

Kunstphilosophie und Politik – oder Wahnsinn?

Zwei chinesische Maler des 17. Jh.:

Bādà Shānrén 八大山人 und Shítāo 石濤

Karl-Heinz Pohl

Es gibt seit ca. 80 Jahren eine Legende zur chinesischen Malerei, die die deutschen Denker bewegt, und zwar die Geschichte vom Maler, der in sein eigenes Bild hineingegangen und darin verschwunden ist. Der große Ernst Bloch hat sie 1930 zum ersten Mal erwähnt, kurz danach der nicht minder große Walter Benjamin, mit dem Ergebnis, daß sie bis heute, gleichsam zum Mythos geworden, als Quintessenz einer vermeintlichen chinesischen Ästhetik in den Köpfen von deutschen Literaturwissenschaftlern und Philosophen herumspukt.² Die Bedeutung, die sie in dieser Geschichte sehen, heißt: Aufhebung der Trennung zwischen Künstler und Kunstwerk. Dazu muss man sagen, dass es sich um eine Legende um den berühmten Maler Wú Dàozi 吳道子 aus dem 8. Jh. handelt, die in China selbst allerdings so gut wie vergessen ist, also mitnichten die chinesische Gelehrtenwelt herumtreibt. Um den Gedanken der Einheit von Künstler und Kunstwerk zu illustrieren, der die Chinesen nicht minder faszinierte als deutsche Denker, hatte man in China selbst seit 1000 Jahren andere Beispiele, so von einem Bambusmaler aus dem 12. Jh., Wén Tóng 文同, von dem sein Freund und Zeitgenosse Sū Dōngpō 蘇東坡 sagte, er sei „beim Malen des Bambus zum Bambus geworden“.³ Dies zeigt, wie wenig bekannt die chinesische Malerei hierzulande geblieben ist und wie sehr ihre Rezeption von Missverständnissen geprägt ist,

wozu G.F.W. Hegel durch bekannte Äußerungen noch weiter beigetragen hat. Dieser Artikel soll, quasi als ein Ausflug in die chinesische Malerei des ausgehenden 17. Jhs., dieselbe uns näher bringen. Der politisch-historische Kontext ist zunächst dabei wichtig: Es handelt sich nämlich um den Übergang von der Míng 明 (1368-1644) zur letzten kaiserlichen Dynastie der Qīng 清 (1644-1911) – ein bedeutsamer Epochenbruch in der chinesischen Geschichte, denn erstere (die Míng-Dynastie) stelle eine, ethnisch gesehen, hàn 漢-chinesische, letztere (die Qīng) eine mandschurische Herrschaft dar – also, aus chinesischer Sicht, eine Fremdherrschaft. Dieser Dynastiewechsel führte bei vielen chinesischen Literaten-Beamten zu einem schwerwiegenden Loyalitätskonflikt. Sie wollten nämlich der alten Dynastie, der sie gedient hatten, treu bleiben; und so lehnten nicht wenige den Dienst für die Fremdherrscher rundweg ab, was ihnen jahrzehntelang, bis zur Konsolidierung der Dynastie Ende des 17. Jh., Verfolgung und Tod brachte. Man spricht insofern in dieser historischen Phase vom sogenannten Míng-Loyalismus (*Míng yímín* 明移民) als beherrschende Stimmung unter der chinesischen Literatenschaft.⁴ Im Zentrum der nun folgenden Ausführungen stehen zwei Künstler, die sicher zu den interessantesten der gesamten chinesischen Kunstgeschichte zählen. Dabei sind sie in bemerkenswerter Weise miteinander verbunden, und zwar nicht nur in ihrer Grundstimmung des Míng-Loyalismus, sondern beide gehören sogar als entfernte Cousins zur Verwandtschaft des Míng-Kaiserhauses: So tragen sie beide den Nachnamen der Míng-Kaiser: Zhū 朱, nämlich Zhū Dā 朱耷 (1625-

1 Der vorliegende Artikel ist eine redigierte Fassung der Abschiedsvorlesung des Autors, gehalten am 9. Juli 2010 an der Universität Trier.

2 Siehe hierzu Bernhard Greiner, „Hinübergehen in das Bild und Errichten der Grenze. Der Mythos vom chinesischen Maler bei Bloch, Benjamin und Kafkas Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer*“, Jürgen Wertheimer u. Susanne Göße (Hrsg.), *Zeichen lesen Lese-Zeichen. Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China*, Tübingen 1999, S. 175-200.

3 K.-H. Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*, München 2007, S. 239.

4 Eine vergleichbare Situation hatte es übrigens bereits einmal gegeben, und zwar beim Übergang von der Sòng- zur kurzlebigen Yuán-Dynastie, der Mongolenherrschaft in China im 13./14. Jh.: Sòng-Loyalismus.

1705) und Zhū Ruòjī 朱若極 (1641– ca. 1707). Beide sind allerdings unter ihren Künstlernamen bekannter geworden, der erste als Bādà Shānrén 八大山人, der zweite als Shítāo 石濤. Beide teilten das Schicksal, als Abkömmlinge des Míng-Hauses Verfolgung erlitten zu haben, der sie sich jedoch durch unterschiedliche Strategien zu entziehen wussten.

Fasziniert der erste und ältere (Bādà) durch seine Lebensgeschichte und seine eigenwilligen, bisweilen minimalistischen Bilder, wobei deren Motive häufig als versteckte politische Symbolik entschlüsselt werden können, so besticht der andere nicht nur durch sein vielseitiges malerisches und kalligraphisches Werk, sondern auch als Autor eines höchst anregenden kunstphilosophischen Traktats und überhaupt mit tiefsinnigen Äußerungen zum Wesen der Malerei in zahllosen Bildaufschriften.

Insofern wird es im Folgenden auch darum gehen, jenseits der eigentlichen Malkunst zwei Nebenaspekte der chinesischen künstlerischen Tradition zu beleuchten, die gleichwohl bedeutend sind: 1. die Exzentrizität von manchen Künstlern (und deren Hintergründe), und 2. den hohen ästhetischen Reflexionsgrad – über das Wesen der Kunst – bei manchen chinesischen Malern.

I.

Zuvor wäre jedoch zum Thema Politik im Zusammenhang der Malerei zunächst kurz die Frage zu klären, auf welche Weise Politik in der traditionellen chinesischen Kunst und Literatur überhaupt Ausdruck gefunden hat. Zwei Punkte sind dabei wichtig:

1. In China gibt es seit alters her, vor allem in der Dichtung, eine Tradition der politischen Kritik. Doch war diese, wenn man sie denn auszusprechen wagte, höchst vorsichtig, d.h. nur indirekt zu äußern. So findet sich eine autoritative Stelle zur Funktion der Literatur im Zusammenhang mit der Politik im Vorwort zu dem Liederklassiker *Shījīng* 詩經, *Buch der Lieder*. Darin heißt es:

„Die Höherstehenden benutzten die ‚Volkslieder‘, um die Niederstehenden durch Erziehung zu wandeln; die Niederstehenden benutzten sie, um die Höherstehenden zu kritisieren (*fěngcì* 諷刺). Sie legten Gewicht auf die Gestaltung (*wén* 文), um so auf indirekte Weise mahnen zu können. Auf diese Weise traf den Sprecher kein Tadel, und der Hörende war genügend gewarnt.“⁵

Es ist interessant, dass wir in diesem Text aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert mit *fěngcì* den *locus classicus* für den noch heute wichtigen Begriff „Satire“ bzw. „Ironie“ haben. Satirische politische Kritik an den Herrschenden mittels Dichtung ist also etwas, das von Anfang an in China nicht nur eine wichtige Rolle spielte, ihr wird hier sogar eine Art Legitimation gegeben: Wird die Kritik nämlich nicht explizit geäußert, sondern verhüllt durch künstlerische Gestaltung (*wén*), so trifft die Autoren derartiger „indirekter Mahnungen“ kein Tadel⁶. Wenn man also nach politischer Kritik in der Literatur und Kunst Chinas sucht, so wird sich diese höchstens in geschickt getarnter Form finden lassen.

2. Im alten China gab es kaum eine Grenze zwischen Politik und Moral. Der Grund dafür liegt in der konfuzianischen Ausrichtung Chinas: Der Konfuzianismus ist zwar eine Morallehre, gleichzeitig stellt er aber die Grundlage für die politische und gesellschaftliche Ordnung dar. Einheit von Politik und Moral (*zhèng jiào hé yī* 政教合一) bedeutete demnach, dass politisches Handeln nach moralischen Richtlinien bewertet wurde. Z.B. war politische Standhaftigkeit nichts anderes als moralische Standhaftigkeit; umgekehrt bedeutete moralische Integrität auch politische Integrität.

Nun zur Malerei: Wollte man in Bildern seine politische Gesinnung äußern, so galt einerseits selbstverständlich – *mutatis mutandis* – auch das Gebot der Indirektheit bzw. der versteckten Anspielung. Andererseits diente zum Ausdruck der genannten politisch-moralischen Qualitäten in der Malerei eine Reihe von Pflanzenmotiven. Allen voran sind dies: Pflaumenblüte, Orchidee,

⁵ K.-H. Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China*, S. 30.

⁶ Man muss betonen: in idealer Weise, denn die Wirklichkeit sah sicher meist anders aus.



Abb. 1: Li Fangying 李方膺 (1696-1755): Pflaumenblüte, méi 梅 (Winter).

