

# Ästhetik der Fülle und Ästhetik der Leere – Anmerkungen zur Ästhetik der traditionellen und zeitgenössischen Malerei in China

von Karl-Heinz Pohl

Wegen der Dominanz eines westlich geprägten Kunststils auf dem ganzen Globus, insbesondere einer sogenannten "modernen Kunst", herrscht weitgehend die Meinung vor, dass die Art und Weise, Kunst zu schätzen und zu genießen, auch überall gleich sei. Im Zeitalter der Globalisierung heißt das Schlagwort: "Kunst kennt keine Grenzen." Doch es gilt auch der Satz, dass wir nur das *sehen*, was wir *wissen*. So muss Sehen erst gelernt sein, z. B. die Besonderheiten einer romanischen Basilika, und dies gilt auch für andere Künste – in der Musik muss das Hören ebenfalls gelernt werden: die formalen Merkmale einer Bach-Fuge oder Beethoven-Sonate. Schließlich ist die Art und Weise, Kunst zu schätzen, auch heute noch geprägt von der eigenen kulturellen Tradition, derer wir jedoch meist nicht gewahr sind, solange wir sie ohne Nachdenken als etwas Selbstverständliches betrachten. Der berühmte chinesische Literat Su Shi (11. Jh. n. Chr.) hat dies einmal in das Bild gefasst, dass wir das Gesicht des berühmten Berges Lu nicht sehen können, während wir uns im Berg selbst aufhalten.<sup>1</sup>

Die heutige chinesische Malerei steht im Spannungsfeld von – westlich geprägter – Moderne und den Konstanten der eigenen Kulturtradition (z.B. amateurhafte Malerei der Literatenbeamten, Schriftkunst). Auch ist sie inzwischen sehr vielgestaltig und lässt sich nicht mehr auf einen einfachen Nenner bringen. So soll in dieser Darstellung zunächst kurz den Besonderheiten der traditionellen chinesischen Ästhetik nachgegangen werden – gleichsam um ein wenig mehr das Sehen zu lernen. In einem zweiten Teil wird dann an einem Beispiel versucht, Spuren der chinesischen Kulturtradition in der Malerei der Moderne aufzuzeigen. Dabei werden wir auch dem Phänomen der Globalisierung und der damit einhergehenden kulturellen Dislozierung begegnen, denn es handelt sich um das Bild eines Künstlers, der inzwischen in den USA lebt und arbeitet.

## 1. Ästhetik der vormodernen chinesischen Malerei:

Bedenkt man, dass in der europäischen Malerei – sieht man einmal von den wenigen überlieferten Exemplaren griechischer Vasen- und römischer Wandmalerei ab – erst mit der Gotik die Malerei (allerdings nur im religiösen Bereich) Gestalt zu gewinnen beginnt, so weist die Malkunst Chinas demgegenüber eine erstaunlich lange und kontinuierliche Geschichte auf. Das goldene Zeitalter der chinesischen

---

<sup>1</sup> In dem Gedicht "Inscription auf die Mauer des Xilin-Klosters" (*Ti Xilin bi*). Vgl. Ronald C Egan, *Word, Image and Deed in the Life of Su Shi*, Cambridge, Mass. u.a.: Harvard UP, 1994, S. 184-186.

Landschaftsmalerei war die Periode zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert – eine Zeit, aus der wir in Europa nur rudimentäre Darstellungen in der sakralen Kunst haben. Zwar verbietet es sich, für einen langen geschichtlichen Zeitraum – und in China würde er gut ein Jahrtausend umfassen – übergreifende Merkmale zu benennen, denn die Kunst hat sich durchaus in immer weitergehender Differenzierung entwickelt, wobei sich auch deutliche Periodenstile und Schulbildungen unterscheiden lassen; und doch lassen sich mit der nötigen Behutsamkeit gewisse – bisweilen auch unterschiedliche oder konträre – Grundtendenzen aufzeigen. Für die europäische Malerei vom Beginn der Neuzeit bis zur Moderne könnte man z.B. sagen, dass der Abbildungsgedanke vorherrschend wurde. Diese Neigung zum Realismus zeigt sich am deutlichsten in der Entwicklung der Fluchtpunktperspektive seit dem 14./15. Jh., wodurch geometrische Prinzipien die Grundlage eines Gemäldes zu bilden beginnen und eine Illusion der Realität erzeugt werden soll. Umgekehrt lässt sich sehr wohl sagen, dass diese europäische Präferenz, nämlich dass ein Gemälde ein möglichst naturgetreues Bild der Wirklichkeit liefern sollte, für das Gros der chinesischen Maler zweitrangig war.

Gleichwohl hat man in der chinesischen Malerei "Perspektiven" der Betrachtung gekannt, die jedoch mit der europäischen Zentralperspektive nichts gemein haben, sondern eher die möglichen Standpunkte eines Betrachters *vis à vis* der Landschaft differenzieren. So unterscheidet Guo Xi (ca. 1020 - ca. 1090) in seinem Werk "Hohe Botschaft von Wäldern und Strömen" (*Linquan gaozhi*) zwischen drei Perspektiven als "Entfernungen" (*yuan*), nämlich einer "hohen Entfernung" (*gaoyuan*), wobei man gleichsam in Froschperspektive von unten nach oben auf einen hohen Berg schaut; einer "tiefen Entfernung" (*shenyuan*), wenn man vom Rand in ein Bergmassiv hinein blickt; und schließlich einer "ebenen Entfernung" (*pingyuan*), die von einem erhobenen Standpunkt die weite Ferne in den Blick nimmt.<sup>2</sup>

Im Folgenden Abschnitt sollen ein paar Merkmale genannt werden, die sich über die unterschiedlichen Epochen und Periodenstile hinweg in vielen chinesischen Gemälden nachweisen lassen: *Yin-Yang*-Denken, poetische Qualitäten, kultivierte Unbeholfenheit, Einheit von Natürlichkeit und Übung, Formeln, Konventionen und Bezüge zur Vergangenheit sowie Verbindung zur Kalligraphie. Schließlich soll auf einen grundlegenden Unterschied ästhetischer Präferenzen – eine Ästhetik der Leere vs. Ästhetik der Fülle – eingegangen werden. Im letzten Abschnitt wird dann beispielhaft ein modernes chinesisches Gemälde besprochen.

