

Vorführung von *Gōngfu* 功夫 – Die Ausübung von Malerei und Schriftkunst im vormodernen China

Karl-Heinz Pohl

Shakespeare bemerkte einst: „Die ganze Welt ist eine Bühne, und wir alle sind nur Spieler.“* Jahrhunderte sind vergangen, in denen dieser Ausspruch fast in Vergessenheit geriet. In jüngster Zeit scheint jedoch eine Rückbesinnung auf diese Vorstellungen stattzufinden, die vor allem die Sozial- und Kulturwissenschaften erobern: alles sei Drama, alles reine Darstellung – also Performanz. So belehren uns heute Soziologen über die „dramaturgischen“ Aspekte der „Darstellung des Selbst im Alltag“¹, und Theoretiker aus den Geschlechter-Studien erklären uns, Geschlecht sei nicht nur ein soziales Konstrukt (geschweige denn Biologie), sondern eine Art Aufführung (Performanz), eine Show, die wir inszenieren, eine Reihe von Zeichen, die wir als Kostüm oder Verkleidung tragen. Da der Verfasser dieser Zeilen kein Spezialist in den genannten Gebieten ist, wird er hier auch von einer weiterführenden Diskussion darüber absehen, ob diese Ideen einen einschlägigen theoretischen Wert in den genannten Disziplinen besitzen – und ob sie mehr bedeuten, als Shakespeares einsichtsvolles *aperçu* über das *theatrum mundi*. Stattdessen soll hier in ein Gebiet vorgedrungen werden, welches im Allgemeinen nicht mit performativen Aspekten assoziiert wird – die bildende Kunst, im spezifisch chinesischen Kontext: die Schriftkunst (Kalligraphie) und Malerei.

Michael Sullivan, der bekannte Historiker chinesischer Kunst, schrieb einmal: „Im Westen war die Vorstellung, dass ein Künstler vor einem Publikum malte, bis ins 20. Jahrhundert unbekannt. In China jedoch war dies nichts Ungewöhnliches.“² Dabei hat Sullivan womög-

lich die zeitgenössischen westlichen Performance-Künstler oder Aktionsmaler im Sinn gehabt. Mit Blick auf China jedoch dürfen wir die Diskussion nicht nur auf die Malerei begrenzen, da Malerei und Schriftkunst dort eine besondere Einheit bilden. Deshalb werden die beiden Kunstformen hier zusammen diskutiert.

Kommentare zur Analogie zwischen Malerei und Kalligraphie hinsichtlich ihrer Ausführung und ihrer expressiven Qualitäten sind schon in sehr frühen Texten über chinesische Malerei zu finden.³ Zu beachten ist dabei aber, dass Kalligraphie die früher entwickelte Kunstform in China darstellt. So beruhte die künstlerische Sensibilität der chinesischen Literaten auf den Prinzipien der Kalligraphie (und beruht noch immer darauf). Ferner ist die chinesische Kalligraphie, als das künstlerische Schreiben von Texten, seiner Natur nach eine Mischung aus künstlerischen und scholastischen Aktivitäten. Eine kalligraphische Wiedergabe eines Textes kann als graphische Performanz desselben angesehen werden, wodurch das Lesen des Textes nicht nur eine literarische, sondern auch eine visuell-künstlerische Erfahrung bietet. Insofern bildet die Schriftkunst ein Bindeglied zwischen Literatur und Malerei.

* Aus: Wie es euch gefällt - As You Like It, 2. Akt, 7. Szene (“All the world’s a stage, and all the men and women merely players”).

1 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959.

2 Zitiert nach Gao Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art – From Calligraphy to Painting*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1996

(*Aesthetica Upsaliensis* 7), S. 78. Der vorliegende Aufsatz ist zu großen Teilen Gao Jianping Monographie verpflichtet. Meiner Meinung nach stellt Gaos Studie (Dissertation an der Universität Uppsala) eine der besten Arbeiten über chinesische Kunst dar. Leider ist sie unter westlichen Fachleuten relativ unbekannt; das liegt womöglich daran, dass sie – da in einem schwedischen Universitätsverlag publiziert – im normalen Buchhandel nicht erhältlich ist.

3 Vgl. z.B. *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (Sammlung berühmter Maler aller Dynastien) von Zhāng Yányuān 張彥遠 aus der Táng 唐-Zeit, übersetzt in William R. B. Acker, *Some T’ang and Pre-T’ang Texts on Chinese Painting*, Leiden 1954.



Abb.1: Mǐ Yǒurén 米友仁 (1086-1165), Literatenmaler der Sòng-Zeit, dat. 1130 (Cleveland Museum of Art). Aufschrift: “Zahllos die wunderbaren Berggipfel, die sich mit dem Ende des Himmels verbinden; Aufgeklart oder wolkig, Tag oder Nacht – so lieblich die dunstige Stimmung. Um zu zeigen, dass ich hier war, lasse ich ein paar Spuren meines Tuschespiels in Deinem Haus zurück.”

In China war es in der Tat üblich, dass ein Gastgeber bei Abendgesellschaften und Banketten – vorausgesetzt er war Kunstliebhaber oder -sammler – seinen Gästen einige seiner gesammelten Schätze darbot und jene dann die künstlerischen Qualitäten der Werke vergangener Meister bewunderten. In Übereinstimmung mit Sullivans Beobachtung griffen hohe Literaten unter den Gästen, oft nach dem Genuss einiger Gläser Wein, selbst zu Tusche und Pinsel und schrieben unter den staunenden Blicken der anderen Gäste würdige Aufschriften und Gedichte auf die Gemälde – oder fügten zu bereits geschriebenen Kalligraphien eigene Kommentare hinzu. Somit zeigen sich auf einigen berühmten Gemälden aus

der frühen Zeit zahlreiche Inschriften von Connaisseurs und rote Stempeln von Siegeln der einstigen Besitzer.⁴ Diese performative Praxis war jedoch nicht nur auf das Schreiben von Kommentaren auf Werken von anderen beschränkt, sondern betraf auch das kreative Schreiben und Malen selbst, also unabhängig von früheren Meistern (oder Zeitgenossen). Wie dem auch sei, der Usus, Kalligraphie und Malerei auf Banketten aufzuführen, hat sogar in China bis auf den heutigen Tag überlebt.