Chrysantheme und Bambus, deren Symbolgehalt sich zudem auf die vier Jahreszeiten bezieht: die Orchidee für den Frühling, der Bambus für den Sommer, Chrysantheme für Herbst und Pflaume für Winter. Moralisch gesehen – und somit auch politisch – symbolisieren diese Pflanzenmotive jedoch weit mehr, wobei die sinnbildliche Bedeutung meist durch kalligraphisch gestaltete Gedichtaufschriften unterstrichen wurde.

Beginnen wir mit der Pflaumenblüte (*méi* 梅 – auch Winterkirsche genannt, Abb. 1), denn der Pflaumenbaum beginnt als erstes im Jahr zu blühen, allerdings wenn es noch Winter ist (wenn auch das chinesische Neujahr beginnt); seine rosaroten Blüten trotzen somit Frost und Schnee, d.h., er symbolisiert Festigkeit angesichts der Widrigkeiten des Lebens (es versteht sich von selbst: der Widrigkeiten auch des politischen Lebens).⁷

Die Qualität der Orchidee (Abb. 2), die für den Frühling steht, ist ihr Duft, nämlich der Duft der moralischen Integrität und Loyalität eines konfuzianischen Edlen – ein Duft, der sich meist, so die Lesart, im Verborgenen verbreitet, also ohne wahrgenommen zu werden, was aber die moralische Wertschätzung nur erhöht, getreu eines Wortes gleich zu Anfang der *Gespräche des Konfuzius*:

⁷ So war einer der bedeutendsten Maler von Pflaumenblüten eine Persönlichkeit, die aufgrund ihrer politischen Festigkeit während der Fremdherrschaft der Mongolen gefeiert wurde: Wáng Miǎn 王冕 (14. Jh.).



Abb. 2: Li Fangying: Orchidee, lán 蘭 (Frühling).

„Wenn die Menschen einen nicht anerkennen, und man doch keinen Groll darüber empfindet, ist das nicht auch ein Edler?“ (*Lúnǔ* 論語, 1.1)

Zur Orchidee findet man interessante und bedeutungsvolle Hinzufügungen: Da dieser Edle häufig politischen Intrigen und Verleumdungen ausgesetzt war, gibt es z.B. seit dem großen Initiator der Gelehrtenmalerei Sū Dōngpō 蘇東坡 der Sòng-Zeit die Tradition, die Orchidee auch zusammen mit Dornensträuchern zu malen, wobei für Sū die Dornen gemeine Zeitgenossen symbolisieren, die der Edle ertragen müsse (Abb. 3).

Es gibt jedoch eine alternative Interpretation dieses Zusammenklangs, nämlich die Sicht, daß es sich bei den Dornen um Schutz für die ansonsten gefährdete Orchidee, d.h. den konfuzianischen Edlen, handelt. Das Bild von Shítào unten trägt die Aufschrift:

„Worte von einem Gleichgesinnten duften wie eine Orchidee. Wie eine Orchidee sind sie angenehm und immer freudvoll. Ihr solltet diese Orchideen tragen, um Euch vor der Frühlingskälte zu schützen. Wenn die Frühlingswinde kalt blasen, wer kann dann schon sagen, er sei in Sicherheit?“⁸

Ebenfalls nachwirkungreich ist das Bild einer Orchidee eines berühmten Sòng-Loyalisten, Zhèng Sìxiāo 鄭思肖 (ca. 1243–1318), der seinen Protest gegenüber der Be-

⁸ [http://7junipers.com/log/tag/bamboo/\[251017\]](http://7junipers.com/log/tag/bamboo/[251017])



Abb. 3: Shítāo: Orchidee mit Dornen.



Abb. 5: Lǐ Fāngyīng: Bambus, zhú 竹 (Sommer).



Abb. 4: Zhèng Sixiāo: Orchidee (ohne Boden).

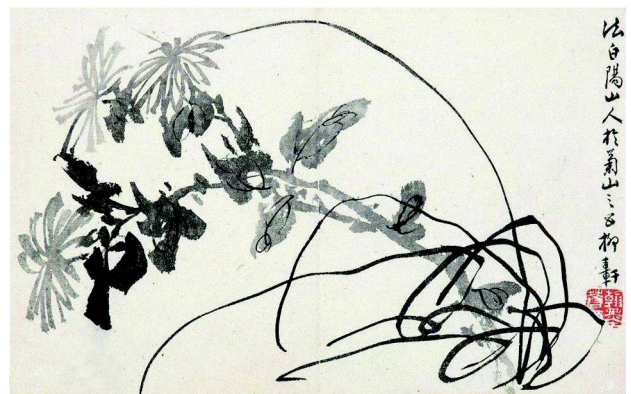


Abb. 6: Lǐ Fāngyīng: Chrysantheme, jú 菊 (Herbst).

setzung Chinas durch die Mongolen dadurch zum Ausdruck brachte, daß er eine Orchidee, also Symbol der Loyalität, demonstrativ ohne Boden malte (Abb. 4). Auf die Frage, warum er die Orchidee entwurzelt gemalt habe, soll er geantwortet haben, der Boden – das Land – sei ihr weggenommen worden (nämlich von den mongolischen Eroberern).⁹

Der Bambus (Abb. 5) steht für den Sommer, weil er in dieser Zeit am stärksten wächst. Seine Qualitäten könnten jedoch auch für den Winter stehen, denn er trotz der Kälte, indem er immer grün bleibt. Auch ist er innen hohl – also „leer“: ein daoistisches und buddhistisches Ideal. Gleichzeitig ist er von beispielloser Festigkeit und

hält selbst stärksten Winden stand. Er mag sich biegen, wird aber nicht brechen.

Die Chrysantheme (Abb. 6) schließlich, die für das schöne, aber kalte Ende des Jahres steht – für den Herbst, insofern auch für das Alter, das Ende des Lebens –, symbolisiert Kraft und Schönheit unter widrigen, herbstlichen Bedingungen.

Kollektiv werden diese Pflanzen „die vier Edlen“ (*si jūnzi* 四君子) genannt, eben weil sie für die politisch-moralischen Qualitäten – sowie die Lebensphasen – eines konfuzianischen Edlen stehen.

Dazu gesellten sich aber auch noch andere, so die Kiefer, die ebenfalls aufgrund ihrer im Winter immergrünen Natur Standfestigkeit symbolisiert. Beliebt, vor allem

⁹ Frederick Mote, „Confucian Eremitism in the Yüan Period“, A. Wright (Hrsg.), *The Confucian Persuasion*, Stanford 1960, S. 234.



Abb. 7: Zhào Mèngjiān 趙孟堅 (1199–1264): „Drei Freunde des Winters“.

unter der Mongolenherrschaft, waren dabei Zusammenstellungen wie „Drei Freunde des Winters“, nämlich Pflaume, Kiefer und Bambus (Abb. 7):

So findet sich hier also ein relativ breites Repertoire an bedeutsamen Bildmotiven, um sich, unterstützt und bereichert durch kalligraphische Aufschriften, mehr oder weniger versteckt politisch zu äußern. Allerdings erfordert eine Deutung dieser Symbole eine Vertrautheit nicht nur mit den Bildmotiven, sondern auch mit dem ganzen Reichtum bildlicher und inhaltlicher Anspielungen – man sieht ja bekanntlich nur das, was man kennt.

II.

Wenden wir uns nun unseren beiden Malern zu, ihren Lebensgeschichten und ihren Werken, wobei u. a. zu prüfen sein wird, wie sich politische Hinweise aus einzelnen Werken herauslesen lassen, dies vor allem beim ersteren der beiden Maler: Bādà Shānrén.

Bādà, geboren 1625, gehörte zur kaiserlichen Familie der Míng-Dynastie. Er wuchs auf in der südöstlich gelegenen Stadt Nánchāng 南昌 (Provinz Jiāngxī 江西), und zwar in einer kultivierten Umgebung, wie es sich für einen Verwandten des Kaisers gehörte. Sein Großvater war ein gefeierter Literat und Maler; die Identität seines Vaters ist nicht ganz gesichert. Es ist jedoch wahrschein-

lich, daß Bādàs Vater (oder Onkel) von Geburt an stumm war, ein für das Folgende nicht unwichtiger Umstand.

Als die Míng-Dynastie im Jahre 1644 durch die Mandchus gestürzt wurde, war Bādà gerade 19 Jahre alt. Es war eine lebensbedrohliche Zeit, denn fast seine ganze Familie war dabei ausgelöscht worden. Wie für alle Míng-Loyalisten war Widerstand gegen die Macht der Besatzer zwecklos; doch Kollaboration kam ebenfalls nicht infrage, so entzog sich Bādà der Verfolgung, indem er in ein buddhistisches Kloster eintrat – ein traditioneller Weg, um sich aus politisch schwierigen Verhältnissen zu lösen, und keine Glaubensentscheidung.

Doch 1644 war die Eroberung Chinas durch die Mandchus noch längst nicht gesichert. Im Süden Chinas, um die Stadt Kūnmíng 昆明 herum, leistete ein Prinz Widerstand mit dem Versuch der Errichtung einer südlichen Míng-Dynastie. Dieser Widerstand wurde erst im Jahre 1662 von den Mandchuren gebrochen. Eine weitere Bedrohung der Mandchu-Herrschaft stellte eine Rebellion dar (die der sogenannten „Drei Feudalfürsten“), die von 1673 bis 1681 andauerte. Erst danach war der Sieg der Mandchus vollständig. So konnte endlich der Kāngxī 康熙-Kaiser in den achtziger Jahren symbolträchtige Reisen in den Süden unternehmen (1683 und 1689), um unter anderem mit Opfern am Grab des Míng-Gründers in Nánjīng 南京 die Konsolidierung seiner Herrschaft – und seine Milde gegen Míng-Loyalisten – kund zu tun.

