

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich
Band: 1 (1994)

Artikel: Moxi : "Tuschespiele" in der Theorie und Praxis der chinesischen Malerei
Autor: Brinker, Helmut
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720069>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Moxi: "Tuschespiele"

in Theorie und Praxis

der chinesischen Malerei

Helmut Brinker

Friedrich Schiller hat einen für das wahre Menschsein fundamentalen Aspekt der Kunst in der Verwandtschaft zwischen dem Schöpferisch-Künstlerischen und dem Spiel erkannt; beiden wohnt das Moment des Nachahmens und des Zweckfreien inne. Kunst und Spiel werden begleitet von Freude, Genuß und Wohlgefallen. Im *Fünftehnten Brief* seiner *Philosophisch-Ästhetischen Schriften* kommt er zu dem Schluß: "Mit dem Angenehmen, mit dem Guten, mit dem Vollkommenen ist es dem Menschen *nur* ernst, aber *mit der Schönheit spielt er* [...]. Mit anderen Worten: der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit spielen*. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*."¹ Im Chinesischen begegnet man bei der kritischen Wertung und theoretischen Reflexion der bildenden Künste nur selten dem Begriff der "Schönheit" oder des "Schönen", mehrfach dagegen dem des "Spiels". Die Stelle des "Schönen" nimmt in der alten Kunstliteratur Chinas das "Lebendige", *sheng*, oder der "Lebensatem", *qi*, ein, der im weiteren Sinne die vegetative Lebenskraft oder vitale Essenz, *shengqi*, meint, welche die ganze belebte und unbelebte Natur durchwaltet. Wenn dieser *qi* zum Klingen gelangt, seine Resonanz, *qiyun*, spürbar wird, agiert er als vermittelndes Movens zwischen Natur, Mensch und Kunst und wirkt aus deren Erzeugnissen wieder auf den Betrachter zurück. *Qi* besitzt seinen ganz spezifischen Charakter und individuellen Ausdruck und verbindet den Kunstrezipienten in einem erstaunlich geschlossenen Erlebniszyklus über das Kunstwerk hinweg mit dessen Erzeuger.

9

Außerhalb seiner offiziellen Verpflichtungen widmet sich der klassische chinesische Literatus seinen musischen Beschäftigungen. Er betreibt das künstlerische Spiel aus Freude, zum Vergnügen und zur Entspannung. Dies geschieht ohne Angestrengtheit, wenngleich nicht frei von Erregung und innerer Angespanntheit. Die Mühelosigkeit und Leichtigkeit des Spielens werden als befreiend oder entlastend erfahren und stehen so dem zweck- und absichtslosen, sich ständig erneuernden Spiel der Natur nahe. Das gilt nicht nur für das Spiel in der Kunst Chinas, sondern auch für das Spielen in der abendländischen Kultur. Friedrich Schlegel hat diesen Zusammenhang in seinem *Gespräch über die Poesie* auf die Formel gebracht: "Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk."² Das künstlerische

¹ Friedrich Schiller: *Werke und Briefe*. Bd. 8: Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz et al. Frankfurt am Main 1992, pp. 612/36-37, 613/1, und 614/7-12.

² Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler et al., Bd. 2: Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe. München/Paderborn/Wien/ Zürich 1967, p. 324.



Abb. 1: Wang Tingyun (1151-1202). *Abgeschiedener Bambus und verwitterter Baum*. Handrolle. Tusche auf Papier. H. 38 cm, L. 697 cm. Fujii Saiseikai Yürinkan, Kyôto.

Spielen des Menschen, der ja essentieller Bestandteil dieser Welt ist, wird gleichsam zum natürlichen Vorgang, zu einer spontanen Lebensäußerung und Selbstdarstellung seiner inneren Natur, seines Lebensatems, *qi*.

Solche Gedanken haben die chinesischen Kunsttheoretiker seit Jahrhunderten bewegt. Vor allem die umfassend gebildeten Literati der Song (960-1279)- und Yuan-Zeit (1279-1368) verweisen einerseits immer wieder auf die spielerische Komponente und ungefilterte Spontaneität in ihrer Kunst und andererseits auf die unverfälschte Individualität und den wahren Charakter des Künstlers, die im endgültigen Ergebnis seines Werks ihren Niederschlag finden und ebenso wie der schöpferische Vorgang selbst durch Empathie des sensiblen Betrachters ohne Einschränkungen von Raum und Zeit wahrgenommen werden können. In einem Gedicht für seinen Freund Xie Shaopeng akzentuiert der scharfsinnige Kunstkritiker, Maler und Schreibmeister Mi Fu (1052-1107) unmißverständlich das spielerische Element, das jeder Kunst innewohnen müsse:

"Warum ist es notwendig, schwierige Schriftzeichen zu kennen? Wir lachen über Yang Xiong [53 v.Chr.-18 n.Chr.] angesichts seiner Mühen.³ Seit alter Zeit haben Schriftkünstler [manche] Zeichen nicht verstanden, die sie benutzten. Alles muß ein 'Spiel', *xi*, sein. Man sollte sich keine Gedanken machen über Unbeholfenheit oder Geschicklichkeit. Wenn mein Geist in sich selbst ruht, dann bin ich zufrieden. Und wenn ich den Pinsel aus der Hand lege, ist das 'Spiel' vorbei".⁴

In China gilt dies nicht nur für die Schriftkunst, sondern auch für die Malerei. So kommentierte etwa der zur Yuan-Zeit im frühen 14. Jahrhundert tätige Kunsthistoriker Tang Hou die Darstellung eines *Abgeschiedenen Bambus und verwitterten Baumes* von der Hand des Jin-Gelehrten Wang Tingyun (1151-1202) mit den Worten:

"Für den gelehrten Gentleman ist die Malerei eine Art von Spiel. Oft gewinnen die Gegenstände, die er malt, durch das Zufällige seiner Pinselführung eine neue Form, und es entsteht eine Darstellung voller Überschwenglichkeit und Frische [...]. Wang Tingyun, mit der überschäumenden Energie seiner Tätigkeit als Literat und Schriftkünstler, widmete sich dem 'Tuschenspiel', *moxi* [...]. Dieses Bild mit *Abgeschiedenen Bambus und verwittertem*

³ In seinen wohl um 5. n.Chr. niedergeschriebenen "Worten strenger Ermahnung", *Fayan*, heißt es: "Jemand fragte: Hast Du, mein Meister [Yang Xiong] in Deiner Jugend nicht gern poetische Beschreibungen verfaßt? - Yang Xiong antwortete: Ja, ein Knabe muß Schriftzeichen [verschiedener Schriftgattungen] nachzeichnen können. Und nach einiger Zeit fügte er hinzu: Ein erwachsener Mann beschäftigt sich nicht mit solchen Spielereien." Vgl. Helwig Schmidt-Glintzer: *Geschichte der chinesischen Literatur*. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bern/München/Wien 1990, p. 120.