---

<sup>2</sup> Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: Putnam's Sons, 1967 (auf Deutsch: *Chinesische Malerei – eine Schule der Lebenskunst*, Stuttgart: Klett, 1967), S. 79.



Abb. 1: Landschaft von Li Cheng (919-967): "Einsamer Tempel unter klaren Gipfeln"

### 1.1. Yin-Yang-Denken

Dem *Yin-Yang*-Denken zufolge wird die Entstehung der Welt analog zum Entstehen menschlichen Lebens gesehen, und zwar als quasi kosmischer Geschlechtsakt zwischen zwei polaren Kräften, die jeweils Himmel und Erde bzw. einem schöpferisch-männlichen (*Yang*) und einem empfangenden/bewahrenden weiblichen (*Yin*) Prinzip zugeordnet werden (siehe Abb. 2). Wichtig ist, dass diese beiden Kräfte einander nicht gegenseitig bekämpfen (also nicht, biblisch gesprochen, Kräfte des Lichts darstellen, denen solche der Finsternis feindlich gegenüberstehen), sondern sich gegenseitig bedingen und ergänzen; folglich können sie nur in ihrer Koexistenz bestehen und in ihrem *vereinigten* Wirken alles entstehen lassen. In der chinesischen Landschaftsmalerei haben wir insofern eine Verbindung zu dieser Kosmologie, d.h. zum *Yin-Yang*-Denken, als Berge *Yang* und Gewässer *Yin* sind. Landschaftsmalerei heißt auf Chinesisch "Berg-Wasser-Malerei" – *shanshui hua*. So bildet ein Landschaftsgemälde die von *Yin* und *Yang* geprägte binäre Ordnung der Welt ab (Abb. 1).



Abb. 2: Das Yin-Yang-Symbol mit den 8 Trigrammen<sup>3</sup> des Buchs der Wandlungen

<sup>3</sup> Denkt man sich *Yang* als einen durchgezogenen und *Yin* als einen gebrochenen Strich (bzw. zwei kurze Striche), so lassen sich durch Verdopplung, Verdreifachung bzw. Permutationen von *Yang* und *Yin* unterschiedliche Zusammenstellungen dieser beiden Grundelemente schaffen. Nimmt man Gruppie-

Darüber hinaus ist die ganze chinesische Ästhetik voller – im Kunstwerk meist zu vereinigender – binärer Konzepte bzw. Gegensatzpaare, wie "Szenerie" (*jing*) und "Gefühl" (*qing*), "formale Ähnlichkeit" (*si*) und "Geist" (*shen*), "Öffnen" (*kai*) und "Schließen" (*he*), "Bewegung" (*dong*) und "Stille" (*jing*), "Talent" (*cai*) und "Lernen" (*xue*), um nur einige zu nennen.<sup>4</sup> Diese Tendenz zur harmonischen Integration von gegensätzlichen Konzepten ist auf den Einfluss des *Yin-Yang*-Denkens zurückzuführen. (Abb. 2,)

### 1.2. Poetische Qualität

Aus dem Werk "Klassifizierung der Maler des Altertums" (*Gu hua pin lu*) von Xie He (akt. 500-535) ist ein Kanon von sechs Regeln (*liu fa*) zur Malerei überliefert, der für die gesamte chinesische Kunstgeschichte höchst bedeutsam wird. Die erste und wichtigste davon lautet: "Widerhall der Vitalkraft (*qiyun*), das heißt: lebendige Bewegung (*shengdong*)."<sup>5</sup> Diese etwas kryptische Formulierung lässt sich dahingehend verstehen, dass sich die harmonische Vitalkraft (*qiyun*) des Künstlers in entsprechend lebendiger Bewegtheit (*shengdong*) in einem Werk der Malerei erahnen lässt, oder anders (und etwas allgemeiner) formuliert, dass in einem Werk eine geistige Kraft spürbar ist, die sich als bildliche Lebendigkeit manifestiert. Um *qiyun* sichtbar zu machen, muss der Maler mit seinen geistigen Kräften die Dinge bzw. die Szene, die er zu malen beabsichtigt, nicht nur äußerlich überzeugend (was Form und Farbe angeht), sondern auch innerlich, lebendig und bedeutungsvoll, durchdrungen vom Beben des Lebensatems, darstellen. Folglich soll ein Bild nicht in erster Linie die Wirklichkeit abbilden, sondern eine "Idee" (*yi*) des Künstlers sowie dessen Vitalität/Atem (*qi*) vermitteln; insofern neigt die traditionelle chinesische Malerei nicht zu einem Realismus, sondern besitzt eine beachtenswerte Nähe zu unserer modernen abstrakten Malerei.

Generell gesehen, finden wir in der chinesischen Ästhetik das Postulat, dass der eigentliche Sinn eines Kunstwerks jenseits des Wortes (in der Dichtung) oder jen-

---

rungen mit jeweils drei Strichen, so ergeben sich acht Möglichkeiten, die man als die "acht Trigramme" (*ba gua*) bezeichnet. Diese acht Trigramme werden als Grundbilder gesehen, die für Naturphänomene stehen, nämlich Himmel (drei *Yang*-Striche), Erde (drei *Yin*-Striche), Donner, Berg, Wasser, Feuer, See und Wind. Verdoppelt man die Trigramme, so erhält man 64 Gebilde, die aus jeweils sechs Strichen bestehen und deshalb Hexagramme genannt werden. Diese 64 möglichen Zusammenstellungen der acht Grundbilder lassen sich jeweils als Situationen im menschlichen Leben interpretieren und bilden somit die Grundlage für das Orakeln mit Hilfe des *Buchs der Wandlungen*.