Zwei Aspekte das Leben von Bādà betreffend verdienen noch Erwähnung. Erstens: In den 1670er Jahren verließ er das buddhistische Kloster und lebte fortan als herumziehender Maler. Etwa ab dieser Zeit nahm er erst den Namen Bādà Shānrén an. Was bedeutet dieser Name? Shānrén ist ein Bergmensch – also ein Einsiedler. Bādà – wörtlich „acht groß“ – leitet sich hingegen (wahrscheinlich) von einer buddhistischen Schrift ab, nämlich dem Sutra von den „Acht großen Erweckungen des Menschen“ (*Bā dà rén jué jīng* 八大人覺經); eine Abschrift davon aus der Hand des großen yuán 元-zeitlichen Kalligraphen und Malers Zhào Mèngfū 趙孟頫 soll Bādà einmal mit großer Bewunderung gesehen haben.



Abb. 8: Portrait von Bādà Shānrén.

Wie dem auch sei, in dieser Zeit (nach Verlassen des Klosters) begann er sich, wenn auch versteckt, zu seiner kaiserlichen Abstammung aus dem Míng-Haus zu bekennen, wie z.B. durch ein entsprechendes Siegel („Nachkomme des kaiserlichen Míng-Hauses“) auf dem einzig erhaltenen Bildnis von Bādà Shānrén aus dem Jahre 1674 (kein Selbstportrait, Abb. 8), also als er dem Mönchstum bereits den Rücken gekehrt hatte (bedeckt mit Fischerhut).¹⁰

10 Zu Bādà Shānréns Leben und der Interpretation seiner Bilder (der die vorliegenden Ausführungen viel verdanken) siehe Wang Fangyu, Richard M. Barnhardt, *Master of the Lotus Garden: The Life and Art of Bada Shanren, 1626-1705*, Yale 1990, sowie Nadine Tynon, „Painting and Politics: Eccentricity and Political Dissent in Zhu Da's Fish and Rocks“, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 76/4, 1989, S. 98-127.

Das heißt, nachdem die neue Dynastie fest etabliert war, konnte und wollte er zwar sein altes Leben (als prinzipaler Míng-Abkömmling) nicht wieder aufnehmen, aber das buddhistische Versteck erschien ihm wohl auch nicht mehr angemessen angesichts seiner hohen Herkunft und konfuzianischen Bildung.

Zweitens: Bādà gilt in China als Paradebeispiel eines exzentrischen, wenn nicht eines wahnsinnigen Künstlers (wie im Westen van Gogh). Aus der Zeit nach seinem Verlassen des Klosters gibt es Berichte über eine ganze Reihe ihm zugeschriebener Verrücktheiten (nicht zu reden von seiner häufigen Trunkenheit). So schreibt Shào Chánghéng 邵長蘅, der einzige seiner drei Biographen, der ihn auch persönlich getroffen hatte:

„Später brach dann Wahnsinn aus und er verbrachte seine Tage, indem er bald laut auflachte, bald schmerzlich schrie. Eines Tages zerriss er sein Mönchsgewand, verbrannte es und lief in die Provinzhauptstadt zurück, wo er sich zwischen den Buden auf dem Markt wie ein Verrückter gebärdete. Dabei pflegte er eine leinene Mütze auf dem Kopf zu tragen und ein Gewand mit langem Kragen hinter sich her zu schleifen. [...] Die Ärmel schwankend und sich im Kreise drehend rannte er auf dem Markt umher, so daß die Buben hinter ihm herliefen und

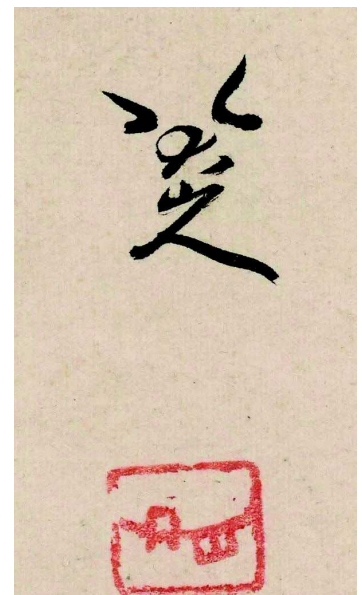


Abb. 9: Bādà Shānréns Signatur.

ihn unter Lärm und Lachen begafften. Kein Mensch erkannte ihn, bis ihn schließlich einer seiner Neffen wiedererkannte und ihn mit in sein Haus nahm, wo nach langer Zeit seine Krankheit besser wurde.“¹¹

Der Hinweis auf das abwechselnde – verrückt erscheinende – Lachen und Weinen ist übrigens von Bedeutung für das Lesen seiner unverkennbaren Signatur. Es wird gesagt, er habe die 4 Schriftzeichen seines Namens so geschickt ineinander geschrieben (Abb. 9), daß sich daraus zwei ergeben; von diesen beiden ließe sich das erste Zeichen sowohl als „Weinen“ als auch als „Lachen“ lesen – also „darüber Lachen und Weinen“ (*kū zhī / xiào zhī* 哭之 / 笑之).¹²

Daß sein Wahnsinn allerdings auch Methode gehabt haben könnte, darauf deutet eine andere Quelle mit einem vergleichsweise krassen Beispiel hin: Bādà sei wiederholt von hohen mandschurischen Militärbeamten eingeladen worden, um für sie zu malen. Manchmal hätte man ihn dort tagelang halten wollen. So habe er dann in der Audienzhalle einfach [ich weiß nicht, wie ich das besser ausdrücken könnte] einen Haufen hinterlassen... Seinem Gast sei dies dann doch zu viel gewesen, also habe man ihn gehen lassen. Als man ihn anderswo nach den Gründen für sein Verhalten fragte, soll er geantwortet haben: „Diese Militärleute! Ich kann sie nur damit genügend ärgern, daß ich meine Haufen dort platziere, dann lassen sie mich gehen.“¹³ Hier ist also zumindest ein Hinweis darauf, daß er – Wahnsinn hin oder her – in seinem exzentrischen Verhalten durchaus berechnend sein konnte. Später, in den achtziger Jahren, soll er ein einziges großes Schriftzeichen an die Tür seiner Behausung geschrieben haben: *yǎ* 哑 = „stumm“; fortan soll er nicht mehr gesprochen haben – ein Verhalten, das ihm, wie angedeutet, sein Vater (oder Onkel) vorgelebt haben könnte. Wie dem auch sei, die Frage ist: War er tatsächlich stumm und wahnsinnig, oder hat er beides nur



Abb. 10: Bādà Shānrén: Pflaumenblüte.



Abb. 11: Bādà Shānrén: Chrysantheme.

vorgetäuscht, um der Verfolgung zu entgehen? Diese bereits seit langem ungelöste und zahllose einschlägige Forscher beschäftigende Frage wird allerdings auch im Folgenden nicht endgültig beantwortet werden, doch werden in der Betrachtung seines Werkes vielleicht Ambivalenzen sichtbar.

11 Übers. Herbert Franke, „Zur Biographie des Pa-ta Shan-jen“, J. Schubert u. U. Schneider (Hrsg.), *Asiatica: Festschrift Friedrich Weller zum 65. Geburtstag*, Leipzig 1954, S. 125f.

12 Mae Anna Pang, „Zhu Da: The Mad Monk Painter“, National Gallery of Victoria (Melbourne), *Art Journal* 25 (1985), <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/zhu-da-the-mad-monk-painter/>

13 Nadine Tynon, S. 107.



Abb. 12: Bādà Shānrén: Orchidee.



Abb. 13: Bādà Shānrén: Bambus.

Nun zu seinen Bildern: Obwohl Bādà nach Verlassen des Klosters von der Malerei lebte, sind seine Bilder ganz in der Tradition der sogenannten Gelehrtenmaler gehalten, also derjenigen, die ihre Bilder nicht verkaufen, sondern ihre Kunst als amateurhaften Zeitvertreib kultivierten. So finden wir vor allem Bilder von Pflan-

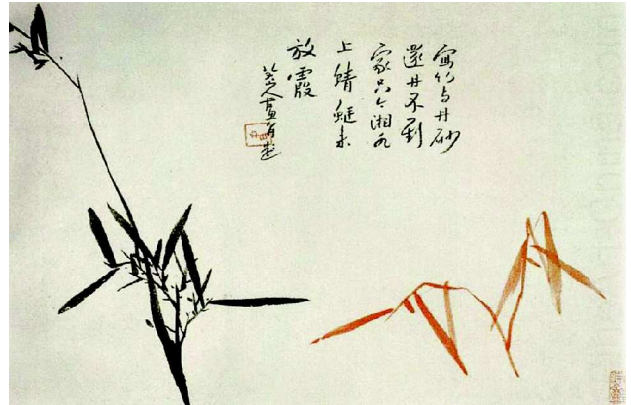


Abb. 14: Bādà Shānrén: Schwarzer und roter Bambus.

zen- und Tiermotiven in schwarzer Tusche (bisweilen auch in leichter Farbe), meist mit kalligraphischen Aufschriften, häufig mit nicht einfach zu verstehenden Gedichten, was alles auf seine hohe Bildung hindeutet – und vielleicht auch eine Antwort auf die Frage nach echtem oder gespieltem Wahnsinn nahelegt.

Bādà liebte vor allem die traditionellen Motive der „Vier Edlen“. Deren moralische Qualitäten waren gleichsam auch Eigenschaften, die er in politisch bedrohlichen Zeiten hochhielt. Wir haben Bilder von Pflaumenblüten, Orchideen, Chrysanthemen, Kiefern und vor allem Bambus (Abb. 10–14).

