

BILDER JENSEITS DER BILDER—
EIN STREIFZUG DURCH DIE CHINESISCHE ÄSTHETIK

KARL-HEINZ POHL, TÜBINGEN

Kunst kennt keine Grenzen - wir hören das oft und gerne bei Ausstellungen von ausländischer oder exotischer Kunst. Dabei denken wir gemeinhin, daß, wenn wir z.B. Malereien aus uns fernen Regionen genießen wollen, wir nichts weiter zu tun brauchen, als unsere Augen aufzumachen und mit Interesse, Einfühlung und, wenn möglich, etwas Verstand zu schauen. Ein Bild muß ja nicht wie ein Gedicht erst übersetzt werden. Auch ein chinesisches? Ja - und nein. Gewiß sind uns die großen Landschaften der Song-Maler unmittelbar zugänglich, doch haben wir es in der chinesischen Malerei in den meisten Fällen mit Bildern zu tun, die mit Schriftzeichen beschrieben sind und dabei ganz offensichtlich mit mehr als nur der Signatur des Künstlers. Hier empfinden wir, soweit wir der klassischen chinesischen Schriftsprache und des Entzifferns kraus geschriebener Zeichen unkundig sind, vielleicht doch, daß uns etwas an Unmittelbarkeit verloren geht, und erscheinen uns Übersetzungshilfen wünschenswert. Angesichts solcher Bilder mag man sich fragen, was der Maler (oder jemand anders) wohl darauf geschrieben haben mag, ob etwa die Aufschrift uns das Bild noch tiefer und umfassender verstehen lassen könnte, kurzum, ob da vielleicht eine hintergründige und nur dem Kundigen sich offenbarende Beziehung zwischen Bild und Aufschrift besteht .

Auf den Bildern der Literatenmaler - also solcher Maler, die als gebildete Beamte die Malerei in erster Linie als kultivierten Zeitvertreib verstanden und sie nicht zum Gelderwerb betrieben - sind in der Regel Gedichte aufgeschrieben, nicht selten mit kunstphilosophischer Thematik, bisweilen mit Vor- oder Nachbemerkungen der Maler bzw. Dichter selbst sowie schließlich von späteren Sammlern oder Connaisseurs (denn anders als in der abendländischen Kunst finden wir auf einem chinesischen Gemälde, wenn nicht durch die Aufschriften so doch durch die Sammlerstempel, häufig seine ganze Wirkungsgeschichte festgehalten) Wir begegnen also der Malerei in den meisten Fällen begleitet von Dichtung. Hier besteht demnach ein ganz enger Zusammenhang.

Sehen wir uns ein Beispiel an. Bild Nr. 1 - ein Albumblatt datiert 1729 - stammt von Hua Yan (1682-1765), einem der sogenannten "Acht Sonderlinge von Yangzhou". Es stellt eine Herbstlandschaft dar mit einem Literaten, der vor dieser herbstlichen Flußszenerie verweilt. Ungewöhnlich sind die spitz sich erhebenden Berggipfel und die dünnen, an den Yuan-Maler Ni Zan (1301-74) erinnernden Bäume, von denen rotes Laub herunterrieselt. Die Aufschrift ist ein Gedicht, das allein von seiner Form her etwas aus dem Rahmen des Üblichen fällt. Es ist ein Vierzeiler mit sechs Zeichen pro Zeile (normal ist der Fünf- oder Sieben-Zeichen-Rhythmus) und lautet:

Flußszenerie - drei Meilen, fünf Meilen weit;
Heller Mondschein - vor der Bucht, hinter der Bucht.
Das Heulen des Windes durch den Reif dringt bis an mein Kissen -
Am Himmel über dem Xiang-Fluß färbt die Nacht die herbstlichen Berge.

Beiläufig teilt uns die Gedichtaufschrift mit, daß es sich hier um eine Landschaft an dem immer wieder gemalten und dichterisch ebenso oft besungenen Fluß Xiang in der Provinz Hunan handelt. Dabei weist der Name jedoch weniger auf eine bestimmte Szene an besagtem Fluß hin, vielmehr weckt er lyrisch melancholische Assoziationen an das mythenumwobene alte Königreich Chu, das mit frühester chinesischer Dichtung, nämlich den *Liedern von Chu*, eng verbunden ist. Davon einmal abgesehen liest sich das Gedicht selbst wie eine poetische Landschaftsbeschreibung, in der allerdings ebenso unscheinbar wie in dem Bild - und zwar dort dargestellt durch den einsamen Gelehrten vor der gewaltigen Natur - menschliches

Empfinden, Beunruhigung durch das Hören des bedrohlich kalten Herbstwindes und dadurch ausgelöst ein Gefühl der Verlassenheit durchschimmert.

Welche Wechselwirkung besteht hier zwischen Gemälde und Gedicht? Beide lassen vor unserem Auge eine Landschaft entstehen, überlappen sich aber nicht unbedingt im Gebrauch der Bilder (so ist z.B. in dem Gemälde nirgendwo ein Kissen bzw. Bett zu sehen); vielmehr bekräftigt die Gedichtaufschrift den Gefühlsgehalt des Gemäldes. Sie verleiht dem Bild eine intensivere poetische Stimmung und, wenn man so will, macht es gleichsam zu Literatur.

Dieser Zusammenklang von Dichtung und Malerei, der in der abendländischen Kunstgeschichte selten und eher zufällig ist (z.B. bei William Blake), ist von chinesischen Literatur- und Kunsttheoretikern wiederholt als ein ganz wesentliches Moment ihrer Ästhetik hervorgehoben worden. Einige der bedeutendsten Dichter, wie z.B. Wang Wei, Su Shi etc., waren demnach auch Maler.