⁴ Siehe Susan Bush and Hsio-yen Shih, compiled and edited: *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, Mass., and London 1985, pp. 218f., und Susan Bush: *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Harvard-Yenching Institute Series XXVII. Cambridge, Mass. 1971, pp. 71f. und p. 195.

Helmut Brinker

Baum ist thematisch anspruchslos, aber altehrwürdig in der Konzeption [...]. Was für ihn nur ein Mittel zur Darstellung eines heiteren Augenblicks war, wird nun hundert Generationen überliefert, und alle, die seine zerrissene Seide und die Reste von Papier sehen, müssen es mit Bewunderung betrachten, lieben und verehren. Er muß wahrlich ein Mann von höchster Bildung genannt werden. Tang Hou, der sich nicht versagen kann, sein Lobgedicht noch hinzuzufügen:

"Folge deinem Herzen ohne Vorbehalt,
und dein Pinsel wird beseelt sein.
Schreiben und Malen dienen einem einzigen Ziel:
der Offenbarung der angeborenen Güte.
Hier sind zwei Gefährten,
ein alter Baum und ein schlanker Bambus,
die seine überlegene Hand verwandelt
und in einem Augenblick vollendet hat.
Die Verkörperung eines einzigen Moments
ist ein Schatz für hundert Zeitalter,
und man fühlt, wenn man das Bild entrollt,
eine Zuneigung, als sähe man den Künstler selbst".⁵

Auf dieser zauberhaften Handrolle im Fujii Saiseikai Yûrinkan, Kyôto, wird das rein äußerlich ja nicht eben attraktive, inhaltlich aber höchst anspruchsvolle Thema ganz unidealisiert behandelt. Es wird als Metapher für den alten, ehrwürdigen Gelehrten verstanden und von Tang Hou sowie Generationen späterer Kunstkritiker als Reflex der Persönlichkeit des Künstlers gewürdigt. In China verbindet sich seit mehr als einem Jahrtausend mit dem alten Baum die Vorstellung von Integrität, Würde und beharrlicher Kraft, mit dem Bambus, der geradezu eine Leitform der chinesischen Malerei darstellt, die Idee sittlicher Stärke, innerer Festigkeit, Geradheit, Reinheit und Sauberkeit; kurzum: unerschütterliche Standhaftigkeit und eine unwandelbare äußere Haltung sind seine und des konfuzianischen Beamten und Gelehrten höchste Tugenden. Unter dieser Voraussetzung wird verständlich, warum die Literaten der Song-Zeit in ihrer Dichtung und Malerei dieses Thema favorisieren und in ihren theoretischen Reflexionen immer wieder eine Art meditativer Versenkung in das Wesen des Bambus fordern, ja gelegentlich sogar eine mystische Identifikation des Malers mit dem Bambus erkennen.⁶ Wang Tingyun zeigt den bemoosten alten Baumstamm, seine verwitterte Rinde, die von Schlingpflanzen überwucherten Äste und einen einzelnen, spärlich belaubten Bambusstamm mit einem polyphonen Reichtum meisterhaft eingesetzter technischer Mittel. Mannigfaltige Kontraste von feuchter und trockener Tusche, von rauhem, gespreiztem und samtig weichem Pinsel, von malerischen und zeichnerischen Elementen, von tiefem, gesättigtem Schwarz und hellem, verschwebendem Grau, von rhythmisch aufgelockerten Partien, von scharf zugespitzten, kalligraphischen und zarten, verschwommenen Formen fügen sich zu einer homogenen, in sich ruhenden Einheit zusammen, einer Einheit, die überdies das feine Gefühl des Künstlers für die Subtilität der Komposition im Rahmen der Bildfläche erkennen läßt.

Tang Hou benutzt zur Charakterisierung dieses Werks einen Schlüsselbegriff der chinesischen Kunsttheorie, dem wir hier nachgehen wollen, den Terminus *moxi*.⁷ Wörtlich übersetzt bedeutet er "Tuschespiel". Offenbar verwenden ihn erstmals die Song-Literaten

⁵ Vgl. James Cahill: *Chinese Painting. Treasures of Asia*. Lausanne 1960, p. 95.

⁶ Vgl. dazu etwa das Gedicht des Su Shi (1037-1101) auf einem verlorenen Bambusbild seines entfernten Veters Wen Tong (1019-1079), in dem es heißt: "Wenn Yuke [Wen Tong] Bambus malte, sah er den Bambus und nicht sich selbst. Nicht einfach unbewußt seiner selbst, sondern wie in Trance verließ er seinen Körper. Sein Körper wurde in Bambus verwandelt und erzeugte unerschöpflich frische Ursprünglichkeit, *qingxin*..." Vgl. Bush 1971 (wie Anm. 4), p. 41 und pp. 190f., und Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 212.