Abb. 2: Der Maler Zhōu Sháohuá 周韶華 (geb. 1929, aus Wūhàn) in Aktion



Abb. 3: Zhōu Sháohuá beim Vorführen einer Kalligraphie

Wie Gāo Jiànpíng 高建平 bemerkt, wäre es sicherlich falsch anzunehmen, alle chinesischen Maler und Kalligraphen hätten es vorgezogen, ihre Kunst öffentlich anstatt im Privaten auszuführen. Eher war das Gegenteil der Fall: privates Ausüben war – aufgrund bestimmter

⁴ Hierbei stoßen wir auf eine andere interessante Eigenheit der chinesischen Malerei: die Idee, dass ein Kunstwerk nicht an sich als sakrosankt gilt, sondern dass sein Wert durch Hinzufügen wertschätzender Aufschriften anderer Künstler oder Gelehrter noch gesteigert werden kann. Man stelle sich nur einmal vor, die Mona Lisa trüge drei bis vier Inschriften, welche Leonardos künstlerische Fähigkeiten und spirituelle Kraft priesen!



Abb.4: Huáng Gōngwàng 黄公望 (1269–1354), Literatenmaler, Yuán-Zeit.
Wohnen in den Fūchūn-Bergen 富春山居圖 (Ausschnitt)

Faktoren⁵ – weiter verbreitet als öffentliches Ausführen. Und doch bestand nicht nur diese Möglichkeit der öffentlichen Vorführung, sondern es gab sogar – zumindest wissen wir das von einigen großen Meistern – eine gewisse Vorliebe dafür. Dies führt uns zu der Frage nach den spezifischen Elementen der chinesischen Malerei und Kalligraphie, die diesen Kunstformen erlauben, performative Aspekte ins Spiel zu bringen. Dazu wären drei Charakteristika zu betonen:

1. Die Abbildungsfunktion der Kunst ist in der chinesischen Tradition der Literatenmalerei von nicht zu großer Wichtigkeit. Den chinesischen Literaten ging es nicht so sehr darum, *was*, sondern *wie* es gemalt wurde – oder eher *wie* ein gewisser Künstler malte.⁶ Diese Charakteristik trifft natürlich auch auf die Schriftkunst zu, wo die Abbildungsfunktion noch eine geringere Rolle spielt. In der Kalligraphie liegt der Fokus auf der Ausführung, d.h. auf dem Pinselstrich. Folglich entwickelte sich der kalligraphische Pinselstrich zum essentiellen

Element in der Literatenmalerei (*wénrénhuà* 文人畫). So wurden bei der Beurteilung eines chinesischen Literaturgemäldes die kalligraphischen Qualitäten in den Vordergrund gestellt, wie z.B. die Stärke eines Pinselstriches – auch „Knochen“ (*gǔ* 骨) genannt –, die Bewegtheit der Linie oder die Tuschequalität usw.

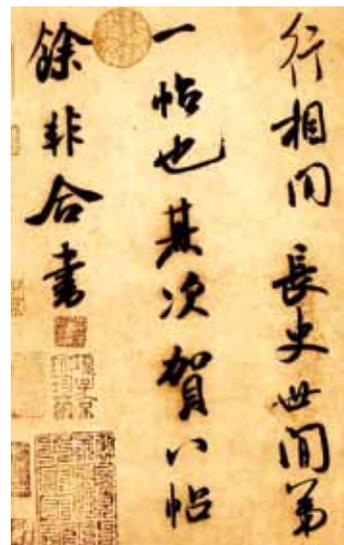


Abb. 5: Kalligraphie von Mǐ Fú 米黻 (1051–1107) – Fleisch und Knochen.

⁵ Siehe hierzu ausführlicher Gao Jianping, S. 75-76.
⁶ Gao Jianping, S. 87.



Abb. 6: Kaiser Huizōng 徽宗 (1082–1135, Sòng-Zeit):
Kalligraphie im „Schlanken Gold“ (*shòujīn* 瘦金) –
ohne Fleisch

Vor allem in der *wénrénhuà*-Tradition überwogen die kalligraphischen Aspekte alle anderen. Dazu kommt noch, dass eine Fülle an Kommentaren und Abhandlungen existieren, in welchen die Abbildungsfunktion (die sogenannte „Naturtreue“) im Vergleich zu abstrakten, wenn nicht gar geistigen Qualitäten – wie *chuánshén* 傳神 („Vermittlung des Geistes“) – heruntergespielt werden.⁷ Später in der Sòng 宋-Dynastie ging Sū Shì 蘇軾 (1036–1101) sogar so weit zu behaupten, dass die Diskussion eines Gemäldes vom Standpunkt der Naturtreue das künstlerische Verständnis eines Kindes widerspiegelt.⁸

Sū Shì 蘇軾

Wenn's um Gemälde geht:

Man meldet Zweifel an!

Ob dieses Bild auch treues Abbild der Natur?

Dann darfst du sicher sein:

Das ist kein kluger Mann!

Der denkt noch kindisch – ist ein Knabe nur!

Wenn's um die Dichtung geht:

Man sagt – dies gilt allein!

Nur dieses eine Wort nur dieser Reim ist recht!

Dann ist schon offenbar:

Das kann kein Dichter sein!

Der kennt der Dichtung Zeichenzauber schlecht!

⁷ Der Ausdruck „Vermittlung des Geistes“ wird dem frühen Maler Gù Kǎizhī 顧恺之 (ca. 345–406) zugeschrieben; siehe dazu Acker, II. 1, S. 44; II. 2, S. 68.

⁸ Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York 1967, S. 92.

Wenn eine Qín erklingt:

Und einer jubelt laut!

Das ist der rechte Ton, kein anderer hat hier Platz!