<sup>4</sup> Es gibt ein interessantes Kompendium von parallel gebildeten Konzepten und Kategorien der Malerei zusammengestellt und erläutert von Dong Xinbing und Zheng Qi, *Zhongguo huihua duiou fanzhou lun*, Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe, 2005. Einer der Autoren dieser Zusammenstellung, Zheng Qi, war auf dem Symposium in Weingarten zugegen, wo er seine Kunst der Malerei vorführte.

<sup>5</sup> Susan Bush und Hsio-Yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, S. 39f, Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, S. 34, und William R.B. Acker, *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden: Brill, 1954, I, S. 4.

seits des gemalten Bildes (in der Malerei) liegen soll, nämlich in der Vermittlung einer suggestiv wirkenden poetischen Qualität (siehe beispielhaft Abb. 3). Daraus hat sich in tangzeitlichen literaturtheoretischen Schriften (so bei Sikong Tu im 9. Jh. n. Chr.) eine eigene "Jenseits"-Rhetorik – "Bilder jenseits der Bilder", "Szenerien jenseits der Szenerien" etc. – entwickelt.<sup>6</sup> Diese jenseits des geschriebenen Wortes (*yan wai*) oder jenseits formaler Ähnlichkeit in der Malerei (*hua wai*) zu findende Qualität eines Kunstwerks wurde zu einem höchst folgenreichen Topos der chinesischen Ästhetik.<sup>7</sup> (Abb. 3)

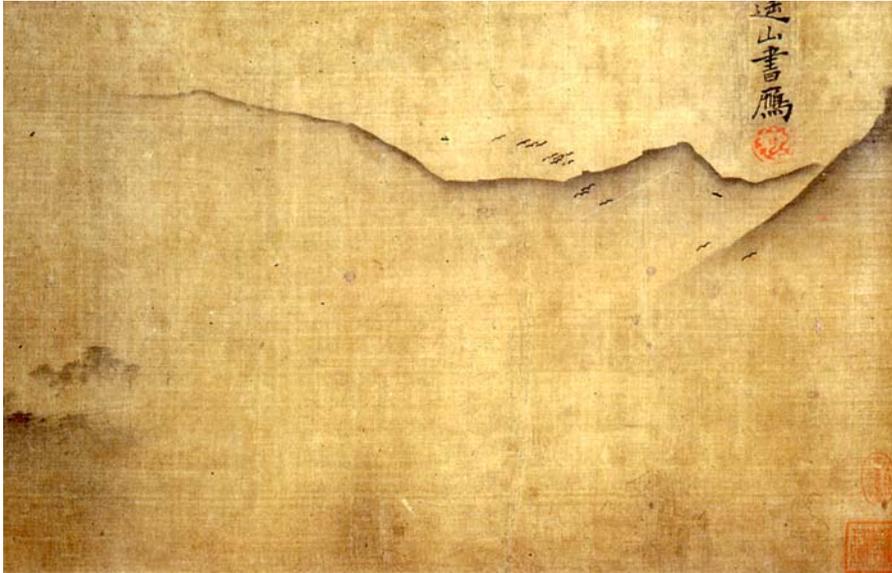


Abb. 3: Landschaft (Ausschnitt) von Xia Gui (akt. 1180-1224):  
"Wie Schriftzeichen die Wildgänse über fernen Bergen"

### 1.3. Kultivierte Unbeholfenheit

Da ein Bild nicht die Wirklichkeit abbilden sollte, liebten die chinesischen Maler keine realitätsnahen, "professionellen" Bilder, sondern führten lieber eine gewollt-amateurhafte "kultivierte Unbeholfenheit" (manchmal auch Altertümlichkeit) vor.

<sup>6</sup> Siehe Karl-Heinz Pohl, "Bilder jenseits der Bilder – Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik", in: *China: Dimensionen der Geschichte - Festschrift für Tilemann Grimm*, Hg. Peter M. Kuhfus, Tübingen: Attempo 1990, S. 225-247.

<sup>7</sup> Siehe hierzu ausführlicher Karl-Heinz Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*, München: Saur, 2006, S. 180ff, sowie die drei der Malerei geltenden Exkurse, S. 128ff, 238ff und 376ff.

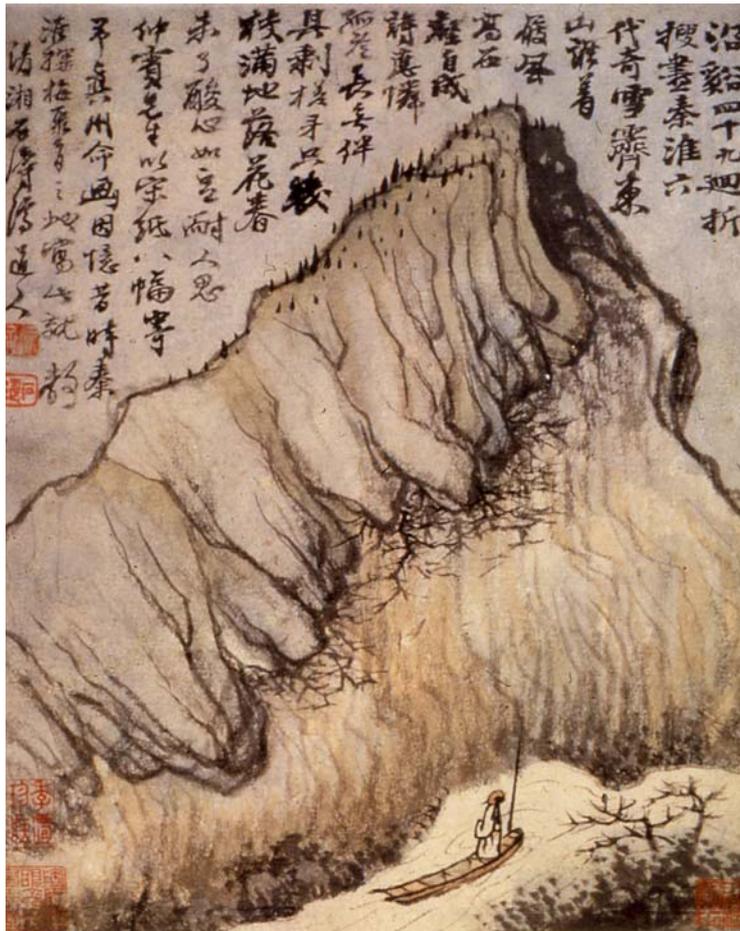


Abb. 4 Shitao (1642-1707): "Erinnerungen am Qinhuai-Fluss"