Die Gedichtaufschriften enthalten bisweilen sehr dunkle Anspielungen auf die schwierigen politischen Verhältnisse. So erwähnt ein Gedicht auf einem Orchideenbild den Maler Wú Zhèn 吳鎮 (1280–1354) als Vorbild, der sich während der Besetzung Chinas durch die Mongolen als exzentrischer Einsiedler der Verfolgung entzog.¹⁴

Ein Gedicht auf einem Bambusbild unterscheidet zwischen nördlichem und südlichem Bambus. Wenn der Norden für die Mandschuren und der Süden für die Hân-Chinesen steht, dann ergibt sich die rhetorische Frage in der 3. Zeile: „Wie kommt es, daß der nördli-

¹⁴ Wú Zhèn erscheint in der ersten Zeile (rechts) mit seinem alternativen Namen Wú Zhōngguī 吳仲圭.

che Bambus im Süden ist“ (*Yān dé nán fāng cǐ běi zhú* 焉得南方此北竹)? Mit anderen Worten: Die Mandchus haben im Süden, also im eigentlichen China, nichts verloren.

Auf einem weiteren Bambusbild sieht man normal schwarze und – sehr merkwürdig – rote Bambusblätter (Abb. 14). Dazu schreibt er in den ersten beiden Gedichtzeilen: „Ich schreibe/male den Bambus, einen mit rotem Zinnober. / Doch der Zinnober (die Alchimie) reicht nicht bis zu mir nach Hause.“

Diese dunklen Zeilen lassen sich wiederum politisch interpretieren, allerdings nur, wenn man, wie die Chinesen durch lange Tradition gewohnt, Anspielungen um verschiedene Ecken herum zu deuten weiß: Zinnober (*dān* 丹), das traditionelle Mittel für Alchimie, ist rot, und „rot“ bedeutet auch der Name des Míng-Kaiserhauses: (Zhū 朱). Also steht der zinnoberfarbene Bambus für einen Míng(-loyalen) Bambus (*zhū zhú* 朱竹). Doch, so klagt er, die Alchimie – der Zinnober – wirkt hier leider nicht, um ihm die alten Verhältnisse wiederherzustellen.

Weit mehr noch als diese traditionellen Pflanzenmotive mit ihrer Symbolik ist aber Bādà Shānrén für andere Motive bekannt geworden: für merkwürdige Vögel sowie für die Darstellung von Fischen. Und hier erleben wir nicht nur die an die Tradition der Zen-Malerei anknüpfende minimalistische Kunst von Bādà am schönsten, sondern hier ergeben sich auch vielfältige Interpretationen hinsichtlich seiner politischen Situation.

Bei Bādàs Fischen und Vögeln kommt jedoch noch ein interessanter ästhetischer Aspekt hinzu: Die Vermittlung von geistigen Qualitäten. Dazu muss man wissen, daß seit alters her in chinesischen Äußerungen zum Wesen der Malerei unterschieden wurde zwischen Darstellung formaler Ähnlichkeit (*xíng sì* 形似) und Vermittlung von etwas Geistigem (*chuán shén* 傳神). Von einem der ältesten namentlich bekannten Maler Chinas, Gù Kǎizhī 顧愷之 (ca. 345 – ca. 406), ist ein Wort überliefert, es gelte, „das Geistige durch die Form zu beschreiben“ (*yǐ xíng xiě shén* 以形寫神).



Abb. 15: Bādà Shānrén: Maina-Vogel.



Abb. 16: Bādà Shānrén: Maina-Vogel.

Konkreter faßte er dies in folgende Worte:

„Schönheit oder Häßlichkeit der vier Körperteile haben wirklich nichts zu tun mit dem wundersamen Gelingen eines Werkes. Vermittlung des Geistigen (*chuán shén*) und Beschreibung der Erscheinung hängen nur von der Darstellung der Pupillen ab.“¹⁵

15 K.-H. Pohl, S. 132.



Abb. 17: Bādà Shānrén: Fisch.

Bei Gù Kǎizhī geschah die Vermittlung des Geistes in einem Gemälde von Lebewesen also durch die Darstellung der Augen. (Man achte bei den Abbildungen von Fischen und Vögeln auf die Augen!) Was nun Vögel angeht, so hat Bādà vor allem den mit dem Star und dem Beo verwandten Maina-Vogel (Abb. 15, 16) gemalt, einen Vogel, der wie der Beo in der Lage ist, merkwürdig spöttisch klingende Rufe auszustoßen.

Bei Bādà wird dieser Vogel jedoch zu einem kauzigen, verdreht sitzenden, manchmal auf einem Bein balancierenden, seiner Umwelt entfremdeten, stur und starr wirkenden Selbstbildnis: der Maler mal als zornig blickender, mal als ins Nichts starrer Anhänger der alten Ordnung, wobei die Augen besonders sprechend erscheinen.

Ebenso die Fische. Hier ergibt sich einerseits ein Bezug zu einem Wort des berühmten Sòng-Literaten Sū Dōngpō, der einmal geschrieben hat, er fühle sich wie ein Fisch, der dem Netz entschlüpft ist – der Fisch somit auch als Zeichen eines Entkommenen.¹⁶ Andererseits ist der Fisch ein stummes Lebewesen, das allenfalls durch seine Augen spricht – was insofern auch eine Entspre-

¹⁶ Wang, Barnhardt, S. 148.

chung in Bādàs später selbst gewählten (oder schicksalhaft gewordenen) Lebensweise findet.

Ferner lässt sich mit der Homophonie des Zeichens spielen: *Yú* 魚 – Fisch – bedeutet auch „übriggeblieben“ (*yú* 餘), so gesehen steht der Fisch für das „übriggebliebene Volk“, so die wörtliche Übersetzung für „Míng-Loyalisten“ (*yímín* 移民). Schließlich ist *yú* 余 auch eins der vielen Wörter für „ich“ im Chinesischen.¹⁷ Also auch über die im Chinesischen so beliebten homophonischen Assoziationen ergibt sich die Deutung des Fisches bei Bādà als Selbstbildnis.

Dafür spricht auch, daß Bādà die Fische nicht aus der Sicht von oben auf das Wasser malt, sondern seitlich, gleichsam als schwämme er Seit an Seit mit ihnen – dabei nehmen sie den Betrachter fest in den Blick. Bisweilen wirken sie, als würden sie im Nichts schweben – als wäre ihnen (ähnlich wie bei Zhèng Sīxiāos Orchidee das Land) das Wasser als Lebensraum weggenommen.

Über ihnen erheben sich manchmal Felsen (Abb. 17, 18), die ebenso losgelöst, in welchem Element auch immer (Luft, Wasser oder Nichts), zu schweben scheinen. Auch sieht man an ihnen Blumen und Pflanzen, Chrysanthemen oder Bambus, die aber kopfüber, nämlich nach unten hin wachsen.

Schließlich gibt es auch Paarungen von Vögeln und Fischen (Abb. 19, 20), allerdings auch von solchen, in denen die traditionelle Ordnung auf dem Kopf zu stehen scheint, nämlich wo die Vögel unten sitzen und die Fische oben schweben.¹⁸

Alles in allem vermitteln seine Skizzen von Vögeln und Fischen Einblicke in einen Menschen, der seiner Umgebung zutiefst entfremdet ist – ein rätselhafter Einzelgänger, ein Exzentriker, gleichzeitig aber auch ein begnadeter Künstler, der es wie kein anderer vor oder nach ihm verstand, die Gegenstände seiner Malerei in zen-buddhistischer Weise auf wenige, spontan skizzierte Striche

¹⁷ Wang, Barnhardt, S. 166.

¹⁸ Nadine Tynon, S. 113ff.

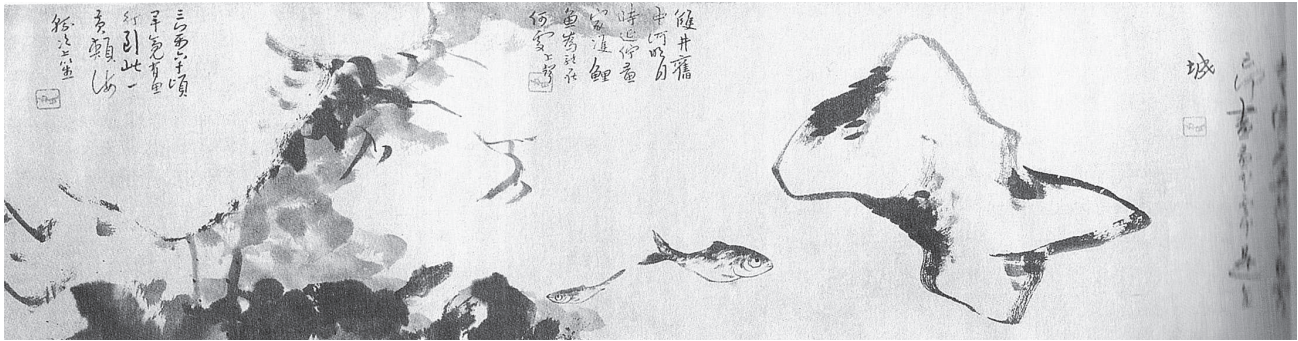


Abb. 18: Bādà Shānrén: Fische.

zu verkürzen und ihnen damit doch eine unglaubliche Lebendigkeit zu verleihen – also vermittelt der Form etwas Geistiges auszudrücken (*chuán shén*).