Der hat ein schlechtes Ohr

Hört von dem Wandel nichts

Den jede Saite bringt, stets neu der Töne Schatz!⁹

Liegt die Betonung auf dem *Wie* des Malens, so spielt die kreative oder expressive Ausführung eine weitaus stärkere Rolle als das Endresultat, nämlich das eigentliche Produkt (so beispielsweise die kompositionellen Aspekte eines Kunstwerks). Dieser Fokus auf den kreativen Akt schließt sogar den Prozess der Rezeption und Würdigung mit ein. Bei der Würdigung eines kalligraphischen Werkes durch den Betrachter liegt dessen ästhetischer Genuss nämlich genau darin, den Pinselbewegungen und dem Spiel der Linien folgen zu können. Aufgrund der festgelegten Strichfolge beim Schreiben chinesischer Zeichen kann ein Connaisseur folglich an der kreativen Handlung teilhaben, er kann sogar das betrachtete Kunstwerk gleichsam in seinem Geist wieder nach-erschaffen. Aufgrund der Betonung des *Wie* in der Malerei und Kalligraphie haben wir hier eher eine Schaffensästhetik (und Rezeptionsästhetik) als eine Werkästhetik.

2. Chinesische Malerei und Kalligraphie sind Formen des *gōngfu* 功夫. Das bedeutet, dass sie auf hohe Perfektion durch geduldiges Üben abzielen. Infolgedessen werden sie oft mit anderen darstellenden Künsten verglichen, die ebenfalls dem *gōngfu* zugeordnet werden können – wie z.B. den Kampfkünsten („Kungfu“), Schwerttanz usw. Diese Künste besitzen auch eine geistig-spirituelle Dimension, da die Vorstellung von Selbstkultivierung bei deren Praxis eine wichtige Rolle spielt. Gleich ist ihnen allen, dass ihr Training normalerweise im Privaten stattfindet und dass nur der Meister nach einem langen Prozess des Übens fähig ist, seine Kunst auch öffentlich vorzuführen. Dies ist natürlich kaum anders in der Praxis bestimmter Künste in der westlichen klassischen Tradition: Erst nach einer an-

⁹ Aus: Manfred Dahmer, *Lass die Bilder klingen. Gedichte aus dem Chinesischen*. Uelzen 2007, S. 152.

strengenden Trainingsperiode (basierend auf einem soliden Talent) kann ein Musiker oder ein Tänzer (oder Turner) öffentlich auftreten, wobei seine Kunst anstrengungslos erscheint.

3. In den chinesischen bildenden Künsten lassen sich performative Aspekte finden, selbst wenn sie nicht vor einem Publikum aufgeführt werden. Hinsichtlich dieser Besonderheit scheinen für die Malerei und Kalligraphie vier spezifische Punkte relevant zu sein:

– In der Kalligraphie gibt es eine bestimmte Ordnung oder Abfolge der Bewegungen, in der die Schriftzeichen geschrieben werden müssen. Selbst Bambus- und Landschaftsbilder folgen einem bestimmten Kompositionsmuster mit gewissen Bewegungsabfolgen. Aufgrund dieses Merkmals haben Malerei und Kalligraphie die Eigenschaft eines Prozesses, und dies spricht, wie oben schon erwähnt, wiederum eher für eine Schaffensästhetik als für eine Werkästhetik.

– Es gibt keine Nachbesserungen. Ein Strich ist ein Strich und ein Zeichen ein Zeichen. Ist ein Stück Kalligraphie einmal geschrieben, wird man es nicht mehr zu verbessern suchen. Ist ein Kalligraph mit einem bestimmten Pinselstrich nicht zufrieden, verwirft er oft einfach das ganze Werk. Folglich bedarf es während des Schreibens und Malens einer Konzentration, wie sie auch bei den aufgeführten Künsten notwendig ist. Somit sind sie Künste des Augenblicks, in denen – genauso wie in den Kampfkünsten – die zeitliche Koordination (das Timing) von höchster Bedeutung ist und jeder Pinselstrich letztendlich zählt. Gleichwohl sind sie nicht so flüchtig und vergänglich wie andere traditionelle Künste des Augenblicks (wie beispielsweise die Musik¹⁰), da sie Spuren hinterlassen, durch welche – im Auge des Betrachters – der Prozess ihrer Entstehung nachvollzogen werden kann.

– In der chinesischen Ästhetik kommt der Linienführung mehr Gewicht zu als der farblichen Gestaltung.

¹⁰ Dies gilt natürlich nicht mehr für die heutige Musik im Zeitalter – wie es Walter Benjamin in seinem berühmten Essay ausdrückt – der „technischen Reproduzierbarkeit“ von Kunstwerken. (Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935).

Im Vergleich zur Linie, der ein gewisser geistiger Wert¹¹ zugeschrieben wird, gilt Farbe als eher sinnlich und vulgär. Durch die Betonung der Linienführung kommen zusätzliche Konzepte wie Stärke (*bìlì* 筆力) und Schwung sowie Handführung bzw. Gestus (*shì* 勢) des Pinselstriches ins Spiel, da sie die Kräfte bilden, die den dynamischen Duktus und die expressive Qualität der Linie bestimmen. Es versteht sich von selbst, dass Schwung und Gestus auch Elemente anderer darstellenden Künste sind.

– Als höchste Qualität in der chinesischen Malerei gilt die „geistige Resonanz“ (*qiyùn* 氣韻), welche als Lebendigkeit oder lebendige Bewegung (*shēngdòng* 生動) verstanden wird. Obwohl dies als eine Qualität des Kunstwerks angesehen wird, existiert doch eine eindeutige Beziehung – über die Vorstellung von „Lebensenergie“ (*qì* 氣) – zur Persönlichkeit des Künstlers. Sie mag als gewisse geistige Präsenz oder Kraft des Künstlers zutage treten, die vor allem während einer Vorführung von Kunst gespürt – und genossen – werden kann.

