Was ich Malerei nenne, ist einfach spontanes, freies Pinselspiel. Es zielt nicht auf Naturtreue hin, und ist nur gut für mein eigenes Vergnügen.[23]

Ni Zan: "Bambus"

[22] Bush, S. 134.
[23] Bush, S. 135.

Der Kunsthistorikern Susan Bush zufolge spielte das Bambus-Motif in der Yuan-Zeit eine Doppelrolle: Auf der einen Seite gab es Anregungen – und war gleichsam Symbol – für spontanes, expressionistisches Schaffen (wie bei Ni Zan und Wu Zhen); andrerseits lieferte es Anlaß für detaillierte technische Beschreibungen und Anleitungen in Anlehnung an Kalligraphietechnik (wie bei Li Kan oder dem anfangs erwähnten Zhao Mengfu). Die spannungsvolle Beziehung zwischen diesen beiden Rollen entwickelt sich in der Yuan-Zeit dahingehend, daß die Gelehrtenmalerei (insbesondere die Bambusmalerei) nicht mehr nur spontanes Pinselspiel bleibt, mit welchem der Maler seinem Herzen Ausdruck verleiht, sondern daß es, wie die Kalligraphie, eine Kunst wird, die es nach Regeln zu erlernen gilt. Letztlich haben wir hier eine Entwicklung vorgezeigt, in der die ursprüngliche Forderung an den Maler nach Überseinstimmung mit der Natur durch die Übereinstimmung mit Regeln ersetzt wird: Also Regeltreue statt Naturtreue.[24]

5. Bambusmalerei der Qing-Zeit (1644-1911): "Der Bambus auf dem Papier"

In der auf die Yuan-Zeit folgenden Ming-Dynastie (14.-17. Jh.) ragen wenige Bambusmaler heraus. Am ehesten ist hier Xu Wei (1521-1593) zu nennen, der als Exzentriker mit einer ausgesprochen spontanen Ausführung weder regel- noch naturtreu malte und dadurch die Maler der darauffolgenden Qing-Dynastie stark beeinflußte.

Xu Wei: "Bambus"

[24] Vgl. Bush, S. 140ff.

In der Qing-Zeit waren es maßgeblich die sogenannten "Acht Exzentriker von Yangzhou", welche die Malerei von Pflanzenmotiven (die sogenannten "Vier Edlen") im Stile der von Su Dongpo begonnenen Literatenästhetik fortsetzten. Wichtig wird für diese Maler, zu denen u.a. Zheng Xie (genannt Zheng Banqiao: 1693-1765) sowie Jin Nong, Li Fangyin und Li Shan zählten, eine Einheit von Malerei, Dichtung, Kalligraphie im jeweiligen Werk. So gesehen, nämlich mit dieser Verschränkung von drei Künsten in einer, lassen sich ihre Werke häufig durchaus als Gesamtkunstwerke verstehen.

Im folgenden sollen vor allem ein paar Bilder von Zheng Banqiao zusammen mit Übersetzungen seiner Bildaufschriften vorgestellt werden. Die Texte der Aufschriften lassen erkennen, daß sich die Themen der Literatenmaler – Naturtreue vs. Expressivität oder Regelhaftigkeit vs. Regellosigkeit – seit der Song-Zeit relativ gleich geblieben sind.[25]

Zheng Banqiao: "Orchidee, Bambus und Felsen"

> Die Technik/Regel für Orchideenmalerei heißt: 3 Stengel und 5 Blätter [...] Doch all diese Regeln sind nur Regeln für Anfänger. Die Kunst der Bambus- und Orchideenmalerei geht nicht derart vonstatten. Das ist nur am Anfang so, doch dann braucht man ein ganzes Leben, um seine Kenntnisse zu vervollständigen. Fast alle Maler der Vergangenheit nahmen die Schöpfung als ihren Lehrer. Deshalb, so wie der Himmel Leben verleiht, so versuche ich zu malen. Ich füge ein Gedicht hinzu:
>
> Wie könnte ich behaupten, meine Bilder würden keinen Vorbildern folgen?
> Auch ich hatte eine Zeit des Lernens als Anfänger.
> Ich will malen, bis sich mir die Geheimnisse der Natur enthüllen,
> keinen modernen Stil, keinen alten Stil – nur nach dem Wissen meines eigenen Herzens.[26]