Im Folgenden soll der Besonderheit dieser engen Beziehung zwischen den beiden Künsten etwas weiter nachgespürt und zum Schluß einige Beispiele für das Zusammenwirken von Dichtung und Malerei in den Werken zweier Künstler des 17. und 18. Jh.s, also der frühen Qing-Zeit, gegeben werden. Zwei Fragen werden dabei im Vordergrund stehen: 1. Welche Anforderung stellt die chinesische Literatur- und Kunsttheorie an Dichter und Maler? 2. Welchen Ansprüchen müssen Gedicht und Gemälde genügen?

I.

Bevor wir diesen Fragen nachgehen, müssen wir zunächst einen wichtigen Bereich in unsere Überlegungen miteinbeziehen: die Kalligraphie. Sie war schon lange vor der Malerei eine eigenständige Kunst von hohem Niveau. Das Wort "eigenständig" darf man allerdings nicht dahingehend verstehen, daß es etwa Künstler gab, die nichts anderes waren als Kalligraphen. Vielmehr traten fast alle großen Meister dieser Kunst auch als dichtende Staatsmänner hervor; sie gehörten eben zu dem Typus des klassischen Literaten. Die Kalligraphie war dessen selbstverständliches Medium. Eine ordentliche Handschrift war Voraussetzung für das Bestehen der Staatsprüfungen; und der Dichter schrieb seine Verse mit dem Pinsel, er war also immer auch Kalligraph.

Die künstlerische Sensibilität der chinesischen Literaten basierte auf den ästhetischen Prinzipien der Kalligraphie; das heißt, man beurteilte Malerei nach kalligraphischen Qualitäten, insbesondere nach der Kraft des Pinselstriches und der Lebendigkeit der Linie. Die Verwandtschaft zwischen beiden Künsten hinsichtlich ihrer Ursprünge - die chinesische Schrift hat sich aus einer Bilderschrift entwickelt - , ihrer Ausführung - beide werden mit Pinsel und Tusche ausgeübt - und ihrer expressiven Eigenschaften - die oben erwähnte Kraft des Pinselstriches und Lebendigkeit der Linie - ist über die Jahrhunderte hinweg immer wieder hervorgehoben worden.

Im klassischen chinesischen Literatus begegnet uns also häufig eine Personalunion von Dichter, Maler und Kalligraph, wobei - und das ist hier wichtig - seine Werke in allen drei Disziplinen als Spiegelungen seines Charakters aufgefaßt und bewundert wurden. Das Kunstwerk als Abbild der Persönlichkeit - dies ist eine Konstante, die die ganze Geschichte der chinesischen Dichtung, Kalligraphie und Malerei durchzieht. Schon in der Yuan-Zeit sprach der Philosoph Yang Xiong (53 v.-18 n.Chr.) in folgender Weise von diesem Zusammenhang:

Sprache ist die Stimme des Herzens; Schreiben ist das Abbild des Herzens. Wenn Stimme und Abbild Form annehmen, dann offenbaren sich der edle und der unedle Mensch.

Im wichtigsten Werk zur chinesischen Literaturtheorie, den *Ausführungen über den Geist der Literatur* (*Wenxin diaolong*) von Liu Xie (ca.465-ca.520), heißt es zu diesem Thema:

Die Epoche eines Schriftstellers mag zeitlich weit zurückliegen, so daß wir sein Gesicht nicht sehen können, doch wenn wir seine literarischen Zeugnisse betrachten, dann scheinen wir ganz unmittelbar seinen Geist zu erblicken.

In der Kunsttheorie begegnen uns, wenn auch um einige Jahrhunderte versetzt, vergleichbare Äußerungen. Für Guo Ruoxu (11. Jh.) z.B. sind Kalligraphie und Malerei "Abdrücke des Herzens" (*xinyin*) und in der Yuan-Zeit (14. Jh.) faßte der Kunstkritiker Tang Hou diesen Zusammenhang einmal in folgende Zeilen, zu denen er von einem song-zeitlichen Bambusgemälde inspiriert wurde:

Verkörperung eines einzigen Momentes -
Doch geschätzt von hundert Generationen.
Wenn ich das Bild entrolle und ihm nachempfinde,
Glaube ich, den Mann selbst vor mir zu sehen.

Ging es den chinesischen Dichtern und Malern einfach um Selbstaussdruck, um Äußerung ihrer innersten Gefühle und Gedanken, der "Neigungen ihres Herzens" (*zhi*). Davon spricht jedenfalls schon programmatisch die in China älteste und wohl meistdiskutierte literaturtheoretische Äußerung, nämlich "Dichtung bekundet die Neigungen des Herzens" (*shi yan zhi*) des klassischen *Buchs der Dokumente*. Gewiß, sie wollten diesen Neigungen Ausdruck verleihen. Doch in Yang Xions Bemerkung klingt auch an, was sie als tiefsten Grund ihres Herzens verstanden, nämlich sittliche Bildung, womit im konfuzianischen Sinne sowohl ein tugendhaft kultivierter Charakter als auch menschliches und gerechtes Verhalten dem Nächsten gegenüber, insbesondere verantwortliche Anteilnahme am Los des Volkes, gemeint ist.