*

Es existieren unzählige Anekdoten in der chinesischen Literatur, in denen diese performativen Aspekte der chinesischen Kunst hervorgehoben werden. Wir wollen nun einige davon betrachten und versuchen, sie nach den erwähnten Aspekten zu klassifizieren. In einigen der frühen chinesischen Klassiker, wie z.B. dem *Zhuāngzǐ* 莊子, finden wir zahlreiche Geschichten, die für eine Performanz-Ästhetik in der Kunst sprechen. Da diese Geschichten hauptsächlich aus der daoistischen Tradition stammen, können wir annehmen, dass in einer derartigen spezifischen chinesischen Kunst des Augenblicks auch und gerade gewisse daoistische Schlüsselkonzepte (wie natürliche Kreativität, Spontanität etc.) enthalten sind.

Zuvörderst verwundert der Fokus auf ungewöhnliche – wenn nicht exzentrische – Persönlichkeiten, wie die folgende Geschichte über einen Maler verdeutlicht, dessen Qualitäten sogar ohne die Benutzung seines Pinsels gewürdigt wurden:

¹¹ Li Zehou, *Der Weg des Schönen*, Freiburg 1992, S. 79–81.

„Der Lehnsherr Yuán 元 von Sòng 宋 wollte einige Karten zeichnen lassen. Ein Haufen Schreiber lief zusammen, und nachdem sie ihre Instruktionen erhalten hatten, standen sie in Reihen an, leckten ihre Pinsel und rieben Tusche. Es waren ihrer so viele, dass die Hälfte von ihnen vor der Tür bleiben musste. Da war nur ein Schreiber, der kam zu spät; ohne Hast kam er daher geschlendert. Als er seine Instruktionen erhalten hatte, stellte er sich nicht an wie die anderen, sondern kehrte in sein Quartier zurück. Als der Herzog jemanden schickte, nach ihm zu sehen, fand man ihn halbnackt ohne Hemd (jiěyī pánbó 解衣般礴) mit gespreizten Beinen auf dem Boden sitzen. „Der wird es schaffen“, sagte der Lehnsherr. „Das ist ein wahrer Zeichenkünstler.“¹²

Hier liegt das Augenmerk auf dem ungebundenen Geist des besagten Künstlers. Die entspannte Haltung, in der wir ihn vorfinden – halbnackt mit ausgestreckten Beinen (jiěyī pánbó 解衣般礴) – ist gleichsam sprichwörtlich geworden und steht für eine unbekümmerte Haltung und einen freien Geist. Man könnte sagen, der „Stil“ repräsentiert bzw. ist die Persönlichkeit, oder in chinesischen Begrifflichkeiten ausgedrückt: „Ein Gemälde (oder ein Werk der Schriftkunst und Dichtung) ist wie der Mensch“ (huà/shū/shī rú qí rén 畫/書/詩如其人). Diese Geschichte stellt den Anfangspunkt einer Tradition von Künstlern dar, welche – insbesondere von der Táng-Zeit an – einer speziellen Kategorie zugeordnet wurden: der yìpǐn 逸品 oder ungezwungenen Kategorie, die für wahre Kenner die höchste Klasse darstellte, höher noch als die höchste der anderen Klassen (pǐn 品): fähig, wunderbar und – zuoberst – gottgleich (néng 能, miào 妙, shén 神).

In der Táng-Zeit (7.–10. Jh.) treffen wir vermehrt auf Künstler dieser Kategorie wie beispielsweise Zhāng Zǎo 張璪 oder Wáng Xiá 王洽 (letzterer auch Wáng Mò 王默 oder „Tusche“-Wáng 王墨 genannt). In der folgenden Geschichte über Zhāng Zǎos Vorführung von Malerei erscheint der Künstler in einer ähnlichen Pose wie der Schreiber im *Zhuāngzǐ*:

Die ausladende Veranda war reichlich geschmückt, die Weinbecher und Gerichte waren vorzüglich. Im Innenhof standen einzelne Baumbussträucher im luftigen Sonnenlicht – ein wahrlich wunderbarer Ort. Der Meister, vom Himmel großzügig mit künstlerischem Talent ausgestattet, erschien plötzlich während der Abendgesellschaft und forderte ungestüm frische Seide, um darauf seine außergewöhnliche Kunstfertigkeit zu präsentieren. Der Gastgeber warf sich seine Robe um, stand auf und antwortete Zhāng Zǎo mit einem lauten Zuruf. Dieser Vorführung wohnten rechts und links verteilt sitzend vierundzwanzig Gäste bei, die das alles vernahmen. Alle standen auf und blickten gebannt auf Zhāng Zǎo. Genau in der Mitte setzte er sich auf den Boden nieder, seine Beine ausgestreckt, holte einmal tief Luft und ließ seiner Inspiration freien Lauf. Die Anwesenden waren erschrocken, als ob Blitze den Himmel durchzuckten oder ein Wirbelsturm die Luft durchfegte. Wild umher wütend, in alle Richtungen sich ausbreitend, schien es, als ob aus seinem fliegenden Pinsel die Tusche gleichsam heraus schoss. Dann klatschte er schallend in die Hände. Und mit einem Male, sich trennend, sich vereinigend, zeigten sich urplötzlich jegliche Arten seltsamer Formen. Wie er nun zu Ende kam, erkannte man da alte Kiefern, mit dicker Rinde und verwachsen, Felswände steil und schroff; klare Bäche und sich türmende Wolken. Er warf seinen Pinsel hin, stand auf, blickte in alle Richtungen. Es schien, als hätte sich der Himmel nach einem Sturm wieder aufgetan, um das wahre Wesen aller Kreatur zu offenbaren.¹³

Bì Hóng 畢宏, ein berühmter Maler aus der gleichen Epoche, soll einst Zhāng Zǎo nach dem Geheimnis seiner Kunst gefragt haben; er wunderte sich darüber, dass Zhāng Zǎo es bevorzugte, mit abgenutzten stumpfen Pinseln und auch mit seinen Fingern zu malen. Zhāng Zǎo erwiderte: „Äußerlich ist die Schöpfung mein Meister. Innerlich jedoch habe ich zum Ursprung des Geistes gefunden.“ Daraufhin, so sagt man, soll Bì Hóng seinen Pinsel für immer niedergelegt haben.¹⁴ Die daoistische Botschaft hierbei scheint zu sein, dass Krea-

12 Schumacher, Stephan (Übers.), *Zhuangzi: Das Buch der Spontaneität*, Aitrag, Windpferd, 2008, S. 244.

13 Gao Jianping, S. 79; Susan Bush und Hsio-yen Shih (Hg.), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass. 1985, S. 85.