Die Neigung zu einer kultivierten Unbeholfenheit berührt aber auch die Frage des Status der Maler; diese sollte später noch eine wichtige Rolle spielen, nämlich in der Unterscheidung zwischen amateurhaft ausgeübter "Gelehrtenmalerei" (*wenren hua*) gegenüber Werken von an speziellen Akademien ausgebildeten Berufsmalern. Zwar übernahmen die Berufsmaler gerne die ästhetischen Präferenzen der angeseheneren Gelehrten, doch lässt sich eine gewollt-kultivierte Unbeholfenheit (*zhuo*) immer noch als Qualität des Gros der Gelehrtenmalerei (vor allem in der Ming- und Qing-Zeit) ausmachen (Abb. 4).

#### 1.4. Einheit von Natürlichkeit und Übung:

Künstlerisches Schaffen geschieht in idealer Weise wie das unergründliche Wirken und Schaffen der Natur. Entsteht ein Kunstwerk wie das Werk der Natur, so spiegelt es – idealerweise – unergründliche spirituelle Qualitäten (*shen*<sup>8</sup>) wider, die dem Wandel der Dinge zugrunde liegen. Neben der Vitalkraft *qi* wurde dieses Wort *shen* (das bisweilen auch synonym mit "Vitalkraft" gebraucht wird) zu einem der wichtigsten Begriffe in der chinesischen Ästhetik.

Allerdings ist, um dieses Stadium zu erreichen – und was vordergründig im Widerspruch zu der gerade postulierten Natürlichkeit zu stehen scheint – lange und ausdauernde Übung (chines.: *gongfu*)<sup>9</sup> bzw. handwerkliche Fähigkeit erforderlich. Die Führung des Pinsels in der Malerei muss – wie der Gebrauch des Pinsels in der Schriftkunst – über viele Jahre gelernt werden; und dies gilt für Berufs- und Literatenmaler. Der Widerspruch löst sich insofern auf, als erst auf der höchsten Stufe der Meisterschaft und Perfektion – also nach langem Üben – der Schaffensprozess natürlich, spontan ("von selbst so" – *ziran*) und wie das Werk der Natur geschehen kann. Dies manifestiert sich dann in einem vollkommenen Kunstwerk von wiederum "spiritueller/unergründlicher Qualität" (*shen pin*), das keine Spuren seines künstlerischen Entstehungsprozesses verrät.

In dieser Besonderheit zeigt sich auch ein anderer Grundzug der chinesischen Ästhetik (und ein wesentlicher Unterschied zu westlichen Präferenzen): Es geht meist um handwerkliche Perfektion innerhalb einer Tradition und weit weniger um Originalität, Innovation und Genie wie in der romantischen und postromantischen westlichen Ästhetik, worin das Handwerkliche zugunsten des Originellen und Konzeptionellen weitgehend geopfert wurde.

#### 1.5. Verbindung zur Schriftkunst

Die Schriftkunst/Kalligraphie (als Teil der Sprache/Schrift) ist (neben der *Yin-Yang*-Symbolik) eine wesentliche Grundlage einer epochenübergreifenden chinesischen Ästhetik und kulturellen Identität. In der Malerei gibt es eine Nähe zur Kalligraphie durch folgende Faktoren:

- Man benutzt die gleichen Werkzeuge;
- Übung (*gongfu*) ist erforderlich;
- Die Schrift besteht ursprünglich aus Bildern;
- wichtiger als Farbe (die eher als vulgär empfunden wird) ist der lineare und dynamische Pinselstrich wie in der chinesischen Kalligraphie.

<sup>8</sup> *Shen* bedeutet wörtlich Gott/Geist, also "wie von einem Gott gemacht".

<sup>9</sup> Das stete, harte Üben in Anlehnung an ein Vorbild oder einen Meister wird auf Chinesisch *gongfu* genannt. Dieses Wort, das wir hier inzwischen in seiner eingedeutschten Form – Kungfu – als Synonym für chinesisches Karate verwenden, betrifft allerdings nicht nur die Kampfkünste (diese zwar besonders stark), sondern bezeichnet die Übungspraxis – und die daraus resultierende Leistung – in jeder der traditionellen Künste Chinas, also auch in der Dichtung und Malerei. Von diesem Zusammenhang her gesehen bilden die Kampfkünste einen integralen Teil der chinesischen Ästhetik.

Mit der Schriftkunst haben wir also schon früh eine Kunst in China, die im Hinblick auf abstrakt ästhetische Gesichtspunkte wie Lebendigkeit, Kraft und Harmonie der Linien, und letztlich auch als Ausdruck der Persönlichkeit betrachtet wurde. Ihre Bedeutung für die Malerei kann man gar nicht überbewerten. Realismus oder Naturtreue (*xingsi*) wurde deshalb – zumindest in den Kreisen der späteren Gelehrtenmaler – zu einem Negativurteil der Kunstkritik. Das Bild eines Gelehrtenmalers musste vor allem in der Pinselführung kalligraphische Qualitäten besitzen.