[25] Vgl. hierzu Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie*, S. 376-385.
[26] Siehe Karl-Heinz Pohl, *Cheng Pan-ch'iao – Poet, Painter and Calligrapher*, Nettetal: Steyler Verlag, 1990, S. 141. Zheng Xie, *Zheng Banqiao ji*, Shanghai: Guji, 1986, S. 222.

Die Aufschrift verdeutlicht, daß Regeln und Vorbilder zwar wichtig sind für die Lernphase eines Malers, doch gilt es, sie beizeiten zurückzulassen. Wie bei Su Donpo und anderen finden wir hier den Hinweis, daß sich die Alten "das Wirken der Natur zum Vorbild nahmen" (*fa ziran*), mit der Konsequenz, deshalb nicht ihre Werke zu imitieren, sondern es ihnen in dieser Intention gleichzutun. Dann wird sich dem Maler "das kreative Wirken des Himmels" enthüllen.

In der nächsten Bildaufschrift – mit dem bezeichnenden Titel "Wirrer (*luan*) Bambus, wirre Orchideen und wirre Felsen" – verwirft Zheng Banqiao ebenfalls den Gedanken, in der Malerei käme es auf eine Orientierung an alten Meistern an:

Zheng Banqiao: "Bambus, Orchidee und Felsen"

> Worte, die Himmel und Erde erzittern lassen;
> Texte, die erschrecken wie Donner und Blitz;
> Sprache, die Geister und Dämonen beschimpft;
> Malerei, weder im neuen noch im alten Stil -
> All diese Ziele sind nicht mit Allerweltsaugen zu verfolgen.
> Deshalb: Nimm Dir keine Vorbilder vor dem Malen,
> und laß auch keine Vorbilder für andere nach dem Malen zurück.[27]

[27] Pohl, *Cheng-Pan-ch'iao*, S. 176; Zheng Xie, S. 167.

Dies ist nicht einfach ein klares Bekenntnis zur Eigenständigkeit in der Malerei, es ist eine Äußerung, die zusammen mit der pittoresk-lebendigen Kalligraphie gleichsam das Selbstbildnis eines echten Sonderlings – nämlich als Bild eines durcheinandergewürfelten Haufens von Bambus, Orchideen und Felsen – vermittelt. Davon abgesehen werden hier alle Künste angesprochen; sie bilden für die Literaten des 18. Jahrhunderts – gerade mit der in dieser Periode verstärkt zu beobachtenden Durchdringung von Malerei, Kalligraphie und Dichtung in einem Kunstwerk – eine natürliche Einheit.

Folgendes Bild mit Aufschrift (nur die obere im Bild) betonen die "Lebendigkeit", die der Betrachter eines Bildes spüren muß:

Zheng Banqiao: "Bambus und Felsen"

Ich habe 40 Jahre lang Bambus gemalt.
Doch immer noch denke ich des Nachts über das, was ich am Tage gemalt habe.
Indem ich die Überflüssigen weglasse, konzentriere ich mich auf die Reinen und Schlanken.
Wenn dein Bild lebendig wirkt, dann hast du Reife erlangt.[28]