Bādà sagte einmal, im Grunde sei er ein ängstlicher Mensch, aber gerade deshalb wolle er mit seinen Bildern aktiv sein: „Man muß“, so schrieb er, „furchtlos sein sowohl in Malerei und Dichtung. Deshalb nenne ich mein Malen ‚Eingreifen in die Dinge der Welt‘“ (*shèshì* 涉世).¹⁹ Mag die Lösung der Frage, ob wir es bei ihm mit echtem oder gespielter Wahnsinn zu tun haben, nie endgültig gelöst werden, deuten jedoch zumindest derartige Äußerungen – und überhaupt sein Oeuvre – nicht zwingend auf Wahnsinn hin. So gesehen mag er in der traditionell akzeptierten Spur zahlloser politisch Verfolgter vor ihm gegangen sein, die nämlich eine exzentrische Lebensweise als Ausweg aus für sie untragbaren Verhältnissen wählten. Andererseits gibt es einfach widersprüchliche Hinweise und Erklärungen seines verrückten Verhaltens. Der Druck, der auf ihm lastete, mag tatsächlich zu groß gewesen sein und so zu Verrücktheit geführt haben. Daß er ein genialer Maler war, steht fest, und wir kennen ja die Nähe des Genies zum Wahnsinn nicht nur bei van Gogh, sondern auch bei anderen bekannten Figuren unserer kulturellen Hemisphäre, so bei Hölderlin, Schumann oder Nietzsche. So gilt es bei Bādà vielleicht einfach, die unaufgelöste Spannung zwischen tatsächlichem und gespielter Wahnsinn als Ambivalenz auszuhalten, was unterm Strich die Faszination seines Werkes wohl eher noch erhöhen dürfte.

¹⁹ Wang, Barnhardt, S. 149.

Wie dem auch sei, die gleichsam universelle Frage, ob nicht nur die (gegenwärtige) Politik, sondern: ob nicht ALLES Wahnsinn sei, hat bekanntlich schon manch einen in den selbigen getrieben. Wir bewegen uns hier also hart am Rande einer psychologisch gefährlichen Thematik. Insofern soll nun auch dieser mit dem Wahnsinn verbandelte Abschnitt abgeschlossen werden – wenn man denn überhaupt davon loskommen kann, und wir wenden uns dem zweiten der beiden Maler zu.



Abb. 19 und 20: Bādà Shānrén: Fische und Vögel.

III.

Shítào 石濤, der Name bedeutet „Stein-Woge“, war ein 16 Jahre jüngerer, entfernter Cousin von Bādà (Abb. 21).



Abb. 21: Shítào: Selbstporträt.

Er wurde 1641 in Guilín 桂林 geboren, und da sein Vater ebenfalls ein hoher Míng-Abkömmling war, wurde seine ganze Familie 3 Jahre nach Shítào's Geburt im Gefolge der Eroberung der Míng durch die Mandschus massakriert. Ebenso wie Bādà trat Shítào, um der Verfolgung zu entgehen, in ein buddhistisches Kloster ein und nahm den Mönchsamen Dàoji 道濟 an. Insgesamt sind jedoch von ihm an die 30 verschiedenen Künstler- und Mönchsamen überliefert, u.a. auch „Mönch Bittermelone“ (Kūguā héshàng 苦瓜和尚). Anders als Bādà lehnte er später eine Kooperation mit den Eroberern nicht rundweg ab, vielmehr wurde er – damals schon als berühmter Maler – vom Kāngxī-Kaiser zweimal auf dessen beiden Südreisen zu Audienzen empfangen. Daraufhin reiste er sogar nach Peking, vielleicht in der Hoffnung, dort am Hof Karriere zu machen – allerdings ohne Erfolg. Erst danach zog er sich in das südliche, in der Nähe des Yangtse gelegene Yángzhōu 揚州 zurück, verließ – wie auch Bādà – den buddhistischen Orden (der Bud-

dismus war damals in China nicht so hoch angesehen wie inzwischen hierzulande), wandte sich stattdessen daoistischem Denken zu und bekannte sich zugleich in konfuzianisch geläuterter Weise wieder zu seiner Míng-loyalen Herkunft; in dieser Zeit benutzte er – wiederum wie Bādà – auch zum ersten Mal seinen eigentlichen prinzlichen Namen Ruòjí 若極.²⁰

Sein Domizil in Yángzhōu nannte er folglich „Halle der großen Läuterung“ (*Dàdítáng* 大滌堂), und seine Bilder signierte er fortan mit dem Namen „Meister der großen Läuterung“ (*Dàdízǐ* 大滌子). Damit wollte er vielleicht betonen, daß er sich gleichsam von seiner Vergangenheit – der Kooperation mit den Besatzern – reinwaschen wollte. Ab dieser Zeit lebte er, wie auch Bādà, von der Malerei, obwohl auch er im Stil der Tradition der amateurhaften Gelehrtenmalerei verpflichtet blieb. Um 1700 etwa verfaßte er seine berühmt gewordenen „Aufzeichnungen zur Malkunst“ (*Huàyǔlù* 畫語錄) – ein Traktat, der daoistisch angehauchte philosophische Gedanken mit technischen Aspekten der Malerei vereint und der zu den interessantesten ästhetischen Werken Chinas zählt.²¹ Sein Todesjahr ist nicht gesichert; die letzten von ihm datierten Bilder stammen aus dem Jahre 1707; so starb er womöglich 2 Jahre später als sein Cousin Bādà (1705).

Beide haben sich übrigens nie persönlich getroffen, doch ist ein Brief von Shítào an Bādà überliefert (aus dem Jahre 1698/99), in dem er seine Wertschätzung Bādà's Kunst gegenüber zum Ausdruck bringt, sowie ein Bild von Bādà mit einer Gedichtaufschrift von Shítào. Der Brief (Abb. 22) beginnt folgendermaßen:

²⁰ Zu Shítào's Leben und der Interpretation seiner Bilder siehe vor allem, Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, New York: Cambridge University Press, 2001, sowie Kap. 3 („Shih-t'ao and the Early Ch'ing“) in Richard Edwards, *The World Around the Chinese Artist. Aspects of Realism in Chinese Painting*, Ann Arbor 1987, S. 105-156.

²¹ Deutsche Übersetzungen: Lin Yutang (Hrsg.), *Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst*, Stuttgart 1967; Victoria Contag, *Zwei Meister der chinesischen Landschaftsmalerei Shih-t'ao und Shih-ch'i*, Baden Baden, 1955, S. 53-74, sowie *Shitao, Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei*, Marc Nürnberger (Übers.) mit Erläuterungen von Helmut Brinker, Mainz 2009.

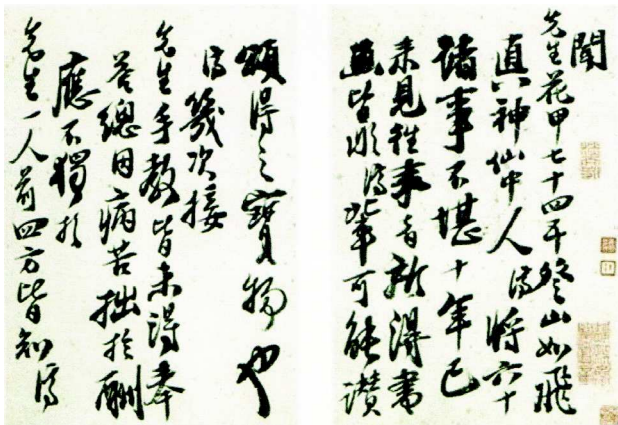


Abb. 22: Shítāos Brief an Bādà Shānrén (die ersten 2 Seiten).

„Ich habe gehört, daß Ihr das ehrwürdige Alter von 74 oder 75 Jahren erreicht habt und daß Ihr immer noch Berge erklettert mit fliegender Schnelle. Wahrlich, Ihr müßt unter den Unsterblichen leben. Ich werde bald 60 Jahre alt sein, und ich finde die Dinge bereits untragbar.“

Gegen Ende schreibt er:

„Bitte nennt mich nicht einen Mönch, denn ich bin ein Mann, der einen Hut trägt und sein Haar lang hält.“²²

Das Bild von Bādà (mit Shítāos Aufschrift) stellt eine Narzisse dar (Abb. 23). Das erste Verspaar von Shítāos Gedicht (wahrscheinlich geschrieben im Jahre 1696) lautet folgendermaßen:

„Ein Jadeblatt von goldenem Zweig – ein Alter vom übriggebliebenen Volk [Míng-Loyalist].
Sein Pinsel und Tintenstein: herausragend und vorzüglich, jenseits des Staubs der Welt.“²³

Hier ist also ein Hinweis auf ihr gemeinsames politisches Schicksal – als Míng-Loyalisten.