⁷ Siehe dazu auch den Aufsatz von Ku Teng: "Tuschespiele", *Ostasiatische Zeitschrift*, Neue Folge 8. Jg. (1932), pp. 249-255.

aus dem Kreis um Su Shi (1037-1101), besser bekannt unter seinem Beinamen Dongpo, "Osthang", der zu Recht als eine der genialsten Persönlichkeiten der gesamten chinesischen Kultur gilt und über dessen Spiel mit Pinsel und Tusche ein Freund sagt: "In Dongpo's 'Tuschespielen', *moxi*, ist das Wasser lebendig und sind die Felsen feucht".⁸ Diese Künstler und Gelehrten benutzen den Begriff *moxi* freilich zunächst bisweilen mit einem etwas geringschätzigen Unterton, der das kindlich naive Element dieser Art von Malerei betont. In einer Bildaufschrift des Wen Tong (1019-1079), eines berühmten Bambusmalers und engen Vertrauten des Su, finden wir die Gedichtzeile: "Als ich jung war, liebte ich diese 'Tuschespiele', *moxi*",⁹ und zu Beginn des 12. Jahrhunderts meinte der Gelehrte Wang Dang: "Früher, in den Tagen meiner Jugend, spielte ich mit Tusche, *ximo*, und hielt damit die Angehörigen meiner Familie zum Narren".¹⁰

Ohne Frage bezieht sich der Begriff *moxi* in erster Linie auf die unkonventionellen Werke der Literatenkünstler. Auf einer nicht mehr erhaltenen, jedoch literarisch dokumentierten Bambus- und Pflaumenblütenhandrolle aus dem Jahr 1260 schreibt der Maler Zhao Mengjian (1199-ca. 1267): "Schon ein Tropfen Tusche aus dem Pinsel kann zu einem 'Tuschespiel' werden. Während du den Pinsel frei über die Rolle bewegst, entsteht keine echte Abbildung [des Sujets], und doch bist du plötzlich eines fertigen Werks gewahr [...]"¹¹ Der Akzent liegt hier auf dem nahezu ausschließlichen Gebrauch der Tusche, also dem Verzicht auf Farben, sowie auf dem spielerischen Zufallseffekt, der sich vor allem durch den unverbildeten, spontanen Einsatz sich gerade anbietender technischer Mittel ergibt. Unter dem Diktat des Augenblicks sollen die Maler bei ihren absichtslosen "Tuschespielen" statt eines elastischen Haarpinsels andere greifbare, auf der Stelle als Malgeräte zurechtgemachte Gegenstände, etwa zusammengeknülltes Papier, abgekaute Zuckerrohrstengel, Fruchtkapseln von Lotosblumen, auch alte, abgenutzte, ausgefrante, bürstenähnliche Pinsel, ja sogar das eigene Haupthaar, die Handballen oder Finger benutzt haben in der Absicht, ein Höchstmaß an Spontaneität des Ausdrucks auf den Malgrund zu übertragen und so das eigene Wesen möglichst ohne filternde Hilfsmittel auf das Papier oder die Seide zu bannen. In seinem um 1242 vollendeten Leitfaden zu Fragen der Kunstkennerchaft bemerkt Zhao Xigu (tätig ca. 1195-ca. 1242), ein Mitglied der Kaiserlichen Familie, über die spielerisch-künstlerische Tätigkeit des wegen seiner unverblünten Kritik gefürchteten, zugleich aber dank seiner umfassenden Bildung und Begabung hochgeachteten Mi Fu: "Bei seinen 'Tuschespielen', *moxi*, gebrauchte er nicht immer einen Pinsel, sondern benutzte bisweilen zusammengedrehte Papierstreifen, ausgepresstes Zuckerrohr oder eine Lotosfruchtkapsel, und mit allen diesen [Geräten] konnte er ein Bild malen. Sein Papier war ungeleimt; er weigerte sich, auch nur einen einzigen Strich auf Seide zu machen [...]"¹²

Nach dieser Auffassung also ist *moxi* das Ergebnis eines freien, doch nur scheinbar regellosen Umgangs mit Pinsel und Tusche, des "Spielens mit Tusche", *ximo*, oder des "Spielens mit dem Pinsel", *xibi*. In dieser "Spiel"art der chinesischen Malerei mit teils unkonventionellen Instrumenten vermag der Künstler sich ganz ungehemmt und spontan zu äußern, seinen momentanen Empfindungen sichtbare Gestalt zu verleihen. Huang Tingjian (1045-1105), ebenfalls ein Freund des Su Dongpo und bedeutender Dichter, Schriftkünstler und Bambusmaler, sagt von den Malereien seines Mentors: "Der zurückgezogene Gelehrte Dongpo spielte mit 'Meister Pinsel' und 'Meister Papier'; er malte einen ausgetrockneten Stamm, einen alten Baum, ein Büschel Zwergbambus und Andeutungen von Hügeln. Die

⁸ Der Dichter und Schriftkünstler Huang Tingjian (1045-1105) beginnt mit dieser Zeile sein Kolophon auf einem verlorenen Bild des Su Shi; vgl. Bush 1971 (wie Anm. 4), pp. 70 und p. 194.

⁹ *Ibid.*, p. 70 und p. 194.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71 und p. 195.

¹¹ Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 285.

¹² *Ibid.*, p. 217, und Bush 1971 (wie Anm. 4), p. 116 und p. 198.

Kraft seines Pinsels ist ungezwungen in den einsamen Gegenden mit dahinwehenden Nebeln. Was für den Erleuchteten vielleicht einfach, für den handwerklichen Künstler schwer ist, erscheint wie Abdrücke in Siegelpaste: frostige Äste und vom Winde zerzauste Bäume gewannen zuerst in seiner Brust Gestalt.¹³ Der Akzent liegt auf dem unmittelbaren "Niederschreiben der [aus dem Augenblick geborenen] Idee", *xieyi*, wie es im Chinesischen heißt, wobei eine exakte Wiedergabe der Gegenstände, das Streben nach formaler Ähnlichkeit also, hinter die ganz individuellen Ausdruckswerte der Handschrift eines Künstlers zurücktritt. Der um die Mitte des 14. Jahrhunderts tätige Wu Taisu, der sich als Maler von Pflaumenblütenbildern einen Namen gemacht hat, formuliert dies so:

"Im Spiel der Gelehrten-Beamten mit Pinsel und Tusche besteht die Vortrefflichkeit darin, daß die Idee, *yi*, [das Wesen des Gegenstands] da ist, nicht in dem Versuch, formale Ähnlichkeit zu erreichen. Es ist jedoch schwierig, die Formen ganz zu vernachlässigen und dennoch genügend vom Wesen zu erfassen [...]. Alte und moderne Gentleman, die Pflaumenblüten malten, etablierten eine neue Tradition, die zu keiner der üblichen Gattungen der Malerei gehört. Sie wird 'Spiel mit Tusche', *ximo*, genannt; man schafft Formen, indem man Tusche aufspritzt. Wenn man von der Inspiration erfaßt wird, die Idee im Kopf hat und ihr mit der Hand antwortet, dann macht man blühende Pflaumenzweige".¹⁴