Wenn sich der von diesen Eigenschaften geprägte Charakter im Kunstwerk spiegeln sollte, mußte moralische Integrität als wesentliche, wenn nicht gar selbstverständliche Voraussetzung jeglichen literarischen und künstlerischen Könnens gelten. Demnach heißt es bei Liu Xie in seinen *Ausführungen über den Geist der Literatur* lapidar über die Beziehung zwischen Moralität und literarischem Schaffen:

Meisterschaft in der Literatur wird durch charakterliche Vorzüglichkeit erreicht,
und der Charakter offenbart sich in der Vorzüglichkeit der Literatur.

Richtungsweisend für diese konfuzianische Verflechtung von Literatur, Kunst und Moralität bzw. für das Primat der Letzteren sind denn auch einige Aussprüche in den konfuzianischen Klassikern. So heißt es im *Buch der Riten (Liji)*:

Sich in der Tugend (*de*) zu vervollkommen ist das Höhere. Sich in den Künsten (*yi*) zu vervollkommen ist das Niedrigere.

In den *Lehrgesprächen* äußert sich Konfuzius in folgender und für die Literatenmalerei bestimmender Weise über die Funktion der Kunst:

Richte deinen Willen auf den rechten Weg (*dao*), halte dich daran durch kraftvolles Wirken im Guten (*de*), vertraue auf die Menschlichkeit (*ren*), und suche Entspannung in den Künsten (*yi*).

Über die Gedichte im *Buch der Lieder*, der ältesten chinesischen Gedichtsammlung mit Liedern aus dem 11.-6. Jh. v.Chr., die er angeblich selbst ausgewählt haben soll, sagte Konfuzius in einem ihre Bedeutung zusammenfassenden Wort, daß sie "keine unmoralischen Gedanken" enthielten. Darüber hat man heute zwar eine differenziertere Meinung, das *Buch der Lieder*, eines der fünf klassischen Bücher, wurde jedenfalls auf Grund der autoritativen Bemerkung des Meisters zum Modellbuch für Dichtung mit moralischem und didaktischem Anspruch.

Aus den Schriften zur Malerei und Kalligraphie sind uns viele Aussprüche überliefert, die in ähnlicher Weise Kunst und Moral in Verbindung bringen. So antwortete einmal der Tang-Kalligraph Liu Gongquan (776-865) auf die Frage seines Kaisers, warum er so exquisit schreibe, er führe seinen Pinsel mit dem Herzen; er halte sein Herz aufrecht, und der Pinsel folge diesem nach. Und Guo Ruoxu, der das Diktum vom "Abdruck des Herzens" prägte, führte hierzu aus:

Die großen Meisterwerke der Vergangenheit wurden von bedeutenden Gelehrten in hohen Stellungen geschaffen oder von Einsiedlern, die ein naturnahes Leben führten. Sie hielten fest an der Tugend der Menschlichkeit und suchten Entspannung in den Künsten. Sie drangen tief in die Geheimnisse des Lebens ein und drückten ihre noble Gesinnung in ihren Gemälden aus. Weil der Charakter des Künstlers hochstehend war, war auch der spirituelle Ton (*qiyun*) in seinen Gemälden hoch, und weil der spirituelle Ton hochentwickelt war, war das Bild voller Leben.

Kurzum, ein Gemälde aus der Hand eines kultivierten Mannes wurde als Abbild seiner charakterlich aufrechten und menschlichen Gesinnung und diese wiederum als Voraussetzung seiner Meisterschaft gesehen. Wir können diesen Sachverhalt - moralische Integrität als Voraussetzung großer Literatur und Kunst - als konfuzianische Komponente in der chinesischen Ästhetik bezeichnen.

Noch einiges mehr ließe sich dieser konfuzianischen Seite zuordnen, es soll hier nur kurz angerissen werden, so das Bücherstudium, ohnehin eins der Hauptmerkmale des klassischen Konfuzianers. Dichter, Maler und Kalligraphen zitierten gerne die Worte Du Fu (712-770), des wohl größten chinesischen Dichters, daß er zehntausend Bücher "zu Fetzen" gelesen habe", und sahen darin eine Grundvoraussetzung, große Werke zu schaffen. Das stete Sichüben und dabei Nachahmen von idealisierten Vorbildern aus der Vergangenheit, die immer wieder auftretenden archaischen Bewegungen, all dies gehört auch dazu.

Doch würde die klassische Dichtung Chinas etwa zur Weltliteratur und ihre Malerei zur Weltkunst gehören, wäre sie nur von Nachahmern, Bücherwürmern und Tugendbolden geschaffen worden? Wohl kaum. Wir finden im ästhetischen Denken Chinas eine Tendenz, die die konfuzianisch geprägten moralisierenden Bestrebungen ausgleicht. Dies ist die daoistische Komponente, mit fließenden Übergängen zum Chan-Buddhismus (jap. Zen), der ja auf daoistischem Boden gewachsen ist.

Der zentrale Gedanke dieser Seite der chinesischen Ästhetik ist, daß das Schaffen des Dichters oder Künstlers im Einklang mit dem *Dao* - dem "Weg" des Kosmos und der Natur - geschieht. Das heißt, wenn der Künstler spontan aus dem *Dao* heraus schafft, besitzen seine Werke dieselbe unverstellte Natürlichkeit (*ziran*) und dieselbe Lebendigkeit wie das Werk der Natur. Die Kreativität des Künstlers ist somit nichts anderes als Teil des unergründlichen Wirkens und Schaffens der Natur.

Wenn Dichtung diesem Anspruch genügt, dann wird der Leser eines Gedichtes vergeblich nach Spuren bewußter Kunstfertigkeit suchen. Sie bleiben verborgen, so eine berühmte Metapher von Yan Yu aus dem 13. Jh., wie eine Gazelle, die sich des Nachts an ihren Hörnern in einen Baum hängt. Ein Jagdhund mag wohl ihren Duft wahrnehmen, doch kann er sie nicht entdecken.