### 1.6. Formeln, Konventionen und Bezüge zur Vergangenheit

Die chinesische Malerei besteht zu einem großen Teil aus einem konventionalisierten Gebrauch von Pinselstrichen und Kompositionsmethoden, von Formeln, Konventionen und bildlichen Anspielungen auf alte Meister, die der Connaisseur kennen muss. Dadurch wird gewissermaßen der Anspruch sowohl auf Naturtreue als auch Ausdruck geistiger Qualitäten relativiert. Diese Konventionen gelten zum Teil unterschiedlich klassifizierten Kontur- und Schattierungsstrichen (*cun*)<sup>10</sup> für Berg- und Felsdarstellungen, aber auch dem Aufbau von Bildern (bei einer Landschaft beginnt man in der Regel oben am Himmel und arbeitet sich nach unten zur Erde durch), oder es sind (aus der Kalligraphie herrührende) Konventionen wie beim "Schreiben" des Bambus, wofür es schon früh Anleitungsschriften gab. Aus der Qing-Zeit ist ein Handbuch überliefert, das alle diese Aspekte in erläuternden Holzschnittbildern zusammenfasst und heute noch als Anleitung populär ist: *Der Senfkorngarten* (*Jieziyuan*, Abb. 5)<sup>11</sup>.

### 1.7. Ästhetik der Fülle – Ästhetik der Leere

Im Gegensatz zur überwiegenden Mehrheit der vormodernen europäischen Malerei (man denke etwa beispielhaft an einen Rubens), lässt sich bei einem Großteil der chinesischen Malerei viel mehr leerer Raum bzw. eine interessante Spannung von Fülle (oder Substanz) und Leere feststellen. Man könnte sagen, dass der leere Raum häufig einen bewussten Teil der Komposition eines Bildes darstellt. Bisweilen dient er einfach dazu, um eine Aufschrift des Malers (oder Connaisseurs) anzubringen, wodurch sich die Spannung von Fülle und Leere zu einer ebenso interes-

---

<sup>10</sup> Z.B. "Hanffaserstriche" (*pimacun*) oder "Axthiebstriche" (*fupicun*). Erstere waren gleichsam Markenzeichen der großen Literatenmaler in der sogenannten "Südlichen Schule"; letztere gehören zur Tradition der Berufsmaler ("Nördliche Schule"). Die Unterscheidung zwischen einer (höherbewerteten) "Südlichen" und "Nördlichen Schule" geht auf Dong Qichang (1555-1636) zurück, der dieses Muster rückwirkend Schulrichtungen des Chan (Zen-) Buddhismus nachformte. Es hat nichts mit den damaligen Dynastiebezeichnungen zu tun (so ist die Blütezeit der "Südlichen Schule" die Nord-Song-, die der "Nördlichen Schule" die der Süd-Song-Dynastie).

<sup>11</sup> *Der Senfkorngarten*, Ravensburg 1987 (2 Bde.); Mai-Mai Sze, *The Tao of Painting*, New York 1956.



Abb. 5: Seite aus dem "Senfkorngarten" mit einer Illustration von "Schattierungsstrichen wie krauser Hanf" (luanma cun)

santen von Bild und Text wandelt. Diese Neigung lässt sich an Bildern von Pflanzen (Bambus oder Zweigen der Pflaumenblüte, Abb. 6) aber auch in Landschaftsgemälden (Abb. 3) beobachten. Bei langen chinesischen Landschaftsbildern, insbesondere den horizontal zu entfaltenden Handrollen, beginnt die Rolle an der rechten Seite meist mit einer Darstellung von massiven Bergen, um dann am linken Ende in eine leere Weite über dem Wasser auszuklingen. So lebt diese Spannung zwischen Fülle/Substanz (*shi*) und Leere (*xu*) bzw. zwischen Sein (*you*) und Nichts (*wu*) auch von der Anfangs genannten Dichotomie von Bergen und Gewässern bzw. von *Yang* und *Yin*.

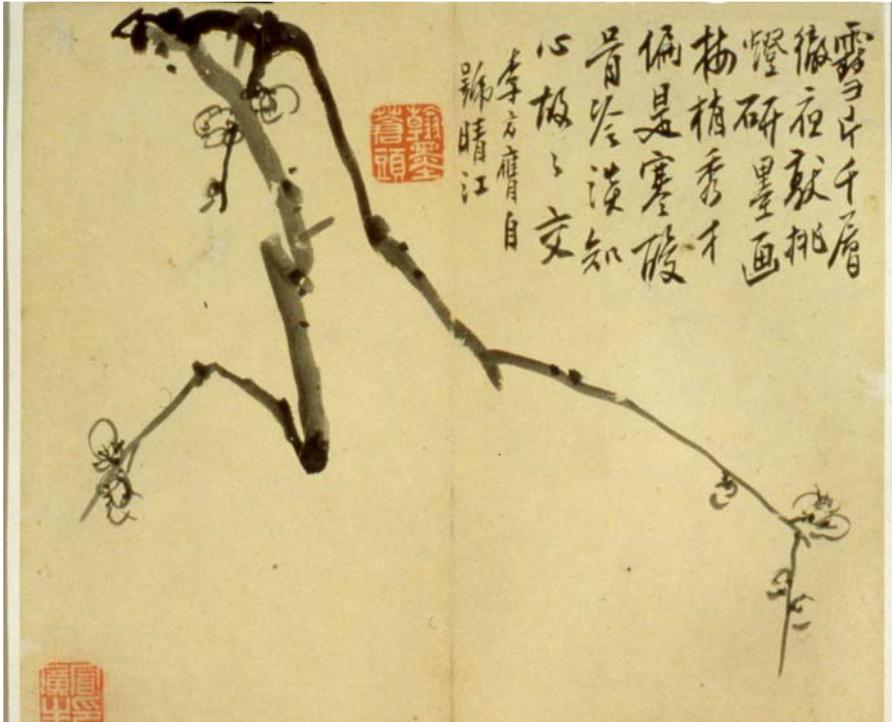


Abb. 6: Li Fangyin (1695-1754): "Pflaumenblüte"