14 Bush und Shih, S. 65.

tivität in den Künsten ähnlich der Kreativität der Natur erscheint, natürlich und spontan entstehend. Und dies ist auch das Geheimnis von Zhāng Zāos Vorführung. Ähnliches wird über Zhāng Zāos eher obskuren Zeitgenossen Wáng Mò (gest. ca. 800) berichtet. Der tǎngzeitliche Kunsthistoriker Zhāng Yànyuǎn 張彥遠 beschreibt dessen ungewöhnliche Art der Aktionsmalerei: „Wenn er betrunken war, tränkte er sein Haar in Tusche und malte, indem er es auf die Seide warf.“ Wāngs ungewöhnliche Persönlichkeit muss wohl etwas zu wild für den kultivierten Geschmack des Kunsthistorikers gewesen sein, denn Zhāng Yànyuǎn kommt zu dem Schluss, dass es Wáng an „Erhabenheit und Vornehmheit“ mangelte.¹⁵ Zhū Jǐngxuán 朱景玄, ein anderer Historiker der Tǎng-Malerei, scheint eine bessere Meinung über ihn gehabt zu haben. In folgender Beschreibung seiner Malerei finden wir auch einen Bezug zur oben erwähnten Parallele zwischen Kunst und natürlicher Kreativität:

Er verstand es vortrefflich, durch Klecksen von Tusche Landschaften zu malen, weshalb er auch „Tusche-Wáng“ genannt wurde. [...] Eine gewisse Wildheit war ihm zu eigen, auch liebte er den Wein. Wann immer er eine Hängewand zu malen wünschte, betrank er sich zuerst und kleckste danach die Tusche darauf. Laut singend oder lachend trat er das Bild mit seinen Füßen, oder rieb es mit seinen Händen. Mit seinem Pinsel fegte er regelrecht die Tusche darüber oder schrubberte sie einfach nur auf, manchmal blass, manchmal tiefschwarz. Je nach dem, welche Formen oder Muster so sichtbar wurden, machte er gleichsam Berge und Felsen, Wolken und Gewässer daraus. Die Reaktion der Hand auf den Gedanken war genauso flink wie die Schöpfung selbst. Wie mit göttlicher Geschicklichkeit zeichnete er Wolken und Nebel und wusch Wind und Regen hinein. Man konnte noch so genau hinschauen, aber man sah keine Spur von den einstigen Tintenklecksen. Jeder fand dies einfach wunderbar.¹⁶

Ogleich in diesen Aufzeichnungen keinerlei Angaben über anwesende Zuschauer gemacht werden, wird durch die Beschreibung des Mal-Aktes dessen performative

Qualität deutlich. Zhāng Zāo und Wáng Mò müssen wahrlich Künstler des Augenblicks gewesen sein, und die flüchtige Qualität ihrer Kunst scheint nur noch dadurch unterstrichen, dass keine Werke von ihnen überliefert sind.

Neben diesem Motiv des ungebundenen Künstlers stellt das bereits erwähnte Konzept von *gōngfu* ein weiteres dominantes Thema in einer daoistisch geprägten Performanz-Ästhetik dar. *Gōngfu* bedeutet ein lange Zeit ausgeübtes physisches und geistig-spirituales Training, das es dem Künstler erlaubt, mit perfekter und natürlicher Leichtigkeit zu schaffen. Für diesen Gedanken finden wir erste Ansätze wiederum im *Zhuāngzǐ* – die Geschichte vom Koch, der einen Ochsen zerteilt:

Ein Koch zerteilte einen Ochsen für den Fürsten Wén Hui
文惠,

*Wo immer
seine Hand zupackte,
seine Schulter sich anlehnte,
sein Fuß hintrat,
sein Knie anstieß,*

da fiel das Fleisch mit einem zischenden Laut. Ritsch und ratsch, jeder Streich seines Hackmessers war völlig im Einklang. Er tanzte im Rhythmus von „Der Maulbeerbaumhain“, bewegte sich im Einklang mit der Melodie des „Jīngshǒu 經首“.

„Ah, welch ein Anblick“, sagte der Fürst Wén Hui, „dass Können solche Meisterschaft erreichen kann!“

Der Koch legte sein Hackmesser nieder und antwortete. „Was Euer Diener liebt, ist der WEG [Dào 道], der bloßes Können überschreitet. Als ich Ochsen zu zerlegen begann, sah ich zuerst nichts als den ganzen Ochsen. Nach drei Jahren sah ich keinen unzerlegten Ochsen mehr. Heute nähere ich mich dem Ochsen mit meinem Geist, statt ihn mit den Augen anzusehen. Die Wahrnehmung meiner Sinne hört auf, und mein Geist fließt, wie es ihm gefällt. Ich passe mich der natürlichen Maserung an, schneide dort, wo schon große Spalten sind, führe die Klinge durch die großen Höhlungen. Indem ich der ihm eigenen Struktur folge, stoße ich niemals auf das kleinste Hindernis, nicht einmal dort, wo die Blutgefäße sich häufen, wo Bänder und Sehnen zusammentreffen, und selbst die großen Knochen hindern mich nicht. Ein guter Koch wechselt einmal im Jahr

¹⁵ Ibid, S. 66.

¹⁶ Ibid, S. 65.