In den ästhetischen Schriften wird diese daoistische Komponente mit einer Reihe von Termini zu fassen versucht, die alle das Zeichen *shen* - göttlich, spirituell, geistig, unergründlich (häufig auch das in diesem Zusammenhang mit *shen* synonym gebrauchte Zeichen *qi* - eigentlich: Lebensatem, Lebenskraft) als Wurzel haben. Und um diese Qualität des *shen*, des spirituell Inspirierten bzw. Unergründlichen, zu beschreiben, griff man mit Vorliebe auf Geschichten aus dem daoistischen Klassiker *Zhuangzi* zurück, insbesondere auf folgende Erzählung von einem Koch Namens Ding, der seinem Fürsten vorführt, wie man im Einklang mit dem *Dao* einen Ochsen zerlegt:

Der Fürst Wen Hui hatte einen Koch, der für ihn einen Ochsen zerteilte. Er legte Hand an, drückte mit der Schulter, setzte den Fuß auf, stemmte das Knie an: ratsch! ratsch!—trennte sich die Haut, und zischend fuhr das Messer durch die Fleischstücke. Alles ging wie im Takt eines Tanzliedes, und er traf immer genau die Gelenke. Der Fürst Wen Hui sprach: "Ei, vortrefflich! Das nenn' ich Geschicklichkeit!" Der Koch legte das Messer beiseite und antwortete zum Fürsten gewandt: "Das *Dao* ist es, was dein Diener liebt. Das ist mehr als Geschicklichkeit. Als ich anfing, Rinder zu zerlegen, da sah ich eben nur Rinder vor mir. Nach drei Jahren hatte ich's soweit gebracht, daß ich die Rinder nicht mehr unzerteilt vor mir sah. Heutzutage verlasse ich mich ganz auf den Geist (shen) und nicht mehr auf den Augenschein. Der Sinne Wissen hab' ich aufgegeben und handle nur noch nach den Regungen des Geistes."

Was erklärt wohl die Vorliebe der chinesischen Dichter und Maler für diese Parabel? Sie zeigt das Ideal ihrer künstlerischen Tätigkeit, nämlich das Transzendieren bloßer Kunstfertigkeit und Technik. Der zentrale Satz ist hier: "Das *Dao* ist es, was dein Diener liebt. Das ist mehr als Geschicklichkeit." Erst aus dem Eingehen ins Unergründliche, aus dem Schaffen im Einklang mit dem *Dao*, ergibt sich das Meisterwerk, das den Geist der Dinge widerspiegelt, da es in derselben Weise entstanden ist wie das Werk der Natur. Es trägt keine Spuren, die auf methodisches Schaffen hindeuten.

In der Literaturtheorie bezeichnet Liu Xie folglich ein Denken, das sich aus dem *Dao* speist, als "spirituelles Denken" (*shensi*):

Durch spirituelles Denken öffnen sich alle möglichen Aussichten vor einem. Regeln und Formfragen werden bedeutungslos, und man findet keine Spur bewußten Gestaltens. Besteigt man dann einen Berg, so ist der Berg bedeckt von eigenem Gefühl; blickt man dann übers Meer, so ist es erfüllt von eigenen Ideen. Je nachdem wie groß sein Talent ist, wird der Dichter als Begleiter von Wind und Wolken umherschweifen.

Der schon erwähnte Kritiker Yan Yu faßte in seinem stark vom Chan-Buddhismus beeinflussten Werk *Canglans Gespräche über die Dichtung* das ästhetische Ideal des unergründlich Spirituellen in der Lyrik in folgenden einprägsamen und einflußreichen Satz (in G. Debons Übersetzung): "Einen Gipfelpunkt gibt es in der Dichtung. Der heißt: Eingehen ins Spirituelle (*ru shen*).

Für die Malthese stellte schon früh (und etwa zeitgleich mit Liu Xie) Xie He im 6. Jh. seinen kryptischen und vielleicht deshalb über die Jahrhunderte hinweg so inspirierenden Kanon von sechs Gesetzen auf, von denen das erste für die chinesische Ästhetik zentrale Bedeutung erlangte. Es lautet: *qiyun* X etwa zu übersetzen mit "spiritueller Ton oder Rhythmus", von dem Xie He sagt, daß er "Lebendigkeit" (*shengdong*) bedeutete - Lebendigkeit allerdings nicht so sehr verstanden als realistische Darstellung, sondern als Widerspiegelung der "Lebendigkeit" der Natur durch die spirituelle Kraft des Künstlers. Der spontane Pinselstrich, an dem ja in der chinesischen Kalligraphie und Malerei nichts retuschiert wird, ist Ausdruck dieser Lebendigkeit.

Su Shi (1037-1101) hat die daoistische Essenz in der chinesischen Ästhetik in folgende bekannte Gedichtaufschrift gefaßt:

Wer ein Bild nach seiner Naturtreue beurteilt,
Hat das geistige Niveau eines Kindes.
Wer ein Gedicht nach Regeln verfaßt,
Versteht nichts vom Wesen der Dichtung.
Dichtung und Malerei beruhen auf dem selben Prinzip:
Wie das Werk der Natur - klar und frisch.