In philosophischen Schriften, vor allem des Daoismus, lassen sich eine Reihe an Zitaten finden, die die Leere (*xu*) bzw. das Nichts (*wu*) betonen; beispielhaft dafür sei nur Kapitel 11 des *Daodejing* (Klassiker vom Weg und dessen Wirkkraft) des legendären Laozi zu nennen, wo es heißt, dass das Funktionieren eines Wagens bzw. des Rades in der Leere der Radnabe gründet und die Nützlichkeit des Topfes ebenfalls in seiner Leere liegt. Und so begegnet man auch bisweilen einer sich an diesem Gedanken der Leere orientierenden Mystifizierung der chinesischen Male-

rei<sup>12</sup>, wobei man dem entgegen halten könnte, dass die chinesische Malerei insgesamt gesehen – und dem *Yin-Yang*-Denken gemäß – eher zu einem Ausgleich zwischen beiden Prinzipien tendiert.

Was Fülle und Leere betrifft, ist auch eine buddhistische Perspektive zu berücksichtigen, nämlich die Dialektik von Leere (*kong*) und Form (*se*), wobei die Begriffe auch stellvertretend für Nirvana (Verlöschen) und Samsara (Wanderung im Kreislauf der Existenzen) stehen. Buddhistisch gesehen bedeutet "leer" (*kong*) allerdings nicht "nichts", oder dass die Welt nicht existierte, sondern dass nichts *aus sich selbst heraus* existiert, dass vielmehr alle Existenz nur dem flüchtigen Zusammenspiel und der gegenseitigen Bedingtheit von Daseinsfaktoren zuzuschreiben ist; nur so verstanden sind die Erscheinungen der Welt nichtig oder "leer". Mit anderen Worten, nichts hat aus sich selbst Bestand, und es gibt nichts, worauf man sich als "Substantielles" verlassen könnte. So wird auch aus buddhistischer Perspektive in der künstlerischen Darstellung von Leere und Form bzw. Leere und Fülle keine Einseitigkeit, sondern eher eine gegenseitige Durchdringung gesucht, denn, um es in den berühmten Worten des einflussreichen "Herz-Sutras" (*Xinjing*) zu sagen: "Form ist nicht verschieden von Leere, und Leere ist nicht verschieden von Form." In dieser Lehre der Nicht-Dualität (*bu er*) ist das Mittlere (*zhong*), d.h. das Erkennen der Einheit von Leere und Form, Nirvana und Samsara, die eigentlich erleuchtete Sicht der Dinge.<sup>13</sup> Trotz der auch hierin angelegten Tendenz zum Ausgleich zwischen Fülle/Substanz/Form einerseits und Leere andererseits, neigen manche Maler oder sogar Schulen eher zum einen oder zum anderen. Bisweilen dient die Fülle sogar dazu, die Leere der Welt aufscheinen zu lassen.

In der Song-Zeit können wir jedoch auch zeitgleich eine Gegentendenz zu einer "Ästhetik der Fülle" beobachten. Diese zeigt sich z.B. in den kunstvollen Bildern von Vögeln und Pflanzen, die insbesondere in der vom Kaiser Huizong (selbst ein Könnler dieses Sujets und fähiger Kalligraph) geförderten Malakademie gepflegt wurden. Dieser elaborierte Stil der Malerei wurde – im Gegensatz zur eher skizzenhaften, amateurhaften und später als *xieyi* (Schreiben von Ideen) bezeichneten Malweise der Gelehrtenmaler – als *gongbi* (kunstvoller Pinsel) bekannt.

Diese Art von kunstvoller Malweise betrifft jedoch nicht nur das Sujet von bunten Blumen und Vögeln, sondern auch monochrome Darstellungen, die sich das pralle Leben in den belebten Städten des damaligen China zum Gegenstand nehmen und gleichsam eine Lust an überbordender Fülle widerspiegeln (*Abb. 7*).

<sup>12</sup> Siehe beispielhaft hierfür Francois Cheng, *Fülle und Leere. Die Sprache der chinesischen Malerei*, Berlin: Merle, 2005.

<sup>13</sup> Michael von Brüch, *Buddhismus. Grundlagen – Geschichte – Praxis*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1998, S. 220.



Abb. 7: Li Song (akt. 1190-1230): "Straßenverkäufer"(Ausschnitt)

In der obigen Kurzdarstellung der chinesischen Ästhetik wurde eine Reihe von Merkmalen der traditionellen chinesischen Malerei vorgestellt, die über einen relativ langen Zeitraum wirkungsvoll geblieben sind. Man könnte sie zu einem gewissen Grade auch als kulturell relevante Konstanten sehen, die mitunter selbst in der Moderne auszumachen sind. Ob und wie Bezüge dazu in der heutigen chinesischen Malerei möglich sind, soll der nächste Abschnitt anhand eines konkreten Beispiels illustrieren.

## 2. Chinesische Moderne

Heutzutage ist die dominante Perspektive auf die Malerei von avantgardistischen Momenten und politischen Faktoren geprägt: je avantgardistischer, desto besser; je politischer, desto wirkungsvoller.