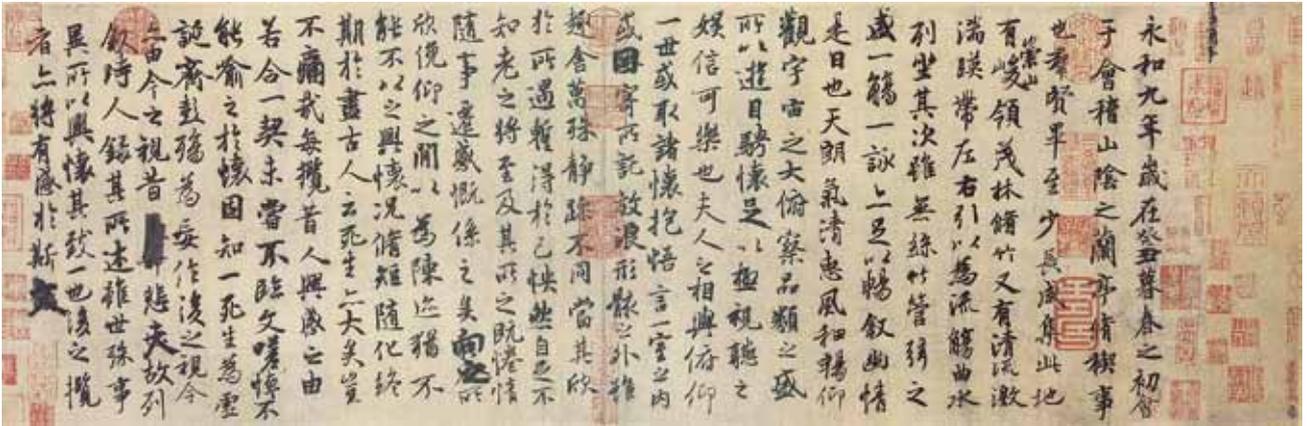


Abb. 7: Wáng Xīzhī 王羲之 (307–365): Vorwort zur Orchideenpavillon Sammlung (*Lántíng xù* 蘭亭序)

sein Hackmesser, weil er damit schneidet. Ein schlechter Koch wechselt sein Hackmesser jeden Monat, weil er damit hackt. Nun benutze ich mein Hackmesser schon seit neunzehn Jahren und habe Tausende von Ochsen damit zerlegt, aber die Klinge ist noch so scharf, als käme sie gerade vom Schleifstein. In den Gelenken gibt es Zwischenräume, und die Schneide des Messers hat keine Dicke. Wenn ich aber etwas, das keine Dicke hat, in einen offenen Raum einführe, dann gibt es sicherlich genügend Spiel für die Klinge. Darum ist meine Klinge heute noch so scharf, als käme sie gerade vom Schleifstein. Dessen ungeachtet: Komme ich an eine schwierige Stelle, von der ich sehe, dass sie Probleme bereiten könnte, dann nehme ich mich vorsichtig in Acht, konzentriere mich und verlangsame meine Bewegung. Und mit einer unmerklichen Bewegung des Hackmessers ist das Fleisch im Nu abgetrennt und fällt, „Platsch!“ wie ein Klumpen Erdreich zu Boden. Da stehe ich, das Hackmesser in der Hand, und sehe mich zufrieden um; dann wische ich das Messer sauber und verstaue es.“

„Wunderbar!“, sagte der Fürst Wēn Huì. „Die Worte eines Kochs haben mich gelehrt, wie man das Leben nähren muss.“¹⁷

Diese Geschichte ist eine der bekanntesten, um den für eine daoistische Ästhetik essentiellen Gedanken spontaner, natürlicher Kreativität in der Kunst darzustellen. Was zählt, ist allein das *Dào* 道, der Weg, welches „bloßes Können überschreitet“. Sie enthält jedoch auch die wichtige Botschaft, dass ein solch hohes geistiges Niveau

in der Kunst nur durch jahrelanges Üben erreicht werden kann. Zudem mag die subtile Ironie Zhuāngzǐs die Beliebtheit dieser Geschichte durchaus noch gesteigert haben – er illustriert nämlich höchste geistige Kunstfähigkeit anhand des eher vulgären Handwerks des Schlachters.

Darüber hinaus finden sich zahlreiche Geschichten, in denen Malerei und Kalligraphie mit der Aufführung von Kampfkünsten – oder sogar sogar mit Kriegsvorbereitung – verglichen wird. In einem der ältesten Texte zur Kalligraphie, dem Nachwort von Xīzhī 王羲之 (303–361, dem berühmtesten Kalligraphen aller Zeiten) zur „Kampfstrategie des Pinsels“ (*Bǐchéntú* 筆陳圖) seiner Lehrerin, Lady Wèi 衛夫人, lesen wir:

„Papier ist die Schlachtordnung, der Pinsel ist Messer oder Speer, Tusche ist Helm und Rüstung, Tuschestein und Wasser sind Stadtmauer und Festungsgraben, die Idee ist der Feldherr und Fähigkeit sein Adjutant, und Struktur ist die Strategie. Der fliegende Pinselstrich deutet hin auf Glück und Unheil, der aus- und einfallende Strich ist die Schlachtaufstellung der Truppen, und geschwungene und drehende Striche zeigen das Töten an.“¹⁸

Diese martialische Rhetorik zur sonst eher erhaben und kultiviert geltenden Kunstform der Kalligraphie verfolgt ein ganz bestimmtes Ziel: Genau wie im Krieg oder Kampf jede Bewegung über Sieg und Niederlage,

17 Schuhmacher, S. 88f.

18 Zitiert nach Gao Jianping, S. 69. *Lidài shūfǎ lùnwen xuǎn* 歷代書法論文選, Huáng Jiān 黃簡, Shanghai 1979, I, S. 26.



Abb. 8: Kalligraphie von Jiāo Guórui 焦國瑞:
Ein Meister der Konzeptschrift zu werden ist am schwersten,
Drache und Schlange wetteifern an der Pinselspitze,
die Güte der Schrift erkennt man am kleinsten Strich,
noch größere Vollkommenheit muß die Gesamterscheinung besitzen.¹⁹

Leben und Tod entscheiden kann, zählt in der Kalligraphie jeder Strich. Mit diesen Merkmalen stellt Kalligraphie in der Tat eine Kunst des Moments dar, in welcher Konzentration und zeitliche Koordination (Timing) – gleich dem Kampf oder der Aufführung – von höchster Wichtigkeit sind.