Zum ästhetischen Verständnis von Shítāos malerischem Oeuvre muss man wissen, daß er zu einer Zeit lebte, als die Landschaftsmalerei von einer künstlerischen Ortho-

doxie beherrscht wurde. Man malte nicht nach der Natur, sondern spielte gleichsam mit Landschaftsmustern auf dem Papier. So entstanden eher geistige – oder abstrakte – Landschaften, nämlich mit typischen, formelhaften Formen von Bergen und Gewässern. Dabei orientierte sich das Regelwerk der orthodoxen Maler (hinsichtlich Komposition, Strukturen, Pinselstrich) an den Bildern der alten Meister der Sòng- und Yuán-Dynastie. Wer diese stilistischen Regeln nicht beherrschte, der mache den Versuch, wie es ein Maler damals einmal fasste, ein Schachspiel ohne Figuren zu spielen. Shítāo jedoch, wie Richard Edwards in einer lesenswerten Studie schrieb, hatte keine Bange vor einem leeren Schachbrett.²⁴ Er wischte die ganze Regelhuberei seiner Epoche mit kühnem Schwung zur Seite mit den Worten: „Die höchste Regel ist die Regel der Nicht-Regel (*wú fǎ ér fǎ, nǎi wéi zhì fǎ* 無法而法, 乃爲至法):“²⁵

Die Vorbilder der alten Meister waren ihm somit keine Maßgabe, denn, so heißt es in seinen maltheoretischen Aufzeichnungen:

„Ich bin ich selbst; und so bin ich auch hier gegenwärtig. Die Bärte und Brauen der alten Meister können nicht auf meinem Gesicht wachsen. Auch finden ihre Lungen und Därme keinen Platz in meinem Körper. Ich lasse nämlich die Luft aus meiner eigenen Lunge und aus meinen eigenen Därmen, und so wachsen mir auch ein eigener Bart und eigene Brauen.“²⁶

Was ist aber das Besondere an Shítāos Kunst? Nicht nur, daß er weniger in schwarzer Tusche, sondern vermehrt farbig malte (wie die professionellen Maler), vor allem aber, daß er häufig – und für seine Zeit ungewöhnlich – Szenen malte, die er gesehen hatte. Dazu ist er unverhältnismäßig viel im Lande herumgereist.

Von Dǒng Qíchāng 董其昌 (1555–1635), dem großen Maler und Kunsttheoretiker der ausgehenden Míng-Zeit ist ein Wort überliefert, nämlich: „Lese zehntausend Bü-

22 Wen Fong, „A Letter from Shi-t'ao to Pa-ta Shan-jen and the Problem of Shi-t'ao's Chronology“, *Archives of Asian Art* 13 (1959), S. 28.

23 Wang, Barnhardt; Nadine Tynon, S. 107.

24 Edwards, S. 108.

25 Zitat aus Kap. 3 seines *Huàyǔlù*; vgl. Lin Yutang, S. 147.

26 Zitat aus Kap. 3 seines *Huàyǔlù*; vgl. Lin Yutang, S. 148.



Abb. 23: Bādà Shānrén: Narzisse, mit Shítāos Aufschrift.

cher und wandere zehntausend Meilen (*dú wàn juàn shū, xíng wàn lǐ lù* 讀萬卷書, 行萬里路)²⁷ Shítāo war nicht nur sehr belesen, sondern er ist tatsächlich zehntausend Meilen gewandert, und von diesen Wanderungen zeugen seine Bilder. Da er eine Weile in der Provinz Ānhuī 安徽 lebte, wanderte er vor allem am Huángshān 黃山, dem Gelben Berg (Abb. 24), einer der spektakulärsten Berglandschaften, die China zu bieten hat.

Über den Huángshān ist von ihm das Wort bekannt:

„Der Gelbe Berg ist mein Lehrer;
Und ich bin der Freund des Gelben Bergs.“²⁸

Viele seine Bilder vom Huángshān sind höchst originell in ihrer Komposition – gleichsam Skizzen seiner Wandertouren; so hatte vor ihm keiner Berglandschaften gemalt (Abb. 25, 26).

Seine Bilder von Wandertouren führen jedoch nur begrenzt zu einem Stil, den man als Realismus bezeichnen könnte, denn zwei andere ästhetische Merkmale wirken dem entgegen:

1. Eine Poetisierung der Darstellung (auch durch kalligraphische Gedichtaufschriften).

2. Eine bewusst gewollte Unbeholfenheit (*zhuó* 拙), also eine Unbekümmertheit um korrekte Proportionen und Stimmigkeit, die man gleichsam kultivierte, um sich von dem Bemühen professioneller Maler um Gefälligkeit und Korrektheit in der Darstellung der Natur abzugrenzen (und die in gewisser Weise an die europäische Naive Kunst erinnert).

Allgemein gesagt, ist das Poetische in einem Bild vielleicht sogar das Typische einer chinesischen Ästhetik der Malerei. Kurz dazu ein Wort: Das Poetische in der Malerei lässt sich gewissermaßen in zwei Aspekte aufteilen: einen schaffensästhetischen und einen rezeptionsästhetischen. Das soll heißen, es kam vor allem darauf an, eine poetische Idee (*yì* 意) in einem Bild zu vermitteln – also ein Zusammenklang von Landschaftsszene



Abb. 24: Huángshān.

²⁷ Edwards, S. 105

²⁸ <https://www.youlinmagazine.com/story/mount-huangshan/MTI4>



Abb. 25: Shítāo: Huángshān.

und Gefühl. Diese Idee stellt gleichsam die künstlerische Konzeption des Bildes dar, die der Maler schon vor dem Malen im Kopf haben muss; insofern betrifft dieser Aspekt das eigentliche künstlerische Schaffen. Auf den Betrachter, den Rezipienten, hingegen hat das Bild den Effekt eines poetisch wirkenden Nachgeschmacks, der sich jedoch nicht an konkreten malerischen Formen festmachen lässt, sondern gleichsam jenseits davon mit-schwingt. Und dies ist der eigentliche ästhetische Reiz der chinesischen Malerei (übrigens auch der chinesischen Lyrik, wo man von einer Bedeutung jenseits der Worte spricht: *yán wài zhī yì* 言外之意).²⁹

Huáng Yuè 黄钺, ein Dichter-Maler des 18. Jh., hat diese beiden Aspekte einer im Bild angelegten poetischen Qualität einmal in folgendem Vers zusammen gefasst:

„Die Idee geht dem Pinsel voraus.
Das Wunderbare liegt jenseits des Gemalten.“³⁰
(*Yì jū bǐ xiān; miào zài huà wài* 意居筆先, 妙在畫外)

Zurück zu Shítāo: Von seinen anderen Reisen sind ebenso ungewöhnliche Bilder überliefert, wie z.B. vom Berg Lú (Lúshān 廬山) mit seinem berühmten Wasserfall – ein Naturschauspiel, vor dem der Wanderer in stiller Ehrfurcht steht (Abb. 27).

29 K.-H. Pohl, S. 180ff.

30 K.-H. Pohl, S. 381. (24 *Qualitäten der Malerei*: „Harmonischer Ausdruck geistiger Kraft“ 《二十四畫品, 氣韻》)



Abb. 26: Shítāo: Huángshān.

Oder von der Umgebung von Nánjīng, wo er eine Flussfahrt auf dem Qínhuái 秦淮-Fluss dokumentiert (Abb. 28, auch ein Beispiel für seine „kultivierte Unbeholfenheit“).³¹

Alten Schriften zur Kunst zufolge, so Zōng Bīngs 宗炳 „Vorwort zur Landschaftsmalerei“ aus dem 4./5. Jh n. Chr., übersteigt Kunst in ihrer Wirkung die der Natur, denn sie setzt geistige Kräfte (*shén* 神) in uns frei. Zudem gewährt ein Landschaftsbild Einblick in das „Gesetz der Dinge“, d.h. in das kreative Wirken der Natur, denn ein Landschaftsbild (ein Bild von Gewässern und Bergen – also von *Yīn* 陰 und *Yáng* 陽) ist nicht nur ein Abbild dieses schöpferischen Wirkens, sondern entsteht gleichsam aufgrund der gleichen kreativen Kräfte, die sich im steten Wandel der Natur offenbaren.³²

31 *Eight Dynasties of Chinese Painting*, The Cleveland Museum of Art 1980, S. 322f.

32 K.-H. Pohl, S. 143f.

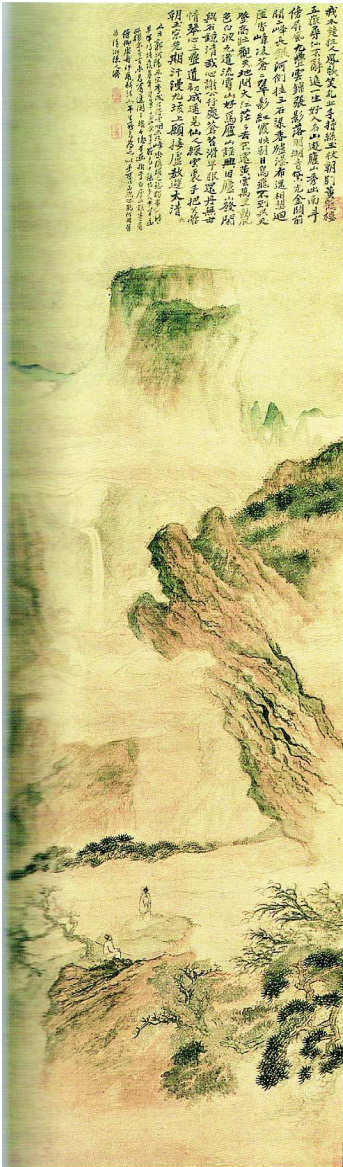


Abb. 27: Shítào:
Wasserfall am Berg Lú.