Den Hintergrund hierzu bilden Vorstellungen vom Künstler als Rebel – Kunst soll kritisch und emanzipatorisch sein – sowie der Gedanke eines Anschlusses an eine für "fortschrittlich" gehaltene Ästhetik der westlichen Moderne, die Eigenschaften wie "global" oder "universal" verkörpert. Für Chinas Moderne ließe sich leicht aufzeigen, dass man sich bereitwillig an diese Trends angehängt hat. Sie ist inzwischen derartig vielgestaltig, um nicht zu sagen unübersehbar bunt, dass es geradezu vermessen wäre, übergreifende Tendenzen hervorkehren zu wollen. Will man – im Hinblick auf die gerade vorgestellten Elemente einer traditionellen chinesischen Ästhetik – Bezügen zur Tradition nachspüren, so würde sich dazu am ehesten der durchaus aktive Zweig der sogenannten "neuen Literatenmalerei" (*xin wenrenhua*) eignen. Aber kulturelle Aspekte bzw. kulturell spezifische Elemente lassen sich interessanterweise, wie das Beispiel zeigen wird, auch in Bildern finden, die eher einem chinesischen Surrealismus zuzurechnen wären. So soll hier exemplarisch ein Bild des 1968 in der Inneren Mongolei geborenen (inzwischen in den USA lebenden) und durchaus zur Avantgarde gehörenden Künstlers Wei Dong mit dem bezeichnenden englischen Titel "Culture Culture" aus dem Jahre 2002 besprochen werden.<sup>14</sup>

Viele von Wei Dongs Bildern mit Tinte und Farbe auf Papier – insbesondere die vor 2003 entstandenen – haben halbnackte Frauen, die sich vor einem ausgesprochen chinesischen Hintergrund tummeln und abheben, zum Gegenstand, so auch dieses spärlich bekleidete Mädchen (wobei die detaillierte Großaufnahme einer menschlichen Figur, von hohen Würdenträgern abgesehen, in der traditionellen Malerei eher ungewöhnlich ist). Das Mädchen trägt die unter den Roten Garden übliche Armbinde einer Klassenaufseherin, die mit einer Sicherheitsnadel an den

---

<sup>14</sup> [http://www.chinesecontemporary.com/art.php?image\\_id=427](http://www.chinesecontemporary.com/art.php?image_id=427). Zu Wei Dong siehe auch die Einführung von Henry Steiner, "CrossEyes. Three Painters and a Designer", *Ex/Change* (Centre for Cross-Cultural Studies, City University of Hong Kong), No. 12 (Feb. 2005), S. 14-15.



Abb. 8: Wei Dong: "Culture Culture" (2002)

herabgefallenen Träger ihres Tops (oder am Arm?) angeheftet ist. Die den Betrachter leicht schräg anblickende Figur lehnt an einen chinesischen Gartenstein vor der Kulisse einer altertümlichen Landschaft eines (mingzeitlich wirkenden) chinesischen Gemäldes; die "Perspektive" ist die der "hohen Entfernung". Der traditionell leere Raum der Landschaft befindet sich nicht am oberen Rand, sondern am unteren Rand des Bildes, wobei jedoch dieser Teil auch vom Körper eingenommen ist. Die Komposition stellt eine befremdend anmutende Mischung von realistischen Elementen – weibliche Figur, Accessoires und Landschaftshintergrund – dar, der zwar die phantastischen Elemente eines Dalí fehlen, die jedoch insgesamt surrealistisch erscheint.

Bemerkenswert an der weiblichen Figur ist der renaissancehaft wirkende, fleischige und weitgehend entblößte Körper mit seiner rosarot faltigen Bekleidung und leicht lasziven Pose. Die Hautfarbe ist eher weiß als gelb, blaue Adern sieht man bei näherer Betrachtung überall realistisch hervortreten, und die Fingernägel sind rot lackiert. Alles in allem erscheint die Figur sehr weiblich, bis auf Kopf und Gesicht: Die schwarzen Zöpfe und (eher männlichen) Mandelaugen wirken Chinesisch, das Gesicht jedoch – vielleicht "gewollt unbeholfen" – grobschlächtig, mit einer ausgesprochen unweiblich und unchinesisch anmutenden Nase sowie einem großen Ohr vor einem Zopf. Die Zöpfe hängen von einer Halbglatze herab – sie könnte die eines Mao Tse-tung sein (fast alle Frauenfiguren von Wei Dong sind halbglatzköpfig!).

An Accessoires fallen auf: die mit Büchern gefüllte Schultasche mit dem roten Stern der Roten Garden, zwei im Ausschnitt steckende Bündel von Zehn-Yuan Scheinen, ein unter den Arm geklemmter, mit einem Mao-Kopf als Knauf versehener Gehstock, der auf die leere Fläche des Vordergrunds den einzigen dünnen Schatten wirft. Der Gegenstand, der auf der anderen Seite des Ausschnitts an die Brust gedrückt wird, ist eine mit Vögeln und Blütenzweigen bemalte Weihwasserflasche, mit der die buddhistische Göttin des Mitleids Guanyin (eigentlich der Bodhisattva Avalokitesvara, der bei seiner Akkulturierung in China weibliche Züge annahm) in der Regel abgebildet wird. Allerdings ist die Flasche mit einem kommunistischen roten Stern verschlossen. Die Hände der Figur halten ein Buch umklammert, von dem Titel und Inhalt zu ahnen sind, nämlich die ineinander geschriebenen Insignien von Albrecht Dürer: A und D; die letzten drei Buchstaben ("...rer") seines Namens lassen sich auch noch erkennen.

Also ein Potpourri von Elementen der traditionellen chinesischen Kultur und Religion, der Kulturrevolution und der westlichen Tradition und Moderne; in der Darstellung der Figur werden sogar Männliches und Weibliches, Westliches und Chinesisches vereinigt. So trägt das Bild den Titel "Culture Culture", wobei die Verdopplung im Titel bereits nahe legt, dass wohl eher die Parodie einer Kultur gemeint ist: eine Kultur der Entblößung, der Residuen einer chinesischen Tradition,



Abb. 9: "Dragon and Businessman" (2000)

der Erinnerung an maoistische Zeiten, des Geldes, zusammen mit einer allenfalls gerade noch auszumachenden kulturellen Hommage an einen großen Maler der europäischen Renaissance: Albrecht Dürer.<sup>15</sup>

Das Bild ist sicher unterschiedlich interpretierbar, wobei es wohl darauf ankommt, auf was man sein Hauptaugenmerk richtet. Legt man dem Titel ein gewisses Gewicht bei, so spiegelt es eher einen entwurzelten, hybriden, kulturüberschreitenden – oder kulturlosen (?) – Zustand der Postmoderne wider, der allerdings durchaus ambivalent erscheint, denn das Bild vermittelt weder eine eindeutig negative oder positive Aussage.