So gibt es auch Geschichten, in denen gezeigt wird, wie berühmte Maler oder Kalligraphen durch Betrachtung von Kampfkünsten zu ihren Werken inspiriert wurden. Eine dieser Geschichten handelt vom legendären Wú Dàozi 吳道子 (ca. 690–760), von dem uns leider kein einziges Bild mehr überliefert ist:

Zur Regierungszeit Kāiyuán 開元 (713–741) stattete General Bei Wen im Rahmen der Bestattung seiner Eltern Wú Dàozi einen Besuch ab, um ihn um die Zeichnung einiger Geister und Dämonen auf die Wände des Tiangong Tempels in Luòyáng 洛陽 als Opfertgabe für die Verstor-

benen zu bitten. „Ich habe schon lange Zeit nicht mehr gemalt“, erwiderte Wú Dàozi, „aber wenn du dennoch willst, führe bitte einen Schwertanz für mich auf, so dass ich durch dein brillantes Schwertspiel zum Malen inspiriert werde.“ Daraufhin entledigte sich der General seiner Trauerrobe und kleidete sich in ziviles Gewand. Er jagte zu Pferde auf und ab und rundherum; er warf dabei sein Schwert hunderte Fuß hoch in die Luft, wobei es am Himmel funkelte wie ein Blitz. Das Schwert fing der General mit seiner Schwertscheide auf, in die das Schwert hinein glitt. Die Tausenden, die zusahen, waren überwältigt. Daraufhin nahm Wú Dàozi den Pinsel zur Hand und malte Figuren an die Wand, die auf einmal lebendig zu werden schienen und allen einen inspirierenden Anblick boten. Dies war der glücklichste Moment in Wú Dàozi's Leben.²⁰

Eine ähnliche Geschichte ist von Dù Fūs 杜甫 (712–770) berühmter Ballade „Beschreibung der von mir geschauten Schwerttänze einer Schülerin der Dame

19 Jiao Guorui. *Leitgedanken zu Qigong Yangsheng*, Uelzen 2000:109.

20 Bush und Shih, S. 64.

Gōngsūn“ *Guān Gōngsūn dàniáng dìzǐ wǔ jiànqì xíng* 觀公孫大娘弟子舞劍器行 überliefert. In seinem Vorwort dazu schreibt Dù Fǔ, dass der prominente Kalligraph Zhāng Xù 張旭 (ca. 700–750), bekannt für seine „verrückte“ Grasschrift (eine schnell und fast unleserlich ausgeführte Konzeptschrift), einst eine Verbesserung seiner Fähigkeiten feststellte, nachdem er Gōngsūn ihren Schwerttanz (*jiànqì* 劍器) aufführen sah.

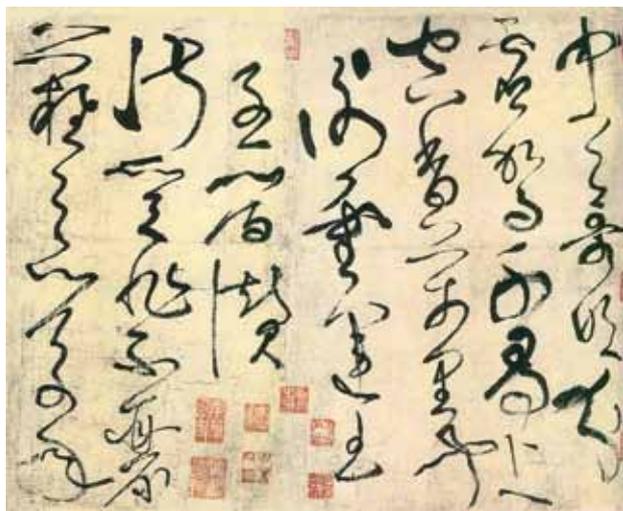


Abb. 9: Verrückte Grasschrift von Zhāng Xù 張旭

„Im 2. Jahre der Regierungsperiode Dàlì 大曆 (767 n. Chr.), am 19. Tage des 10. Monats befand ich mich im Hause des Yuan Chi, Distriktsekretär von Guìzhōu 貴州, und sah den Schwerttänzen der Dame Li Shí'ér niang aus Linying (Hénán 河南) zu, deren große Kunst ich bewunderte. Ich fragte sie, wo sie dies gelernt hätte, worauf sie antwortete: ‚Ich bin eine Schülerin der Frau Gōngsūn‘“

Im 5. Jahre der Regierungsperiode Kāiyuán (717 n. Chr.), als ich noch ein kleiner Knabe war, befand ich mich in Yancheng (Hénán), und ich erinnere mich, verschiedene Schwerttänze (jiànqì) der Frau Gōngsūn gesehen zu haben. Was ihren fließenden Rhythmus und kraftvollen Angriffe angeht, so gab es keine Gleichwertigen zu ihrer Zeit. Unter den Tänzerinnen der verschiedenen erstklassigen kaiserlichen Institute bis herab zu den aus den Provinzen nach dem Hofgesandten Mädchen, die ich tanzen gesehen habe, war am Anfang der Regierung des Kaisers Minghuang nur Frau Gōngsūn von hervorragender Bedeutung.

Doch ihre schönen jugendlichen Gesichtszüge, ihre glänzend gestickten Gewänder sind alle schon lang vergangen; ich selbst bin längst ein alter Weißkopf geworden! Und die jetzt getroffene Schülerin ist auch nicht mehr jung.

Nachdem ich ihre Geschichte erfahren hatte, erkannte ich auch, dass zwischen ihrer Kunst und jener der Frau Gōngsūn kein Unterschied bestand. Von der Erinnerung überwältigt habe ich versucht, vorliegende Beschreibung ihrer Tänze zu verfassen.