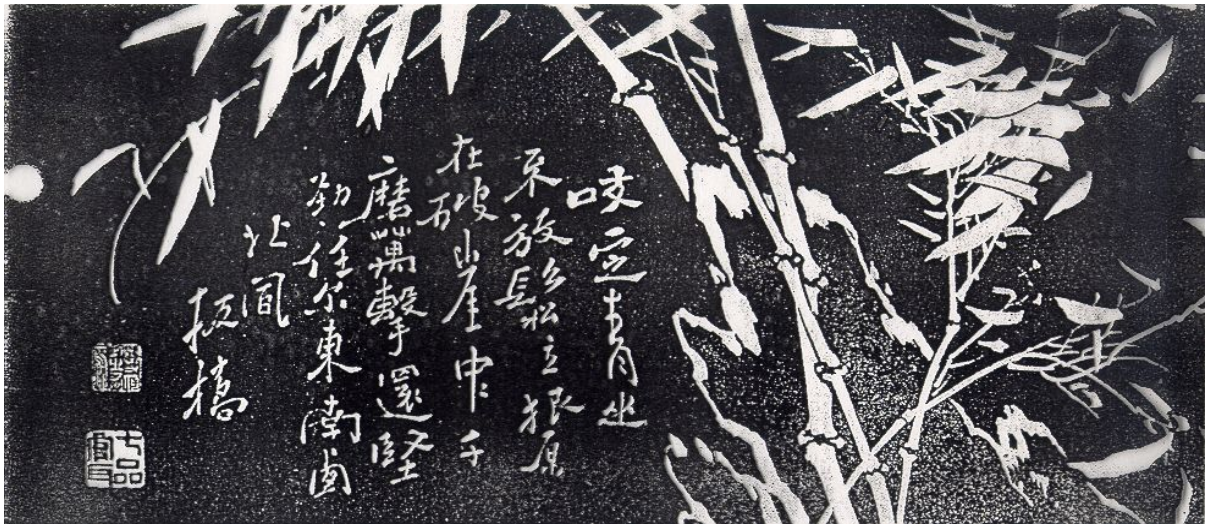
Das nächste Bild zeigt eine Komposition mit verschiedenen Bambusstämmen, die über den Rand des Papiers hinausstreben. Dazwischen sind zwei dünne Äste, die Blätter tragen. Bildlich interpretiert akzentuieren die knochigen Bambusstämme die Tugenden des Bambus, nämlich Widerstandsfähigkeit und Stärke. Die ungewöhnlich eckige Art, in der die Bambusabschnitte bei den Knoten aufeinander folgen, läßt auch auf eine Ungewöhnlichkeit bzw. Exzentrizität des Charakters schließen. Schließlich deuten die Bambusstämme, die aus dem Bild auszubrechen scheinen, auch auf eine kraftvolle Persönlichkeit mit hohen Zielen hin.

Zheng Banqiao: "Bambus"

[28] Pohl, *Cheng-Pan-ch'iao*, S. 140, Zheng Xie, S. 206.

Nur ein paar Blätter,
Doch das Papier ist voll von Bambusknoten.
Willst du die Wurzel aller Kreatur erkennen,
So betrachte die Dinge nicht nur zur Hälfte!
Regen und Wind können den Bambus nicht erschüttern,
Schnee und Reif kümmern ihn wenig.
Du kannst ihn sogar über das Papier hinaus verfolgen,
Wo er in die Wolken ragt und an die Pässe des Himmels rührt.[29]

Das letzte Bild schließlich, eine Steinabreibung, betont in der Aufschrift die bekannten "Tugenden" des Bambus: Festigkeit in der Flexibilität:



Zheng Banqiao: "Bambus und Felsen"

Festgebissen im grünen Berg läßt er nicht los –
Seine Wurzeln setzt er tief in die Klüfte der Felsen.
Trotz tausender Angriffe ist er fest wie eh,
nimmt er den Wind von Osten, Westen, Süden und Norden.[30]

Zheng Banqiaos Bilder mit Bambus, häufig verbunden mit Orchideen und Felsen, wurden schon früh als "dreifach vollkommen" (*sanjüe*) gelobt. Mit diesem Wort drückte man bereits seit dem 8. Jahrhundert die künstlerisch gelungene Integration der drei Gelehrtenkünste – Dichtung, Kalligraphie und Malerei – in einem Werk aus. Darüber hinaus versteht er in den Prosa- oder Gedichtaufschriften seiner Bilder auf die Symbolik des Bambus – vor allem als Einheit von Festigkeit und Flexibilität – anzuspielen sowie die jahrhundertealte ästhetische Diskussionen um das Wesen der Malerei nicht nur weiter zu führen, sondern diese auch um interessante Aspekte und Ideen zu ergänzen.