Es ist übrigens interessant zu sehen, wie Wei Dong in einem früheren Gemälde (von 1998) das gleiche Frauenmotiv benutzt, es jedoch vor eine andere Landschaft stellt und es mit drei weiteren (teils bewaffneten) halbnackten und halbglatzköpfigen Frauenfiguren zu einem vierteiligen Polyptychon unter dem Titel "My Attendants" verbindet.<sup>16</sup> In einem weiteren Bild aus dem Jahre 2000 mit dem Titel "Dragon and Businessman", in dem ein in traditionellem chinesischem Gewand halbgekleideter weiblicher "Businessman" auf einem Gartenstein (umfasst von einem wohlmeinend ausschauenden Drachen) kopfüber vor dem Hintergrund einer weitgehend leer gehaltenen traditionellen Landschaft (aus "ebener Entfernung") schwebt, wobei alle möglichen Gegenstände der amerikanischen Kultur wie Marlboro-Schachteln u.a. mit ihr durch den Raum segeln,<sup>17</sup> wird die Dislokation der chinesischen Kultur vielleicht noch deutlicher.

Die surrealistischen Züge seiner Malerei kommen am besten in einem großen mit Öl auf Leinwand gemalten Bild mit dem bezeichnenden Titel "They can do anything"<sup>18</sup> zum Ausdruck, worin die halbtentblößten weiblichen Figuren (eine in der Mitte gleichsam am Kreuz) von bizarr-bekleideten männlichen umgeben sind. Dieses Bild erinnert in seinen grotesken Gruppierungen direkt an Hieronymus Bosch; bildliche Allusionen treten noch vielfältiger auf und laden zu durchaus ambivalenten Interpretation ein. Häufig sprechen allerdings Kleinigkeiten in seinen Gemälden eine relativ deutliche Sprache, so zum Beispiel die vielen unterschiedlichen Verarbeitungen der amerikanischen Nationalflagge (oder anderer amerikanischer Merkmale) zu Bildmotiven, dass nämlich die chinesische Kultur inzwischen in Amerika – oder Amerika in der chinesischen Kultur – angekommen ist.

---

<sup>15</sup> Einem Interview zufolge gehört Dürer neben Delacroix und Cezanne zu Wei Dongs Vorbildern. Siehe: <http://www.jerseycitymuseum.org/exhibitions/virtualCatalogue/dong.html>.

<sup>16</sup> Siehe: <http://www.chinalink.be/MCAF2.htm>.

<sup>17</sup> Siehe: <http://www.plumblossoms.com/WeiDong/CX0141a.htm>.

<sup>18</sup> Siehe: [http://www.asianart.com/exhibitions/aany2004/plum\\_blossoms.html](http://www.asianart.com/exhibitions/aany2004/plum_blossoms.html) und <http://www.jerseycitymuseum.org/exhibitions/virtualCatalogue/images/artworks/2003TheyCanDoAnything.jpg>.

## Fazit

Der Fokus auf ein einziges Werk der chinesischen Moderne, die sich im Übrigen inzwischen nicht mehr nur in China, sondern vor allem auch in den USA abspielt, lässt keine übergreifenden Schlüsse auf den Zustand der modernen chinesischen Malerei zu. Gleichwohl gibt es in diesem Bild vielfältige Anzeichen von kulturell relevanten Konstanten, wie z.B. Anspielungen auf die Vergangenheit, auf traditionelle Landschaftsgemälde, auf die Spannung zwischen Fülle und Leere sowie Anklänge kultivierter Unbeholfenheit. Die Detailfreude erinnert an Bilder in der Tradition der "Ästhetik der Fülle", wobei die Vermischung mit westlichen Stilmitteln insgesamt einen surrealen Eindruck erzeugt. Wie dem auch sei, die genannten kulturellen Konstanten deuten darauf hin, dass derartige ästhetische Elemente, wenn sie auch disloziert bzw. höchst verfremdet erscheinen, selbst für sich nun im Westen bewegende chinesische Künstler – als Teil ihres kulturellen Gedächtnisses – immer noch eine gewisse Relevanz in ihrem Ausdrucksrepertoire zu besitzen scheinen.

## Abbildungen

1. Landschaft von Li Cheng (919-967): "Einsamer Tempel unter klaren Gipfeln". Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1980, S. 14.
2. Das Yin-Yang-Symbol mit den 8 Trigrammen des Buchs der Wandlungen.
3. Landschaft (Ausschnitt) von Xia Gui (akt. 1180-1224): "Zwölf Landschaftsszenen". Eight Dynasties of Chinese Painting, S. 74.
4. Shitao (1642-1707): "Erinnerungen am Qinhuai-Fluss". Eight Dynasties of Chinese Painting, S. xxxii, 322.
5. "Schattierungsstriche wie krauser Hanf" (luanma cun) aus dem Senfkorngarten. Jieziyuan huapu, Shanghai: Shudian yingyin, 1982, S. 110.
6. Li Fangyin (1695-1754): "Pflaumenblüte". Li Fangyin: "Album von Pflanzen", Chien-lu-Sammlung; "The Elegant Brush – Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795", Nr. 8177 (Asian Art Photographic Distribution, Department of the History of Art, University of Michigan, Ann Arbor).
7. Li Song (akt. 1190-1230): "Straßenverkäufer". Eight Dynasties of Chinese Painting, S. 53.
8. Wei Dong: "Culture Culture". [http://www.chinesecontemporary.com/art.php?image\\_id=427](http://www.chinesecontemporary.com/art.php?image_id=427)
9. Wei Dong: "Dragon and Businessman". [http://www.plumblossoms.com/ Wei-Dong/CX0141a.htm](http://www.plumblossoms.com/Wei-Dong/CX0141a.htm)