Was das künstlerische Schaffen des Dichters oder Malers betrifft, haben wir also eine konfuzianische Komponente, die gleichsam die charakterliche Voraussetzung bildet: Moralität, Menschlichkeit bzw. Kultivierung des Charakters, und eine daoistische, nämlich spontane Kreativität, Schaffen im Einklang mit dem Werk der Natur. Lassen sich diese beiden Seiten miteinander vereinbaren? Ohne Zweifel. Guo Ruoxu sei als Beispiel angeführt, der schon in seinem eben zitierten Satz, daß nur ein Künstler von hohem Charakter Werke von "spirituellem Ton" und "Lebendigkeit" schaffen könne, Konfuzianisches und Daoistisches zusammenbringt. Sie schließen sich nicht aus, vielmehr bilden die sich ergänzenden Intentionen beider Richtungen in ihrer Gemeinsamkeit auch und gerade im Bereich der Ästhetik für den klassischen chinesischen Literaten ein selbstverständliches Ideal.

II.

Eine Eigenart chinesischer Lyrik ist, daß sie selten aus direktem Gefühlsausdruck des Dichters besteht, sondern daß Gefühlsausdruck meist mit einem szenischen Rahmen verbunden ist, daß die Gefühle und Ideen gleichsam in der im Gedicht beschriebenen Szene eingebettet sind. Statt den Menschen selbst läßt man die Natur zu Worte kommen. Dies zeigt sich schon in den frühesten Gedichten des *Buchs der Lieder* und wird in der Blütezeit der chinesischen Dichtung, der Tang-Zeit, zu einem ihrer Hauptmerkmale. So sprachen schon Sikong (837-908) und andere in der Tang-Zeit von der Verschmelzung von Gedanke oder Idee (*si*, bzw. *yi*) und Bereich (*jing*), das soll heißen der beschriebenen Szene im Gedicht. Der Qing-Kritiker Wang Fuzhi (1619-1692) variierte dies zu Verschmelzung von Szenerie (*jing*) und Gefühl (*qing*). Er sagte:

Szenerie und Gefühl sind zwar zwei verschiedene Bezeichnungen, doch in Wirklichkeit kann man sie nicht voneinander trennen. In Dichtung, die ins Unergründliche (*shen*) hineinreicht, sind beide in wunderbarer Weise miteinander verbunden, ohne daß Schranken zwischen ihnen stünden. Gute Dichter stellen Szenerie im Gefühl und Gefühl in der Szenerie dar.

Sehen wir uns hierzu ein konkretes Beispiel an, einen bekannten Vierzeiler von Liu Zongyuan (773-819) aus der Tang-Zeit mit dem Titel "Fluß im Schnee":

Über tausend Bergen erstarb der Vögel Flug,
Auf zehntausend Pfaden erlosch der Menschen Spur.
Ein einzelnes Boot nur, darin ein Greis mit Umhang und Hut,
Der einsam angelt auf dem Fluß im Schnee.

Die im Gedicht skizzierte Szene läßt sich leicht vor Augen führen: In den ersten beiden Zeilen eine stille Winterlandschaft ohne Spuren von Leben. Doch da trotz noch ein Alter den Widrigkeiten der Natur, in übertragenem Sinne natürlich auch den Widrigkeiten des Lebens. Der Mensch als Teil der Natur, ihr untergeordnet und allein in ihrer Gewaltigkeit und Unbezwingbarkeit, doch versehen mit einem tapferen Herzen, so z.B. könnte man das Gedicht verstehen. Es lassen sich aber auch noch andere Bedeutungsfacetten sehen - der Fischer als idealisierte Verkörperung des Einsiedlers, einer, der der Beamtenwelt den Rücken gekehrt hat und auf sich allein gestellt das Leben meistert. Vielleicht drückt das Gedicht die Sehnsucht des Dichters nach diesem reinen und selbstbestimmten Leben aus, wie es schon Tao Yuanming (365-427) ein paar Jahrhunderte vor ihm vorgelebt und in seinen Gedichten besungen hat. Hier haben wir im Ansatz die Gedanken, bzw. Gefühle, die mit der Szene verschmolzen sind.

Eine weitere Besonderheit chinesischer Lyrik wird ebenfalls durch die Interpretation dieses Gedichtes deutlich, und zwar das, was man in China als "Unausgesprochenheit" (*hanxu*) bezeichnet. Sikong Tu hat diese Eigenschaft eines Gedichtes - seine evokative Wirkung - in einem seiner Briefe in zwei einprägsame Sätze gefaßt, die beide das Wort "jenseitig" (*wai*) führen, nämlich: "Szenerie jenseits der Szenerie" (*jing wai zhi jing*) und "Bilder jenseits der

Bilder" (*xiang wai zhi xiang*). Dazu sagt er in einem Nachsatz - und wir werden ihm wohl zustimmen wollen - , daß man nur schwer darüber sprechen könne.

Was will er damit sagen? Daß ein Gedicht durch das nicht explizit Gesagte, durch seine Offenheit wirkt. Es deutet an in Bildern und beschriebener Szenerie, die Bedeutung liegt jedoch jenseits des Gesagten. Es weckt im Leser Assoziationen, die über die Bilder des Gedichtes hinausweisen, und hinterläßt einen anregenden Nachgeschmack.

Geistesgeschichtlich gesehen liegt diesen literaturtheoretischen Äußerungen wiederum daoistisches Gedankengut zugrunde: die Unaussprechlichkeit des Wesentlichen - so könnte man diesen Topos bezeichnen, mit welchem schon das *Daodejing* anhebt ("Das *Dao*, über das sich sprechen läßt, ist nicht das ewige *Dao*.")) und der uns in vielfältiger Form im *Zhuangzi* begegnet, so z.B. in folgender, oft zitierter Stelle, in der das Verhältnis von Wort und Gedanke in einer für den *Zhuangzi* typischen Weise mit dem Fisch- und Hasenfang verglichen wird:

Fischreusen sind da um der Fische willen; hat man die Fische, so vergißt man die Reusen. Hasennetze sind da um der Hasen willen; hat man die Hasen, so vergißt man die Netze. Worte sind da um der Gedanken willen; hat man den Gedanken, so vergißt man die Worte. Wo finde ich einen Menschen, der die Worte vergißt, auf daß ich mit ihm reden kann?