Naturtreue war in China schon vor über einem Jahrtausend keine unabdingbare Forderung an ein Werk der bildenden Kunst, im Gegenteil, im Laufe der Entwicklung formierte und präziserte sich zusehends die Ablehnung bloßer Naturtreue. Sie gipfelt in einem oft zitierten Gedicht des Su Dongpo, der schreibt:

"Wenn jemand Gemälde nach formaler Ähnlichkeit beurteilt,
beweist er damit ein Verständnis, das dem eines Kindes gleichkommt.
Wenn jemand ein Gedicht schreibt und meint, es müsse ein bestimmtes Gedicht sein,
dann ist er sicherlich kein Mann, der etwas von Poesie versteht!
Bei Dichtung und Malerei gilt der eine Grundsatz:
Natürliche Begabung, *tiangong*, und frische Ursprünglichkeit, *qingxin*".¹⁵

Die Verlagerung des Interesses von der naturgetreuen Darstellung des Gegenstandes um seiner selbst willen auf die Manifestation des Charakters und Temperaments des Künstlers in dem von ihm geschaffenen Werk ist ein Prozeß, der sich lange vor Su Dongpo anbahnte.¹⁶ In seinen 847 fertiggestellten "Berichten über berühmte Maler aus allen Dynastien", dem *Lidai minghua ji*, erklärt der erfahrene Kunstschriftsteller Zhang Yanyuan:

"Den Malern alter Zeit gelang es gelegentlich, formale Ähnlichkeit zu vermitteln, aber zugleich legten sie Wert auf 'strukturelle Vitalität', *guqi*. Sie suchten jenseits der formalen Ähnlichkeit das Wesentliche ihrer Malerei. Es ist jedoch schwierig, hierüber mit gewöhnlichen Menschen zu reden. Wenn nun die Maler heute gelegentlich formale Ähnlichkeit treffen, so entsteht bei ihnen doch nicht der 'Widerhall des Lebensatems', *qiyun*. Suchten sie aber durch den 'Widerhall des Lebensatems' ihre Malerei zu erforschen, dann wohnte [ihren Werken] unweigerlich formale Ähnlichkeit inne [...]. Indes besteht die Darstellung von Dingen notwendigerweise in formaler Ähnlichkeit, aber diese erfordert Vollendung durch vornehme Vitalität. Noble Lebendigkeit und formale Ähnlichkeit entstehen durch die Definition einer Konzeption und ergeben sich aus dem Einsatz des Pinsels. Daher erklärt sich, daß solche, die gewandt sind in der Malerei, oft auch in der Schriftkunst überragend sind".¹⁷

Moxi: "Tuschespiele"

¹³ Bush 1971 (wie Anm. 4), p. 71 und p. 194.

¹⁴ *Ibid.* pp. 142f. und pp. 200f.

¹⁵ *Ibid.* p. 26 und p. 188, Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 224. Siehe auch Günther Debon: *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken*. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden. Heidelberg 1988, p. 182.

¹⁶ Vgl. dazu James F. Cahill: "Confucian Elements in the Theory of Painting", *The Confucian Persuasion*, ed. by Arthur F. Wright. Stanford 1960, pp. 115-140.

¹⁷ William R. B. Acker, translated and annotated: *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden 1954, pp. 148ff., und Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 54.

Abb. 2: Ni Zan (1301-1374). *Bambus, Fels und hoher Baum* (Detail). Hängerolle. Tusche auf Papier. H. 67,3 cm, Br. 36,8 cm. The Cleveland Museum of Art.



¹⁸ Vgl. dazu James Cahill: "The Six Laws and How to Read Them", *Ars Orientalis*, Vol. 4 (1961), pp. 372-381; Wen Fong: "Ch'i-yün-sheng-tung: 'Vitality, Harmonious Manner and Aliveness'", *Oriental Art*, N.S. Vol. XII, No. 3 (Autumn 1966), pp. 159-164; ders.: "The First Principle of Hsieh Ho", *National Palace Museum Quarterly*, Vol. 1, No. 3 (Jan. 1967), pp. 5-14; und Joan Stanley-Baker: "Qiyun shengdong in Chinese Painting", *Eastern Aesthetics and Modern Arts. Conference Treatise*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei 1992, pp. 155-192.

Qiyun, der "Widerhall des Lebensatems", ist das, was Su Dongpo "natürliche Begabung", *tiangong*, gepaart mit "frischer Ursprünglichkeit", *qingxin*, nennt. *Qiyun* ist einer der zentralen Begriffe der chinesischen Kunsttheorie.¹⁸ Auch Guo Ruoxu (tätig um 1080), ein Zeitgenosse des Su Dongpo, vertritt die Ansicht, daß man die Fähigkeit, anderen den "Widerhall seines Lebensatems" in künstlerischer Form mitzuteilen, als angeborenes Talent verstehen müsse, durch das des Künstlers Charakter und sozialer Status maßgeblich präformiert seien:

"Der 'Widerhall des Lebensatems', *qiyun*, aber bedingt notwendigerweise angeborenes Wissen; man kann ihn sich ganz bestimmt nicht aneignen durch Gewandtheit oder getreue Anwendung [von Regeln], noch wird die Zeit zu seiner Erlangung beitragen. Es ist ein

Helmut Brinker

unausgesprochener Einklang, eine geistige Gemeinschaft, 'etwas, das sich ereignet, ohne daß man weiß wie' [...]. Wenn eines Menschen [innere] Verfassung erhaben ist, dann kann auch der 'Widerhall seines Lebensatems' nicht anders sein als erhaben, und wenn der 'Widerhall seines Lebensatems' bereits erhaben ist, dann wird [sein Werk] zwangsläufig Lebendigkeit besitzen. Wie gesagt, 'er kann sich in den höchsten Höhen des Geistigen mit dem Wesentlichen befassen'".¹⁹

Diese Auffassung durchzieht die theoretischen Schriften zur chinesischen Malerei durch die Jahrhunderte wie ein roter Faden. An Zhang Yanyuan anknüpfend reflektiert rund ein halbes Jahrtausend später Ni Zan (1301-1374), ein höchst sensibler und vergeistigter Yuan-Meister der Tuschkunst, über seine musischen Beschäftigungen:

"Was ich als Malen bezeichne, ist eigentlich nichts anderes als ein absichtsloses Niederschreiben ungezwungener Pinselstriche. Ich strebe nicht nach formaler Ähnlichkeit, sondern betreibe es ausschließlich zu meinem Vergnügen [...]. Bei meinem Bambus zeichne ich eigentlich nur den Ausdruck der Ungezwungenheit in meiner Brust ab; wie könnte man also später nachprüfen, ob er formal ähnlich geworden ist oder nicht, ob die Blätter dicht oder locker stehen, ob die Stämme schräg oder gerade sind? Nachdem ich manchmal längere Zeit herumgekleckst habe, betrachten es andere Leute und halten es für Stroh oder Riedgras, und auch ich selbst kann kaum besser beurteilen, ob es wirklich Bambus darstellt. Aber ich kann dem Betrachter wirklich nicht anders dienen".²⁰

Wir sehen also, daß Hand in Hand mit der Emanzipation der bildnerischen Mittel vom Gegenständlichen der Darstellung die Vorstellung von der Malerei als einer Art ästhetischen Spiels ging, das der Künstler um seiner selbst willen aus Freude betrieb und mittels dessen er sich einem Kreis gleichgestimmter Geister mitzuteilen vermochte. Chinesische Maler betrachteten im allgemeinen ihr Werk nicht als Resultat einer intensiven Beschäftigung mit dem Leben oder Erlebten, mit ihrer Umwelt oder der Natur, einer Auseinandersetzung, durch die sie neue, originale Dimensionen der Erkenntnis oder des Bewußtseins erschlossen und damit dem Betrachter einen unbekannten oder bisher unbeachteten, der Realität hinzugefügten Aspekt vermittelten. Ihnen ging es um künstlerische Botschaften ganz anderer Art, um völlig andere Formen von individuellem Ausdruck, Kreativität und Innovation. Neuerungen spielten in der von starkem Traditionsbewußtsein geprägten Kunst Chinas ohnehin nicht jene Rolle wie im Abendland; sie galten in den Augen mancher Kunstkritiker eher als suspekt, und Originalität war meist mit dem Geruch des Vulgären behaftet. Offensichtlich unterscheidet sich eine solche Auffassung von Künstlertum grundlegend von der aus unseren herkömmlichen abendländischen Vorstellungen geläufigen. Der klassische chinesische Literat übt seine Kunst nicht aus Berufung, geschweige denn als Beruf aus. Er betrachtet sie oft nicht einmal als Kunst, wie wir von Ni Zan hörten, sondern als ein "Spiel".

Zumeist als Mitglied in der Beamtenhierarchie des Staatsapparates integriert oder als mehr oder minder geachteter Außenseiter der fest gefügten Sozialstruktur betreibt der chinesische Künstler traditioneller Prägung die Kunst außerhalb seiner eigentlichen beruflichen Tätigkeit, wobei er nicht selten Poesie, Schriftkunst, Malerei und Musik gleichermaßen als Dilettant - im ursprünglichen Sinne des Wortes -, als "Sich-Ergötzender", beherrscht. Zhang Yanyuan führt diese spielerische Einstellung um die Mitte des 9. Jahrhunderts in seinem

¹⁹ Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), pp. 95f.

²⁰ Roger Goepfer: *Vom Wesen chinesischer Malerei*. München 1962, p. 16; vgl. auch Bush 1971 (wie Anm. 4), p. 134 und p. 199, sowie Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 280.



Abb. 3: Mi Youren (1072-1151). *Ferne Gipfel in den Wolken*, wohl 1134. Hängerolle. Tusche auf Papier. H. 24,6 cm, Br. 28,6 cm. Städtisches Museum Ōsaka (Slg. Abe).

bereits zitierten Werk treffend vor Augen, wenn er aus eigener Erfahrung sagt: "Auch in der Malerei [wie in der Schriftkunst] gereichen meine Werke [wie ich sie mir eigentlich vorstelle] nicht meinen Ideen, und so betreibe ich das Malen ausschließlich zu meinem Vergnügen. Aber ist dies schließlich nicht weiser als all der brennende Ehrgeiz und die endlosen Mühen, bei denen Ruhm und Profit in der Brust miteinander ringen?"²¹

Dieser Künstlerbegriff des Literatus definiert den Umgang mit Pinsel und Tusche nicht allein als eine Art ästhetischen Spiels, sondern impliziert eine gewisse innere Distanz, ein Zurücktreten der Ambitionen und ein Nicht-Engagiertsein der Emotionen. Auch Su Dongpo hat diese ästhetische Distanz in seinen Schriften zur Kunst immer wieder hervorgehoben. Durch Malerei und Schriftkunst könne man ein momentanes Glücksgefühl gewinnen, indem man seine Gedanken bei ihnen verweilen lasse und dabei die Sorgen über den Lebensabend vergesse; dies sei ein weiserer Zeitvertreib als das Schachspiel. Der Edle möge seine Sinne zwar vorübergehend auf Dinge wie Bilder und Handschriften richten, aber nicht sein

²¹ Acker 1954 (wie Anm. 17), p. 213.



Abb. 4: Signatur des Malers Mi Youren: "Spielerisch gemacht von Yuanhui". Detail der Abb. 3.

Herz an sie heften; er könne sie wohl besitzen, dürfe aber nicht von ihnen besessen werden. In seiner Jugend habe er oft gefürchtet, ein Stück seiner Sammlung könne ihm verlorengehen. Doch schließlich habe er lachend dazu gesagt: "Ich verachte Reichtum und Ruhm, doch verehere ich Werke der Schriftkunst. Ich schätze Leben und Tod gering, doch schätze ich Malereien sehr hoch. Ist das nicht ein Widerspruch und eine völlig falsche Einstellung, die zum Verlust meines wahren Wesens führen?" Seit er dies erkannt habe, schreibt Su, vergleiche er schöne Dinge mit Wolken, die vor seinen Augen vorüberzögen, oder mit dem Gezwitz der Vögel, das an sein Ohr dringe. Solche Dinge genösse man, wenn man ihnen begegne, doch denke man kaum noch daran, wenn sie vorüber seien.²²