Mit Wandlung – oder Transformation (*biànhuà* 變化) – ist deshalb auch ein wichtiges Kapitel von Shítào's kunstphilosophischem Traktat überschrieben. Diesem wollen wir uns nun kurz zuwenden. Er beginnt mit der Beschwörung des All-einen Pinselstrichs (*yī huà* 一畫):

„In der Urzeit gab es keine Regeln (*fǎ* 法). Das anfängliche Chaos wies noch keine Unterschiede auf. Als das uranfängliche Chaos Unterschiede aufzuweisen begann, entstanden die Regeln. Wie entstanden diese Regeln? Sie entstanden aus dem All-einen Strich (*yī huà*). Dieser All-eine Strich ist das, woraus alle Erscheinungen entstehen. [...] Folglich führe ich



Abb. 28: Shítào: Am
Qínhuái Fluss.

diese Regel des All-einen Striches ein. Mit seiner Einführung ist eine Regel der Nicht-Regel geschaffen und eine Regel, die alle Regeln in sich birgt.“³³

Dies soll heißen: Der einzelne Strich ist der Anfang und somit die Essenz aller Malerei, denn aus einem Strich lässt sich alles entwickeln; er enthält gleichsam das ganze schöpferische Potential der Malerei. Künstlerische Kreativität ist somit zu verstehen wie die spontane – ohne Regeln verlaufende – Kreativität der Natur; und so ist der All-eine Strich Ausdruck eines daoistischen Grundgedankens: der in der *Wandlung* aller Dinge erkennbaren *Einheit* der Wirklichkeit. Um diese zu erfahren und künstlerisch umzusetzen, braucht der wahre Maler nach daoistischer Art und Weise keine weiteren Regeln.

Zum Thema Regeln hat sich Shítào auch in einer längeren Bildaufschrift (Abb. 29) geäußert:

„Früher habe ich einmal die vier Wörter ‚ich gebrauchte meine Regel‘ gelesen und mich darüber gefreut; denn wenn die Maler unserer Zeit ausschließlich sich darin üben, das Leichentuch der alten Meister zu tragen, und zudem auch die Kritiker sagen: ‚Der Stil des Soundso entspricht den Regeln, der Stil des Soundso entspricht ihnen nicht‘, so ist das zum Erbrechen! [...] Aber heute bin ich umgefallen und habe erfaßt, daß dies doch auch wieder nicht so ist, denn unter

33 Vgl. Lin Yutang, S. 144f.

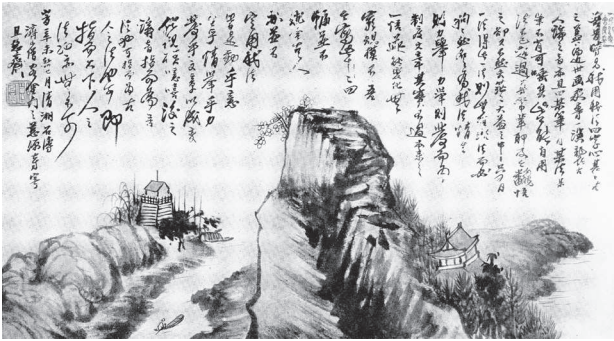


Abb. 29: Shítào's Bild mit obiger Aufschrift.

dem unermesslich weiten Himmelszelt gibt es nur eine Regel. Wer diese erfaßt hat, für den wird, wo er auch gehen mag, alles zur Regel. Warum da so unbedingt von Eigenem sprechen! [...] Als ich jetzt diese vierundzwanzig Blätter malte, suchte ich in keiner Weise mit den alten Meistern übereinzustimmen, und habe mir auch nicht meine Regeln bestimmt. Es war in allem so: Das unbewußt Geistige in uns kam in Bewegung, es wurde geboren, gehoben von der Kraft und entwickelte sich auf dem Wege der Äußerung, um so Gestaltung und Regeln zu vollenden. [...] Ach, spätere Kritiker mögen dies als meine Regel oder als Regel der alten Meister bezeichnen; meinetwegen können sie sie auch als ‚Allerweltsregel‘ (*tiānxià rén zhī fǎ* 天下人之法) bezeichnen.“³⁴

Aufgrund seiner Missachtung des orthodoxen Regelwerks der Malerei wird Shítào häufig als „Individualist“ unter den Malern bezeichnet. Jedoch ist das gerade gebrachte Zitat eine Absage an einen wie auch immer verstandenen Individualismus; vielmehr geht es ihm hier darum, sich ganz dem *Dào*, dem schöpferischen Wirken der Natur, anzuvertrauen und aus diesem Urgrund heraus Bilder gleichsam geschehen zu lassen.

Betrachten wir noch einige Bilder, die lebendige Eindrücke festhalten oder von seinen Reiseerfahrungen sprechen, die jedoch auch die erwähnte poetische Dimension in der chinesischen Malerei aufscheinen lassen.

34 Contag, S. 84 (mit geringfügigen Veränderungen).



Abb. 30: Shítào: Ein-Ast-Studio.

In Abb. 30, einem Bild aus seinem letzten Lebensjahr, ist er kontemplierend in seinem „Ein-Ast-Studio“ zu sehen, in das er sich unweit von Nánjīng gelegen zurückgezogen hatte. Die Gedichtaufschrift lautet:

Ich beginne den Duft der Reinheit zu genießen
In dieser kalten Nacht mit vollem Mondlicht über dem Hof.

Eine Armut, die bis auf die Knochen dringt;
In höchster Einsamkeit wage ich nach den Seelen der Verstorbenen zu rufen.

Kalt die Worte – Rauch und Feuer (der Familie) habe ich verlassen;

Die Gedärme vertrocknet – ein von der Wurzel abgeschnittenes Blatt.

Wer versteht den Sinn dieser Worte?

Würde gerne lachen, aber es klingt eher wie ein Schluchzen.³⁵

35 Hay, S. 318.



Abb. 31: Shítào: Vom Blitz getroffener Ginkgo-Baum.

Trotz der poetischen Verhüllung lassen sich die Metaphern („ein von der Wurzel abgeschnittenes Blatt“) sowie der letzte Satz im Hinblick auf seine politische Situation interpretieren.

Oder Abb. 31, das Bild eines vom Blitz getroffenen Ginkgo (*yínxìng* 银杏)-Baumes aus dem 6. Jahrhundert, datiert im September 1707, wohl eines seiner letzten Bilder – wenn nicht das letzte überhaupt.

Hier die Gedichtaufschrift dazu:

Vom Blitz getroffen, der Baum aus den Sechs Dynastien –
 Dadurch gehärtet hat er bis heute überdauert.
 Zwei Zweige des einsamen Edelholzes ragen in den Berg hinein,
 Beide zerbrochenen Arme tragen (das Holz für) eine Zither (*qín*).
 Der Stamm sticht in den Himmel, wie geschützt von den Göttern,

Die Sonne haltend und benetzt von Tautropfen.
 Nähert man sich seinem leeren Herzen,
 Hört man – aus der wipfellosen Spitze – den Klang von oben.

Dieser uralte verbrannte Baumstumpf, der gleichwohl neues Grün hervorbringt, könnte gleichsam auch als Sinnbild für seine Lebenserfahrung stehen – die völlige Zerstörung seiner Heimat, die jedoch die unterschwellig treibenden Lebenskräfte nicht verhindern kann. Wie im scheinbar toten Baumstumpf sind auch in Shítào und in seiner Lebenswelt die Triebe des Neuen immer noch rege; sie zeigen seinen Überlebensgeist in einer anderen Dynastie. Wir haben deshalb in diesem Bild eines Ginkgo-Stumpfes, wie Helmut Brinker treffend feststellt, nicht nur das Wahrzeichen einer konkreten Erfahrung, sondern gleichsam einen „Weltenbaum, der die Geheimnisse einer unvergesslichen Vergangenheit bewahrt.“³⁶

So kommt bei Shítào dreierlei zusammen: 1. eine reiche Erfahrung des Sehens der Natur, 2. eine tiefe philosophische Reflektion im Geiste des Daoismus über das Wesen der Malerei sowie 3. eine daraus sich ergebende Freiheit von stilistischen Vorgaben und Regeln. In der Einheit dieser drei Charakteristika liegt das Faszinosum seiner Kunst – in gewisser Weise eine Mischung von Realität und Surrealität: ein poetischer Realismus sozusagen.

Zum Schluss sollen noch einmal die Besonderheiten der zwei Maler neben einander gestellt werden: Bādà ist der Künstler der Verdichtung und der Minimalisierung, der jedoch seinen Figuren eine bemerkenswerte Lebendigkeit und einen geistigen Ausdruck verleiht. Gleichzeitig balancieren wir bei der Interpretation seines Werkes auf der Grenze zwischen versteckter politischer Botschaft und Wahnsinn, und so wirkt Bādà als ein Rätsel, wenn nicht als der rätselhafte bzw. der exzentrische Künstler schlechthin (wobei Exzentrizität einen Ausweg aus politisch schwierigen Verhältnissen darstellt). Sein Cousin Shítào hingegen ist das überbordende, Erlebnisse verarbeitende, Reisen dokumentierende und in seiner künstlerischen Vielseitigkeit unerreichte Multitalent, das zudem

³⁶ Helmut Brinker in *Shítào*, S. 217.

mit seinen maltheoretischen Äußerungen in philosophische Höhen vorstößt, wie es vor ihm noch kein Maler getan hat. Bei beiden scheint in bildlichen und textlichen Äußerungen hin und wieder ihr gemeinsames politisches Schicksal hervor. Beide kennzeichnet schließlich auch die Besonderheit, daß sie nach chinesischer Lesart zu eigenständigen, d.h. originellen Meistern geworden sind. Und so wurden sie zur Hauptinspiration für die chinesischen Maler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

IV.

Bādà wird wegen seiner Nähe zum Wahnsinn gerne mit van Gogh verglichen; bei Shítào könnte man einen Vergleich zu Cézanne wagen – beides Maler, die das künstlerische Sehen für die westliche Moderne grundlegend gewandelt haben – aber sie lebten ca. 200 Jahre nach unseren beiden chinesischen Künstlern. Suchte man nach bedeutenden Zeitgenossen der beiden in der europäischen Malerei, fände man nicht viele: vielleicht Rembrandt, der 1669, und Vermeer, der 1675 gestorben ist.