Das Wesentliche, das *Dao*, läßt sich nicht in Worte oder Bilder fassen; es läßt sich höchstens durch sie andeuten. So liegt die eigentliche Bedeutung eines Gedichtes, um wieder zu Sikong Tus Formeln zurückzukehren, nicht in seinen konkreten Bildern, sondern in den unausgesprochenen Gedanken, welche die Bilder suggerieren.

Wie verhält es sich in der Malerei? Hier kann man ebenfalls von der Verschmelzung von Gedanke (*yi*) und dargestellter Szene (*jing*) im Bild sprechen. (Das Kompositum, das sich in der modernen Sprache aus beiden Begriffen gebildet hat, *yijing*, bedeutet heute "künstlerischer Gehalt" oder "Aussage eines Kunstwerkes"). In der Kalligraphietheorie finden wir in diesem Zusammenhang schon recht früh einen Gedanken geäußert, der später in der Maltheorie oft wiederholt wird, nämlich, daß die Idee, also die Konzeption des Zeichens bzw. Gemäldes, schon vor dem Schreiben oder Malen geformt sein muß und daß sie danach in suggestiver Weise weiter wirkt - gleichsam als Bild jenseits des Bildes. Wichtig ist demnach für ein Gemälde, daß es, anstatt realistisch zu sein, einen über das Gemalte hinwegweisenden Gehalt hat, daß gleichsam eine poetische Stimmung oder ein poetischer Gedanke in der Szenerie eingebettet ist.

Dem Verschmelzen von Szenerie und Gefühl bzw. Idee entspricht in der Malerei in etwa auch das Ineinanderwirken von voll (*shi*) und leer (*xu*). Der volle Raum ist gleichsam die konkrete Szenerie; die besondere Wirkung der chinesischen Malerei kommt jedoch durch den Gebrauch des suggestiven leeren Raums, der Szenerie jenseits der Szenerie, wenn man so will, zustande.

Schauen wir uns dazu Bild Nr. 2 an. Es ist von Zhu Duan (15.-16. Jh.) und besitzt genau diese poetische Stimmung. Wie man unschwer erkennen kann, liegt ihm das eben zitierte Gedicht von Liu Zongyuan zugrunde. Poesie spielt also für den chinesischen Maler eine wesentliche Rolle. Shitao (oder Daoji), der große individualistische Maler des 17. Jhs., empfiehlt deshalb in seinen Aufzeichnungen über die Malerei (Huayulu) eine ganze Reihe von Gedichtzeilen, nach denen sich gut malen ließe, und fährt dann fort:

Ich nehme die Idee eines Gedichtes und mache sie zur Idee eines Gemäldes.
So gesehen weiß man, daß ein Gemälde die Idee eines Gedichtes birgt. Und ist ein Gedicht nicht die Meditation (chan) eines Gemäldes?

Gedichte als meditierte, also vergeistigte Gemälde - so jedenfalls könnte man Shitaos Bemerkung verstehen. Sie wirken in einer jenseitigen, geistigen Dimension, haben aber ein

Bild als Grundlage. Das vergleichsweise konkrete Gemälde enthält, in umgekehrter Weise, ebenfalls den Gedanken eines Gedichtes; es reicht also in diese geistige Dimension hinein und weist über das Gemalte hinaus.

Der Qing-Kunsttheoretiker Huang Yue (18. Jh.) hat diese Vorstellungen in dem ersten Gedicht seiner Serie von „Vierundzwanzig Qualitäten der Malerei“ (in Anlehnung an Sikong Tus fast tausend Jahre früheren „Vierundzwanzig Qualitäten der Dichtung“) in folgenden prägnanten Satz gefaßt, wobei er für die Malerei den oben erwähnten kalligraphietheoretischen Gedanken mit Sikong Tus der Dichtung geltender „jenseits“-Formel verbindet:

Die Idee geht dem Pinsel voraus;
Das Wunderbare liegt jenseits des Gemalten.

Wir sehen also, daß Dichtung und Malerei in China eng miteinander verflochten sind. Insbesondere die Literatenkünstler der Song-Zeit mit Si Shi als zentraler Figur liebten es, in zahllosen Äußerungen auf die Gemeinsamkeiten hinzuweisen. Man sprach von Dichtung als Malerei ohne Formen und von Malerei als Dichtung ohne Klang bzw. von Gemälden als klanglosen Gedichten und von Gedichten als klingenden Gemälden. Auch hatte man eine besondere Bezeichnung für das gelungene Zusammenwirken von Dichtung, Kalligraphie und Malerei aus einer Hand auf ein und demselben Kunstwerk. Der Tang-Kaiser Xuanzong bezeichnete ein solches Bild einmal als "dreifach vollkommen" (*sanjue*). Seitdem gilt dieses Wort als höchstes Lob für Gemälde mit kalligraphischen Gedichtaufschriften.