Verweilen bei den Künsten ohne völlig von ihnen absorbiert zu werden, propagiert letztlich schon Konfuzius in seinen "Gesprächen", dem *Lunyu*, indem er an den Edlen die Forderung richtet, "sich in den Künsten zu ergötzen". Im 6. Kapitel des 7. Buches heißt es: "Der Meister sprach: 'Seinen Sinn auf den [rechten] Weg richten, sich auf die Autorität der Tugend stützen, sich entsprechend den Regeln der Menschlichkeit verhalten, sich in den Künsten ergötzen'".²³ Das Handeln nach den Gesetzen der Tugend und Menschlichkeit haben im konfuzianischen Sinne den Primat über das Verweilen bei den Künsten, doch bilden beide eine unauflösliche Einheit. Die Künste dienen der Kultivierung und Entwicklung der Persönlichkeit; sie sind gleichsam das Instrument zur Vervollkommenheit des menschlichen Charakters und tragen insofern zur Festigung der Kardinaltugenden bei, zur Realisierung eines humanistischen Ideals. Damit entzieht sich die chinesische Kunst selbst in ihrer spielerischsten Form von vornherein weitgehend der Gefahr, bloß auf dekorative oder gar exhibitionistische Ziele gerichtet zu sein. Ein anspruchsvolles Kunstwerk ist stets mehr, vielfach ein Aufruf zur ästhetischen, zur ethischen Stellungnahme, ja zur moralischen Läuterung. Mit dem ästhetischen Genuß verbindet sich im traditionellen chinesischen Denken *a priori* die Forderung nach moralethischer Entwicklung der Persönlichkeit. Das trifft nicht nur für die sechs traditionellen Künste des Altertums zu, das Ritual, die Musik, das Bogenschießen, Wagenlenken, Schreiben und Rechnen, also jene auf eine höhere geistige Ebene gehobenen kultischen und agonalen Spiele, sondern auch für weite Bereiche der bildenden Künste, zu denen nicht zuletzt das Spielen mit Pinsel und Tusche gehört.

Johan Huizinga hat in seinem Buch vom Ursprung der Kultur im Spiel, *Homo ludens*, einige entscheidende Elemente hervorgehoben, die das Wesen des Spiels ausmachen: Spiel ist geistige oder körperliche Tätigkeit, die keinen unmittelbar praktischen Zweck verfolgt und deren einziger Beweggrund die Freude an ihr selbst ist.

"Alles Spiel ist zunächst und vor allem *ein freies Handeln* [...]. *Spiel ist nicht das 'gewöhnliche' oder das 'eigentliche' Leben*. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz [...] denn *die Ziele, denen es dient, liegen selber außerhalb des Bereichs des direkt materiellen Interesses oder der individuellen Befriedigung von Lebensnotwendigkeiten* [...]. *Das Spiel bindet und löst. Es fesselt. Es bannt, das heißt: es bezaubert*. Es ist voll von den beiden edelsten Eigenschaften, die der Mensch an den Dingen wahrzunehmen und auszudrücken vermag: es ist erfüllt von Rhythmus und Harmonie".²⁴

Spielen ist eine Tätigkeit, die nach ganz bestimmten, von allen Teilnehmern anerkannten Richtlinien und Gesetzen verläuft, nach "Spielregeln" oder einer ihm zugrundeliegenden

Moxi: "Tuschespiele"

²² Siehe das Prosagedicht des Su Dongpo für seinen Freund Wang Xin mit dem Titel *Baohuitang ji*, "Essay über die Halle der Versammelten Schätze" aus dem Jahr 1077; englische Übersetzung von R. H. van Gulik: *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. Serie Orientale Roma XIX. Roma 1958, pp. 477f., und pp. 508-510.

²³ James Legge: *The Chinese Classics*. Hongkong/London 1861, 2nd ed. revised 1893, reprint Taipei 1991. Vol. 1: *Confucian Analects*, p. 196.

²⁴ Johan Huizinga: *Homo Ludens*. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (rde 21). Hamburg 1956, pp. 15-18.