In einer vergleichenden Studie von über dreißig Bambusmalern seit der Song-Zeit hat Li Lin-ts'an vom Palastmuseum in Taipei einmal folgende Entwicklungslinie der Bambusmalerei

[29] Pohl, *Cheng-Pan-ch'iao*, S. 166 Zheng Xie, S. 213.
[30] Pohl, *Cheng-Pan-ch'iao*, S. 211; Zheng Xie, S. 168.

aufgezeigt. Demzufolge läßt sich die Bambusmalerei der Song-Zeit charakterisieren als "Bambus im Auge", oder mit anderen Worten als "die wahre Natur beschreibend" (*xie zhen*). Der Bambus der Yuan-Zeit hingegen sei ein "Bambus im Herzen"; folglich sei die Malerei dieser Epoche als "Schreiben von Ideen" (*xie yi*) zu sehen. Der Bambus der Maler der letzten vormodernen Epoche, der Qing-Zeit, wird hingegen als ein "Bambus auf dem Papier" bezeichnet; die Maler "schrieben zum eigenen Vergnügen" (*xie qu*) den Bambus.[31]

Dieses kunsthistorische Schema zeigt eine interessante Entwicklung auf, nämlich eine Tendenz zu immer mehr spielerischem Umgang mit dem Sujet, die gleichsam nahtlos in die Befreiung der Kunst von allen Vorgaben in der modernen Epoche einmünden könnte. Wie dem auch sei, die Beliebtheit des Bambus als Sujet der Malerei – wie auch die der anderen Pflanzenmotive (Pflaumenblüte, Orchidee, Chrysantheme, Kiefer, etc.) – ist jedenfalls zuallererst seiner Symbolik zu verdanken; an zweiter Stelle rangiert die Verwandtschaft der Bambusmalerei zur Kalligraphie. So liegt der besondere ästhetische Reiz der Bambusmalerei im Zusammenklang von Symbolik, auf die meist in den Gedichtaufschriften angedeutet wird, mit dem malerischen und kalligraphischen Können der Künstler.

Die Funktion der Symbolik für den Betrachter besteht dabei in der Assoziation, daß sich beim Menschen Charakter und Talente gleich denen dieser "edlen" Pflanze herausbilden sollten – für den Bambus bedeutet dies die bemerkenswerte Verbindung von Festigkeit und Flexibilität. Was diese Eigenschaft als bildlicher Ausdruck einer daoistischen "(Über-)Lebensphilosophie" angeht, so wurde sie von einem frühen westlichen Beobachter in China sehr gut erkannt und auf den Punkt gebracht, nämlich von dem Engländer Sir Robert Hart, der vier Jahrzehnte lang (in der 2. Hälfte des 19. Jahrhundert) in und für China das Zollwesen aufbaute. Obwohl er sich nach all diesen Jahren in China noch wie ein Neuling vorkam, glaubte er, eins gelernt zu haben: "In meinem Vaterlande (England) heißt es gewöhnlich: Laß dich nicht biegen, und wenn es dabei zum Bruche kommt. In China dagegen gerade umgekehrt: Laß dich biegen, aber laß es nicht zum Bruche kommen."[32] Diese von Sir Robert Hart beschriebene Qualität ist keine andere als diejenige, die die chinesischen Literaten und Bambusmaler als den Wesenskern des Bambus verstanden haben.

---

[31] Li Lin-ts'an, "A Study of Chinese Ink Bamboo Painting", *National Palace Museum Quarterly* I (April 1967), S. S. 9-16.

[32] Arthur H. Smith, *Chinesische Charakterzüge*, F.C. Dürbig (Übers.), Würzburg 1900, S. II. Siehe auch Karl-Heinz Pohl, *China für Anfänger – Eine faszinierende Welt entdecken*, Freiburg: Herder, 2004, S. 101ff.