Hier könnte man Überlegungen anstellen zum grundsätzlichen ästhetischen Unterschied in der Malerei zwischen West und Ost, und vielleicht dazu zum Schluss nur einen Gedankensplitter – und ein Bild. In der Zeit um Rembrandt (Abb. 32) strebte die westliche Malerei (die seinerzeit häufig werkstattähnlich ausgeübt wurde) eine stimmungsvolle, atmosphärische Illusion der Wirklichkeit in einem Ölgemälde an (wobei man an einem Ölgemälde auch lange arbeitete). Man erinnere sich hier an Hegels ästhetische Präferenzen: Licht und Schatten, Perspektive, das Ideale und Schöne – das Schöne als Schönes darstellen...

Demgegenüber zielte die spontan auszuführende chinesische Gelehrtenmalerei immer über die Wirklichkeit hinaus. Als unbeholfen-amateurhaftes Spiel einzelner Literaten mit meist schwarzer Tusche – oft in der Verbindung von drei Künsten (Malerei, Schriftkunst und Dichtung) – suchte sie vor allem eine poetische Wirkung zu entfalten – oder in der damaligen Begrifflichkeit: den Ausdruck von etwas Geistigem (*chuán shén*).

Ein Bild sollte also nicht – als Mimesis – zuerst die Wirklichkeit abbilden, sondern eine „Idee“ des Künstlers sowie eine gewisse Lebendigkeit (*qi* 氣) vermitteln. (Wir haben somit keinen Realismus, sondern eher eine gewisse Nähe zu unserer abstrakten Malerei.) Diese Besonderheit entspricht schließlich auch dem obersten Gesetz der chinesischen Ästhetik, dem ersten eines von Xiè Hè 謝赫 im 5. Jh. n. Chr. verfassten Kanons von 6 Regeln, welches lautet: „Harmonischer Ausdruck geistiger Kraft, das heißt: Lebendigkeit (*qiyùn shēngdòng* 氣韻生動).“³⁷

Ein Gemälde soll zuallererst einen „harmonischen Ausdruck geistiger Kräfte, und damit Lebendigkeit“ anstreben. Lebendigkeit und geistige Kraft – durch Spontaneität in der Ausführung – plus einer poetischen Stimmung: Vielleicht ist dies genau das Äquivalent zu Hegels „Erhabenem“ und „Idealem“ – in der chinesischen Malerei?

Interkulturell gesehen wird man allerdings feststellen müssen, daß die ganze Welt, und insofern auch die heutigen chinesischen Künstler, mit dem westlichen Kanon der Kunst bestens vertraut ist, also mit Rembrandt und Vermeer, geschweige denn mit einem van Gogh oder Cézanne (gleiches gilt natürlich für die Vertrautheit der Chinesen mit dem westlichen Kanon der Literatur und Philosophie). Doch welcher westliche Kunsthistoriker hat jemals etwas von Bādà oder Shítào gehört – oder gar von ihren großen Vorgängern in der Sòng- und Yuán-Dynastie? Zu Anfang wurde bereits darauf hingewiesen, daß die chinesische Malerei hierzulande kaum bekannt ist: Sie kommt im Kunstunterricht weder der Schule, noch der Universität vor. Studenten der Literaturwissenschaft oder Philosophie erfahren allenfalls etwas von namenlosen chinesischen Malern, die in ihr Bild verschwinden. Vielleicht ist die kulturelle Differenz einfach zu groß – oder sind die Namen einfach zu unaussprechlich.

An östlicher Kunst war man im Westen seit dem 19. Jh. vor allem dem exotischen Charme der japanischen

³⁷ K.-H. Pohl, S. 133.



Abb. 32: Rembrandt: Nachtwache.

Holzschnitte erlegen. Selbst ein Claude Monet hatte sie in großer Zahl gesammelt; man kennt also Hokusai und Hiroshige mit Namen. (Sie sind gefällig und realistisch, auch poetisch – jedoch ohne kultivierte Unbeholfenheit...) Was allerdings Subtilität und ästhetischen Genuss angeht, so kann die chinesische Malerei durchaus mit der europäischen Tradition mithalten. Man bedenke zudem, daß in einem chinesischen Bild meist nicht nur Bildliches, sondern auch Poetisches zu interpretieren ist, gar nicht zu reden von dem Zusammenspiel von Bild und Text in der Schriftkunst, den vielen bildlichen und inhaltlichen Anspielungen sowie schließlich in der mitunter sehr vielsagenden Bedeutung der roten Siegel. Man stelle sich einmal vor, vor welchen zusätzlichen Aufgaben die europäische Kunstgeschichte stünde, wenn bei einem Bild wie dem der Mona Lisa nicht nur (u.a.) die Identität der geheimnisvollen Dame mit dem unergründlichen Lächeln zu ergründen wäre, sondern wenn dieses Bild noch 2–3 nur mühsam zu lesende Aufschriften trüge

(von Leonardo und späteren Sammlern), dazu mit einem halben Dutzend Stempel versehen wäre, die gleichsam eine Geschichte der Wertschätzung dieses Bildes dokumentierte ...

Man sieht also: In der Aufarbeitung der reichen Kunstgeschichte Chinas warten noch große Aufgaben auf die künftigen Generationen von Sinologen. Abgesehen davon stellt sich eine darüber hinausgehende Frage: Was soll überhaupt die Geisteswissenschaft an der Universität leisten, was soll die Beschäftigung mit oder die Sensibilisierung für Literatur und Kunst? Im Erlebnis großer Kunstwerke liegt ja eine Bildungserfahrung, die leider kaum mehr vermittelt wird. Heidegger sprach bekanntlich davon, daß sich in einem Kunstwerk eine Welt eröffnet. Das ließe sich gut auf unser Thema übertragen: Im Erleben der chinesischen Kunst eröffnet sich tatsächlich eine andere Welt, eine andere Selbstinterpretation des Menschen in der Kunst. Und bedenken wir, daß China eine Kunst- und Literaturtradition

so groß und lang wie vielleicht kein anderes Land besitzt, dann mögen wir die bereichernde Erfahrung abschätzen, die in dieser Begegnung liegen könnte.

Bildquellen

- 1: Hearn, Maxwell K., *Cultivated Landscapes*, New York, 2002, 118.
- 2: <http://zhonghuashuhua.jia.1she.com/10348/351927.html>[021217]
- 3: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.280/>[190917]
- 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zheng_Sixiao_-_Orchid_-_Google_Art_Project.jpg[190917]
- 5, 6: <http://www.52wwz.cn/article/9954.html>[021217]
- 7: https://en.wikipedia.org/wiki/Zhao_Mengjian#/media/File:Three_Friends_of_Winter_by_Zhao_Mengjian.jpg [190917]
- 8: Bada Shanren Huaji, Hg.: *Chen Huisu*, Nanchang: Jixiangxi Meishu Chubanshe, 1996
- 9: <https://kknews.cc/culture/6pnpq3l.html>[201017]
- 10: <https://kknews.cc/culture/v6xrla.html>[190917]
- 11: <https://www.kunstkopie.de/a/artist-artist-1/badashanrenchrysanthemum-.html>[190917]
- 12: 13: <https://etcweb.princeton.edu/asianart/selections-detail.jsp?ctry=China&cpd=&cid=1091692>[190917]
- 14: <https://www.pinterest.de/pin/315744623858954384/?lp=true>[011217]
- 15: http://www.sohu.com/a/157220092_558428[011217]
- 16: http://www.sohu.com/a/149211023_661596[011217]
- 17: <http://art.china.com/artist/news/11159364/20161110/23869659.html>[031117]
- 18: Robert L Thorp, Richard Ellis Vinogard: *Chinese Art & Culture*, New York, 2001, 333.
- 19: <https://kknews.cc/culture/jx5vj6.html>[021117]
- 20: *Asiatische Malerei*, Zürich 1994, 171.
- 21: <https://www.wikiart.org/en/shitao/self-portrait-along-with-a-pin-and-a-bamboo-1674>[051117]
- 22: Wen Fong, "A Letter from Shi-t'ao to Pa-ta Shan-jen and the Problem of Shi-t'ao's Chronology", *Archives of Asian Art* 13 (1959), S. 28.
- 23: Nadine Tynon, *Painting and Politics: Eccentricity and Political Dissent in Zhu Da's Fish and Rocks*, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 76, No. 4, April 1989, S. 107.
- 24: <https://www.pinterest.de/pin/450711875189646847/> [011217]
- 25: Shitao Huaji, Bd. I, Beijing: Rongbaozhai Chubanshe, 2003, S. 22, Abb. 25.
- 26: Shitao Huaji, Bd. II, S. 222.
- 27: Robert L Thorp, Richard Ellis Vinogard: *Chinese Art & Culture*, New York, 2001, 333.
- 28: *Eight Dynasties of Chinese Painting*, The Cleveland Museum of Art 1980, S. 322f.
- 29: Victoria Contag, *Zwei Meister der chinesischen Landschaftsmalerei Shih-t'ao und Shih-ch'i*, Baden Baden, 1955, Tafel 17.
- 30: <https://learninglab.si.edu/resources/view/31203> [02112017]
- 31: <http://pinturadeoriente.blogspot.de/2016/07/shi-tao-viejo-ginko-del-monte-chinglong.html>[051117]
- 32: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Nachtwache [051117]

Verfasser

Prof. Dr. Karl-Heinz Pohl, Sinologe, Universität Trier, FB II – Sinologie, 54286 Trier
pohlk@uni-trier.de