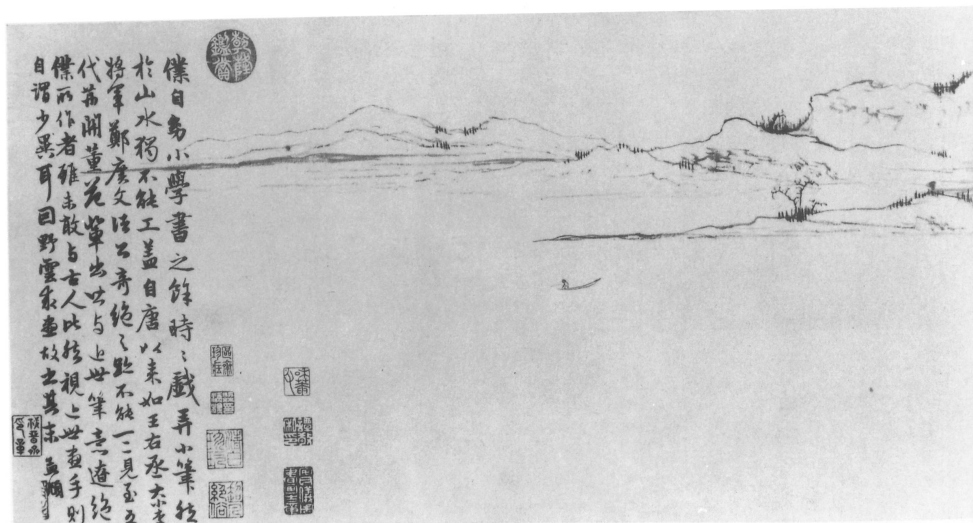


Abb. 5: Zhao Mengfu (1254-1322). *Kiefernbaum und weiter Ausblick in die Ferne*. Handrolle. Tusche auf Papier. H. 26,9 cm, L. 107,4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Ordnung. Das gilt in ganz besonderem Maße für das ästhetische Spiel der chinesischen Maler und Schriftkünstler. Unter den verschiedenen Bezeichnungen für "Spiel" im Chinesischen fehlt bei Huizinga freilich die wichtigste, nämlich jenes *xi*, das uns bereits in zahlreichen Zitaten und Gedichten begegnet ist.²⁵ *Xi* ist zweifellos das in seiner Bedeutung umfassendste Wort für "Spiel", sicherlich weitreichender als die übrigen von Huizinga aufgeführten Vokabeln. Es deckt sich weitgehend mit dessen Spielbegriff und schließt den agonalen Bereich ebenso ein wie den Ulk, Scherz, Spaß, Spott, die Neckerei, das Sich-Tummeln, das Schauspiel und Theater sowie alle spielerischen Beschäftigungen. Zahlreiche Gedichtstitel des gefeierten Tang-Poeten Du Fu (712-770) beginnen mit *xi* - "Spiel, spielen, spielerisch". Diese Anwendung des Wortes wurde später von der Dichtkunst auch in die Malerei übertragen, so daß manche Künstler die Signatur ihrer Werke mit der Phrase "Spielerisch gemacht" oder "Spielerisch gemalt" beendeten, wie etwa Mi Youren (1072-1151) auf seinem wohl 1134 entstandenen Bild *Ferne Gipfel in den Wolken* aus der Sammlung Abe im Städtischen Museum Ōsaka²⁶ oder auf seiner 1130 datierten Handrolle *Wolkenverhangene Berge* im Cleveland Museum of Art, wo er schreibt: "Um zu dokumentieren, daß der Gentleman hier war, hinterlasse ich die Spuren meines 'Pinselspiels', *bixi*, in eurem Haus".²⁷ Der Kunstkritiker Deng Chun bemerkt in seinem 1167 verfaßten "Vermächtnis der Malerei", dem *Huaji*, über seinen älteren Zeitgenossen Mi Youren, dieser habe seine Malereien oft mit dem Titel "Tuschenspiel" versehen,²⁸ und in der Tat finden wir zahlreiche seiner Bilder in alten Sammlungskatalogen mit dem Epitheton *ornans moxi* verzeichnet. Mi selbst soll einmal geäußert haben: "Es ist wahrlich mein Werk kindlichen Spiels, das erfolgreich war".²⁹ Auch der vielseitige, geniale Yuan-Meister Zhao Mengfu (1254-1322)

Helmut Brinker

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁶ *Osaka Exchange Exhibition*. Paintings from the Abe Collection and other Masterpieces of Chinese Art. Osaka Municipal Museum of Fine Arts and San Francisco Center of Asian Art and Culture. San Francisco 1970, No. 8, pp. 30f.

²⁷ *Eight Dynasties of Chinese Painting*. The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art. Cleveland 1980, No. 24, pp. 42ff.

²⁸ Bush 1971 (wie Anm. 4), p. 70.

²⁹ *Ibid.*, p. 71 und p. 194.

³⁰ Shen C. Y. Fu et al.: *Traces of the Brush*. Studies in Chinese Calligraphy. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. 1977, No. 13, p. 191 und p. 250, und Wen C. Fong: *Beyond Representation*. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York/New Haven/London 1992, pl. 101-101a, pp. 440ff.

³¹ Fong 1992 (wie Anm. 30), pl. 102-102a/b, pp. 447ff.

betrachtete einige seiner Werke als das Ergebnis eines spielerischen Umgangs mit Pinsel und Tusche. Im Titel seines Bildes *Kiefernbaum und weiter Ausblick in die Ferne* im Metropolitan Museum of Art, New York, signiert er *Ziang xi zuo* - "Spielerisch gemacht von Ziang", und in seinem Kolophon am Ende der kurzen Handrolle bekennt er eingangs: "Seit meiner Jugend habe ich stets nach meinen Übungen in der Schriftkunst mit einigen kleinen Malereien herumgespielt, doch ist die Landschaft ein Sujet, das ich nicht zu meistern vermochte [...]"³⁰ Ein jüngerer Zeitgenosse des Zhao Mengfu, der Eremit Wu Zhen (1280-1354), der einen Teil seines Lebensunterhalts als Wahrsager bestritt, schließt 1335 seine kurze kursive Aufschrift auf der gewaltigen Darstellung einer *Knorrigen alten Kiefer*, ebenfalls im Metropolitan Museum of Art, New York, mit der Bemerkung: "Meihua daoren, der 'Pflaumenblüten-Daoist' [Wu Zhen], spielte mit Tusche, *ximo*."³¹

Die Grundeinstellung vieler Künstler des 14. Jahrhunderts hat Wu Zhen in verschiedenen Gedichten, Bildaufschriften und Kommentaren treffend zusammengefaßt, als er schrieb:

"Wenn ich zu malen beginne, bin ich meiner selbst nicht gewahr, und plötzlich vergesse ich den Pinsel in meiner Hand [...]. Ich nahm Tusche als Spielzeug und wurde dadurch - im Gegenteil - zu einem Sklaven. Wenn ich zu jener Zeit sorglos gewesen wäre [und nicht studiert hätte], wie könnte ich jetzt ein Sklave der Vergessenheit sein? Die Wahrheit bei der Darstellung des Bambus liegt zu allererst im 'Tuschenspiel'. Dennoch ist es sinnvoller als jede andere Tätigkeit, sich damit zu vergnügen [...]. Man muß hart und lange daran arbeiten, bis man zu vergessen imstande ist, daß man Pinsel und Tusche benutzt; erst dann wird man glauben, daß meine Worte wahr sind [...]. 'Tuschespiele' machen die Großwürden-

Moxi: "Tuschespiele"



Abb. 6: Anonym, wohl 8. Jahrhundert. *Tanzender Dämon*. Fragment einer uighurischen Buchrolle aus Chotscho. Tusche auf Papier. H. 17,5 cm, Br. 9 cm. Museum für Indische Kunst, Berlin.

Abb. 7: Yujian (tätig im 13. Jahrhundert). *Wasserfall am Berg Lu*. Fragment einer größeren Komposition als Hängerrolle montiert. Tusche auf Seide. H. 37,9 cm, Br. 69,6 cm. Slg. Yoshikawa Eiji, Tōkyō.



träger, *shidafu*, in der Zeit, die ihnen neben ihrer offiziellen Gelehrtentätigkeit übrig bleibt, wenn sie sich der Laune des Augenblicks hingeben. Sie sind außerordentlich unkonventionell im Vergleich zu den Berufsmalern".³²