Es ist also wichtig, um die Kernpunkte noch einmal zusammenzufassen, daß sowohl in einem Gedicht als auch in einem Gemälde Subjekt und Objekt, also Ideen bzw. Gefühle und Szenerie, miteinander verschmelzen und daß Dichtung und Malerei eine jenseitige, d.h. eine geistige, unergründliche Dimension besitzen. Nicht Naturtreue ist gefragt, sondern suggestive poetische Wirkung und lebendiger, spontaner Ausdruck - dies letztlich auch als Spiegelbild der charakterlichen Kultiviertheit des Künstlers oder Dichters.

III.

Lassen wir zum Abschluß die Theorie beiseite und wenden wir uns kurz der Praxis, nämlich ein paar Beispielen von gelungenem Zusammenwirken von Malerei und Dichtung, zu. Bild Nr. 3 ist von Shitao, von dem wir eben vernahmen, daß Gedichte meditierte Gemälde seien. Es entspricht nicht ganz dem Maßstab "dreifacher Vollkommenheit", denn das aufgeschriebene Gedicht ist nicht von Shitao selbst, sondern von Su Shi. Es heißt "Abschied vom Frühling":

Im Traum mögen wir den Frühling noch einholen,
Doch können etwa diese Zeilen die letzten Sonnenstrahlen verlängern?
Angetrunken und krank unterwegs denke ich nur an Schlaf;
Auch die vom Honig benommenen Bienen sind zu träge zum Fliegen.
Päonien und Kirschblüten bedecken die Erde -
Weißhaarig auf meinem Meditationskissen habe ich alles Planen aufgegeben.
Leih mir doch bitte deine buddhistischen Bücher,
Damit ich mich von allen weltlichen Wünschen reinwasche.

Das Thema des Gedichts ist Frühlingsmelancholie - eins der beliebtesten Theman der chinesischen Dichter. Das Fallen der Blüten, Zeichen der Kurzlebigkeit des Frühlings, läßt sie an die Kürze des menschlichen Lebens und an die Eitelkeit allen weltlichen Strebens denken. Su Shi, einer der ganz Großen der chinesischen Literatur, war auch ein hoher Würdenträger

(wenn er nicht gerade im Exil weilte); er hatte das ganze Auf und Ab des chinesischen Beamtenlebens zur Genüge erfahren und im Alter Abstand davon gewonnen. Diese Lebenserfahrungen erklären auch seine Neigung zum Buddhismus und seinen Wunsch, sich aus den Verstrickungen des Beamtenlebens zu lösen, was am Schluß des Gedichts deutlich anklingt.

Shitaos Bild stellt eine dunstig warme, fast sommerlich flimmernde Szene dar. Viel ist nur angedeutet, so die gefallenen Päonien in den Farbtupfern neben der Hütte und die Kirschblüten klein im Vordergrund vor den Weiden. Dominierend ist allerdings die Reihe der Weidenbäume, von denen explizit im Gedicht nicht die Rede ist. Nun ist die Weide ein symbolträchtiger Baum in China: Einmal ist sie Symbol für den Frühling, und da man Abschiednehmenden Weidenzweige reichte, ist sie auch Symbol des Abschieds; letztlich ist sie wegen ihrer Sanftheit buddhistisches Symbol der Demut. In der Weide klingen also symbolhaft etliche Motive des Gedichts "Abschied vom Frühling" an. Dazu haben wir zwei Figuren weltabgeschieden in der Hütte sitzen, die sich sehr wohl über buddhistische Bücher unterhalten könnten. In ihrer Winzigkeit erscheinen sie als Teil der sie umgebenden Natur, die hier fast ganz leer ist; sie sind gleichsam Teil der buddhistischen großen Leere geworden. Gedicht und Gemälde wirken also in subtiler und andeutungsreicher Weise zusammen. Sie ergänzen sich in ihren Aussagen, indem sie verschiedene Akzente setzen und jeweils andere Assoziationen wecken, und vermitteln dabei eine reiche poetische Gesamtstimmung.

Bild Nr. 4 ist ein Bambusgemälde von Zheng Xie (1693-1765), bekannter unter dem Namen Zheng Banqiao. Wie Hua Yan, dessen Bild wir zu Anfang sahen, gehört er zu den "Acht Sonderlingen von Yangzhou". Auffällig an dem Bild ist die kalligraphische Qualität der Bambusmalerei in schwarzer Tusche. Die Striche sind lebendig und zeigen eine Eigenschaft, die man in der Schriftkunst "fliegendes Weiß" (*feibai*) nennt (wenn der trockene Pinsel im schnellen Duktus vom Papier abhebt). Malerei und Kalligraphie wirken etwas sonderbar und "ungerade", besitzen damit aber die Qualität des "Unbeholfenen" oder "Ungeschlachten" (*zheo*), die im Sinne des im ersten Abschnitt Erläuterten als ein Zeichen von Ungekünsteltheit betrachtet und deshalb weit höher geschätzt wird als glatte Geschicklichkeit.

Der Bambus ist wie die Weide ein beliebtes Motiv wegen seiner reichen Symbolik: Er ist fest und stark, doch nicht steif, sondern elastisch. Er ist innen hohl, d.h. er hat ein leeres Herz, also einen leeren Geist - ein daoistisches bzw. buddhistisches Ideal. Das Gleichmaß seiner Knoten (*jie*), die ihm die Festigkeit verleihen, symbolisiert Integrität, die Charakterstärke des konfuzianischen Gelehrten.