Einst gab es den Zhāng Xù aus Wu, der schöne Vorlagen der Konzeptschrift zu schreiben verstand und dessen Kunst besondere Fortschritte machte, nachdem er in Yexi-an wiederholt die Frau Gōngsūn ihre Tänze vorführen gesehen hatte. Daraus kann man den großen Einfluss ihrer Tanzkunst auf ihn erkennen.“²¹

In der qīng-zeitlichen Abhandlung über Kalligraphie „Die Zwillingsruder des Bootes der Kunst“ *Yì zhōu shuāng jǐ* 藝舟雙楫 von Bāo Shìchén 包世臣 (1775–1855) lesen wir schließlich folgenden Vergleich:

„Kalligraphie zu erlernen, ist wie das Kämpfen zu lernen. Im Faustkampf gibt es auch Techniken (fǎ 法) körperlicher Bewegung, des Tempos, des Zupackens, Drehens und Bewegens der Muskeln und Knochen, dem Strecken der Hände und Heben der Beine. In allen Bewegungen müssen die Sehnen bis zum äußersten gedehnt werden, um die inneren Energien zu bündeln und die äußeren Energien freizulassen.“²²

Alles in allem haben wir hier Charakteristika, die auf eine Verbindungen zum daoistischen oder chán/zen-buddhistischen Denken und einer damit verbundenen Ästhetik hindeuten. So gibt es nicht nur ungewöhnliche und ungebundene Persönlichkeiten, sondern auch die Vorstellung einer sowohl physischen als auch geistig-spirituellen Kultivierung, welche in den Künsten eine spontan ausgeführte Perfektion ermöglicht. Schließlich ist der Gedanke wichtig, die jeweiligen Künste in einem gleichsam martialischen Geist auszuführen, nämlich als ob jede Bewegung und jeder Strich über Sieg oder Nie-

21 Zach, Erich von, *Tu Fu's Gedichte*, Cambridge, 1952, S. 670f (mit geringfügigen Veränderungen).

22 *Lidài shūfǎ lùn wén xuān* 歷代書法論文選, II, S. 664.

derlage entscheiden könnte. Hinzuzufügen zu dieser Thematik wäre lediglich noch, dass in jüngster Zeit der Zusammenhang zwischen Kampfkunst und Kalligraphie auch in beeindruckender und anschaulicher Weise in dem Film „Hero“ (2002) des bekannten chinesischen Regisseurs Zhāng Yīmóu 張藝謀 dargestellt wurde.

*

Zum Abschluss sollen die performativen Aspekte der chinesischen Kunst kurz mit den Kunstformen der Aktionsmalerei und Happenings verglichen werden, die im postmodernen Diskurs und der gegenwärtigen Kunstwelt große Aufmerksamkeit erfahren. Vor allem beim Happening finden wir eine starke Betonung der Originalität des Aktes, d.h. einer *Originalität* im „Schaffen“, wohingegen das „Werk“ als Endprodukt eher unwichtig erscheint – und noch weniger die Qualität der Aufführung. Meiner Ansicht nach spiegelt diese Priorität ein dominantes Merkmal des postmodernen Diskurses über Performanz wider, nämlich die Freiheit, vor allem die Freiheit der Wahl. Für die Aufführung eines Aktionskunstwerkes ist es weniger von Belang, was inhaltlich gewählt, und auch nicht wie es aufgeführt wird; was zählt, ist vielmehr die Freiheit zu agieren – wie es einem gefällt. Dieser Zug scheint sich auch bei den anfangs erwähnten *gender studies* zu finden, in denen der Performanz-Gedanke ebenfalls eine Rolle spielt. So bedeutet angeblich die Wahlfreiheit bei der Performanz des Geschlechts auch die Freiheit, sich beliebig zu kleiden, oder je nach Vorliebe eine beliebige Geschlechterrolle zu spielen, ungeachtet der Aufführungsqualität. Somit ist das Leben hier tatsächlich eine Theaterbühne, wobei aber die Aufführung eher karnevalistische Züge trägt. Traditionell bringt eine Maskerade – zu einer bestimmten Zeit im Jahr, zumindest in den katholisch geprägten Gebieten – eine zeitweilige Befreiung vom strengen Rollenspiel auf der Bühne des Lebens. Dies scheint man inzwischen jedoch nicht nur auf das ganze Jahr, sondern auf das ganze Leben ausdehnen zu wollen. Die Botschaft mag hier lauten: Die Welt ist nicht nur eine Bühne, sondern ein einziger Karneval. Im Vergleich dazu betonen die performativen Elemente

der chinesischen Kunsttradition andere Aspekte, nämlich die Art und Weise, wie etwas aufgeführt wird. Hier begegnen wir ebenfalls der Vorstellung von Spontaneität; diese ist jedoch an ein Konzept physischer und geistiger Kultivierung angebunden; auch strebt man das Ziel einer Perfektion (*gōngfú*) in der Aufführung an, bei dem jeder Strich über Sieg oder Niederlage entscheidet. Diese Elemente spiegeln somit nicht Wahlfreiheit, sondern Übung und Kultivierung wider.²³

Man mag daraus den Schluss ziehen, dass die chinesische Erfahrung und die damit verbundenen Vorstellungen von Performanz für den gegenwärtigen postmodernen Diskurs eher bedeutungslos sind. Trotzdem kann uns deren Betrachtung wenigstens die Relativität jener dominanten Konzepte bewusst machen, die momentan unserer eigenen kulturellen Hemisphäre entwachsen. Wenn uns, im modernen westlichen Verständnis, das eine eine Befreiung ermöglicht, d.h. Freiheit im Sinne eines karnevalistischen „alles ist erlaubt (*anything goes*)“, so kann uns das andere, nämlich die chinesische Tradition, eine Vorstellung von Perfektion in der Spontanität bieten (oder „Spontanität in der Perfektion“?) – jedenfalls einer Perfektion, die in natürlicher Leichtigkeit zutage tritt. Wenn wir letztlich dazu den Gedanken des zeitgenössischen britischen Komponisten Cornelius Cardew erwägen, „Einfachheit muss die Erinnerung daran beinhalten, wie schwierig sie zu erreichen war“²⁴, dann mag man die komplexe Beziehung zwischen Kultivierung, Perfektion – und Einfachheit in den darstellenden Künsten erahnen.

Anschrift des Verfassers:

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

²³ Jedoch ist dieser Aspekt, wie oben schon mit Verweis auf die klassische westliche Musik erwähnt, unserer eigenen kulturellen Tradition sicherlich nicht fremd.

²⁴ „Simplicity must contain the memory of how hard it was to achieve.“ Cornelius Cardew, „Toward an Ethic of Improvisation“, in *Treatise Handbook* (New York: Edition Peters, 1971), S. XX.