Auffallend an dem Bild ist gerade das Übergewicht der Stämme mit ihren kantigen Knoten. Hier bricht der Bambus, unbändig fast, aus dem Rahmen des Gemäldes aus, und unten rechts wächst er gleichsam aus der Kalligraphie, aus einem Gedicht, heraus. Das Gedicht lautet:

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

Das Gedicht betont die oben erwähnten Charaktereigenschaften des Bambus, seine Festigkeit und Unverwüstlichkeit, die auch auf dem Gemälde in Form der eckigen Knoten symbolisch dargestellt werden. Wir haben sozusagen ein Selbstbildnis des Künstlers als Bambus vor uns: ein Sonderling mit Charakterfestigkeit angesichts der Härten des Lebens und hohen, den Rahmen des Gewöhnlichen durchbrechenden Zielen.

Das letzte Bild (Nr. 5), ebenfalls von Zheng Xie, stellt eine Orchidee neben einem Felsen dar. (Zheng Xie hat wegen ihrer Symbolik und ihrer kalligraphischen Ausführung fast ausnahmslos Bambus und Orchideen gemalt.) Hier ist ebenfalls der schwungvoll lebendige kalligraphische Pinselduktus in dem Gemälde bemerkenswert. Manche Zeichen in der Aufschrift ahmen hingegen den Schwung der Orchideenblätter nach.

Das Hauptcharakteristikum der Gras-Orchidee (*Epidendrum*), die am besten in bergiger Abgeschiedenheit blüht, ist ihr starker Duft. Sie ist Symbol einer von der Welt verkannten lautereren Gesinnung. Dies geht auf ihre häufige Erwähnung in der berühmten Elegie "Begegnung mit dem Leid" (*Lisao*) aus den *Liedern von Chu* des Qu Yuan zurück, der im 4. Jh. v.Chr. lebte und dessen Lauterkeit auch nicht erkannt wurde. Vielmehr wurde er verleumdet und ertränkte sich. Die Aufschrift auf unserem Gemälde, in diesem Fall kein ganzes Gedicht, sondern nur ein Verspaar, lautet:

Läßt sich solche Reinheit hier etwa pflanzen? Ihr Duft braucht keinen Menschen, um wahrgenommen zu werden.

Mit anderen Worten, der Dichter-Maler paßt nicht in die gemeine Welt des chinesischen Beamten. Sie ist zu korrupt für einen Literaten mit lauterer Gesinnung, der es vorzieht, unerkant doch unverdorben von der Welt zu bleiben, getreu den Worten des Konfuzius: "Wenn die Menschen einen nicht erkennen, doch nicht murren: Ist das nicht auch edel?"

Verweilen wir zum Schluß unseres Streifzuges einen Moment bei dem Stempel in der rechten Ecke des Bildes, der wegen seiner Größe etwas hervorsticht. Die chinesischen Künstler liebten es, neben ihrem Namenssiegel auch Stempel mit einem philosophischen Motto auf ein Bild zu drücken. Neben dem Bildmotiv und der kalligraphischen Aufschrift sind die Stempel, insbesondere die Mottostempel, wesentlicher Bestandteil eines Gemäldes; für eine rechte Beurteilung eines Bildes muß deshalb auch immer deren Bedeutung und Form mit bedacht werden. Dieser Stempel besagt einfach "Olivenstudio" (*panlan zuan*). Ob uns der Künstler noch zusätzlich mitteilen wollte, daß er gerne knorrige Olivenbäume (oder damals wohl noch gefahrlos genießbares Olivenöl) mochte? Wie so vieles in der chinesischen Dichtung und Kunst ist auch die Olive symbolisch zu verstehen. Sie hat bekanntlich einen bitteren Geschmack, und im Leben viel Leid erfahren zu haben, heißt auf chinesisches "Bitterkeit essen" (*chi ku*). Zheng Xie hat also das Bild im "Studio der leidvollen Erfahrungen", aus dem bitteren Leben heraus gemalt.

Dieser Stempel läßt uns das Gemälde und seine Aufschrift plötzlich in einem anderen Licht erscheinen. Hier hat der Künstler der gemalten Orchidee offenbar keine abstrakten Lebensweisheiten hinzugedichtet. Wenn wir in Zhengs literarischen Werken nachsuchen, so stoßen wir in dem Kapitel "Aufschriften auf Gemälden" auf folgende bemerkenswerte Stelle:

Wenn dein Geist konzentriert ist, und wenn du einige Jahrzehnte lang mit den Bitternissen des Lebens gekämpft hast, dann werden die Götter dir helfen, Geister werden dich belehren, Menschen dich aufklären und alle Kreatur dich inspirieren. Wenn du nicht mit Bitternissen gerungen hast und doch schnellen Erfolg suchst, so wird das Ergebnis nur sein: eitles Prahlen in der Jugend und Peinlichkeit im Alter.

Hier bringt jemand neben konfuzianischer Selbstkultivierung und daoistisch spontaner Kreativität noch eine weitere Komponente für den Künstler ins Spiel - eine universell menschliche sozusagen: Leiderfahrung, Bitternisse des Lebens als Grundvoraussetzung für das Schaffen von großer Kunst oder Literatur.

Doch auf diese Fährte sind wir erst durch den zunächst eher unscheinbaren, weil auf einem chinesischen Gemälde so selbstverständlichen Stempel gestoßen. Allerdings öffnete sich dadurch plötzlich eine neue Bedeutungsdimension dieses kleinen, sich aber aus vielen Facetten zusammensetzenden Integral-Kunstwerks, das doch mehr zu sein scheint, als nur das

Stilleben einer Orchidee. Mit dem tatsächlich Gemalten ist offenbar noch lange nicht alles ausgedrückt. Vielleicht beginnen wir zu erahnen, was Huang Yue meinte, als er sagte:

Die Idee geht dem Pinsel voraus; Das Wunderbare liegt jenseits des Gemalten.