Das hier zur Diskussion stehende "Tuschespiel" hätte sich also im *Homo ludens* vorzüglich als Beispiel dafür geeignet, zu zeigen, daß auch das Schaffen eines Kunstwerks als spielend vollzogener Prozeß unternommen werden kann. Manche der Äußerungen jener zitierten Yuan-Meister könnten fast ebenso gut von Huizinga stammen, der das Spiel "zunächst und vor allem als *ein freies Handeln*" bezeichnet, das als außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem "jederzeit den Spielenden ganz in Beschlag nehmen" kann.³³ Auch Hans-Georg Gadamer hebt in *Wahrheit und Methode* den "Primat des Spieles gegenüber dem Bewußtsein des Spielenden" hervor: "Der Reiz des Spieles, die Faszination, die es ausübt, besteht eben darin, daß das Spiel über den Spielenden Herr wird. Auch wenn es sich um Spiele handelt, in denen man selbstgestellte Aufgaben zu erfüllen sucht, ist es das Risiko, ob es 'geht', ob es 'gelingt' und ob es 'wieder gelingt', was den Reiz des Spieles ausübt. Wer so versucht, ist in Wahrheit der Versuchte. Das eigentliche Subjekt des Spieles (das machen gerade solche Erfahrungen evident, in denen es nur einen einzelnen Spielenden gibt) ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst. Das Spiel ist es, was den Spieler im Banne hält, was ihn ins Spiel verstrickt, im Spiele hält".³⁴

Auch wenn der Terminus *moxi* erst während der Nördlichen Song-Dynastie in Gebrauch gekommen zu sein scheint, darf es als sicher gelten, daß schon in der Tang-Zeit, wohl seit dem 8. Jahrhundert, eine unorthodoxe, von den Fesseln der Konvention befreite Tusche-technik aufblühte, die zuvor in der eng verwandten Schriftkunst ihren Ausgang genommen hatte. Sie bezog ihren spielerischen Reiz zu einem guten Teil aus den sich naturgemäß einstellenden Zufallseffekten, deren ästhetisches Ausdruckspotential man rasch erkannte und in der Folge bewußt anstrebte. Diese neue unbefangene, unverbildete Schreib- und Malweise, die uns einerseits etwa in dem 777 datierten *Autobiographischen Essay* des "verrückten Mönchs" Huaisu (737-nach 798) im National Palace Museum, Taipei, überliefert ist³⁵ und uns andererseits vielleicht in weniger extremer Ausprägung in dem *Tanzenden Dämon* auf einem kleinen, wohl aus dem 8. Jahrhundert stammenden Fragment einer

Helmut Brinker

³² Bush 1971 (wie Anm. 4) pp. 131ff. und p. 199, und Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 279.

³³ Huizinga 1956 (wie Anm. 24), pp. 15f.

³⁴ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, 2. Aufl. 1965, p. 102.

³⁵ Werner Speiser, Roger Goepper und Jean Fribourg: *Chinesische Kunst*. Malerei, Kalligraphie, Steinabreibungen, Holzschnitte. Fribourg/Zürich 1974, Nr. 101, pp. 214f., und Fong 1992 (wie Anm. 30), Fig. 62, p. 145.



Abb. 8: Yujian (tätig im 13. Jahrhundert). *Bergdorf im sich lichtenden Nebel* aus einer Serie der *Acht Ansichten von Xiao und Xiang*. Hängeroles. Tusche auf Papier. H. 33,3 cm, Br. 83,3 cm. Idemitsu Kunstmuseum, Tōkyō.

uighurischen Buchrolle aus Chotscho im Museum für Indische Kunst, Berlin, entgegentritt,³⁶ entzog sich den traditionellen Kategorien der Kunstkritik, weil - wie in zeitgenössischen Texten gelegentlich beklagt wird - man die Disziplin des Pinselduktus darin vermißte und sich diese Werke nicht zum Kopieren eigneten. Daher faßte man die Künstler, die sie praktizierten, in einer Gruppe zusammen, die man *yipin* nannte, "Klasse der Ungezwungenen".³⁷ Sie paßten nicht in das übliche Schema der vorhandenen dreistufigen Rangordnung. Anfangs stieß diese unorthodoxe Malerei auf heftigen Widerstand, ja man lehnte es ab, diese ungezügelter, suggestiv abbreviierenden und - in unserer Diktion - skizzenhaften Darstellungen als Malereien überhaupt zu akzeptieren. Neben mangelnder Beherrschung der technischen Mittel wurde den Künstlern Vulgarität und Grobheit im Ausdruck vorgeworfen. Man erachtete ihre Werke ganz einfach als dilettantisches Gekleckse.

21

Zu den umstrittenen Meistern der ersten Stunde zählte nach Auskunft der von Zhu Jingxuan um 840 kompilierten Biographiensammlung "Berühmter Maler der Tang-Zeit", *Tangchao minghua lu*, der im 8. Jahrhundert tätige Wei Yan, der zur Darstellung von Wasser in seinen Landschaften die verdünnte Tusche mit den Händen aufrieb.³⁸ Ein anderer nahm Tuschepulver in den Mund, um es auf die angefeuchtete Seide zu blasen und so den Effekt von Nebel und Wolken zu erzielen. Man nannte diese ungewöhnliche Methode *chuiyun*, "hingepustete Wolken".³⁹ Ein gewisser Herr Wang produzierte um 800 Landschaften und Darstellungen alter Kiefern und Felsen in einer Technik, die unter dem Begriff *pomo* bekannt geworden ist, was soviel heißt wie "aufgespritzte oder hingekleckste Tusche". Daher ist er unter seinem Spitznamen "Tusche-Wang", Wang Mo oder Wang Pomo, in die Annalen eingegangen. Über ihn wird berichtet, er habe, bevor er daran gegangen sei, ein Bild zu malen, zunächst einmal Wein getrunken, und wenn er hinreichend betrunken gewesen sei, habe er Tusche auf dem Malgrund verspritzt. Lachend und singend habe er dann mit Händen und Füßen darin herumgeschmiert; wild habe er den Pinsel geschwungen und sein eigenes Haupthaar zum Malen in die Tusche eingetaucht. Da diese natürlich an manchen Stellen dünn, an anderen konzentrierter verlaufen sei, habe er aus den vorgegebenen Zufallsformen Berge, Felsen, Wolken oder Wasser gemacht. Seiner Eingebung und dem Schwung seiner Hand folgend, habe er Nebel, Wolken und die feuchte Atmosphäre von Regen und Wind hervorgebracht, alles mit der unvermittelten Plötzlichkeit eines

³⁶ Herbert Härtel und Marianne Yaldiz: *Lotosblumen in der Wüste*. Buddhistische Kunst aus den Höhlentempeln Zentralasiens. Meisterwerke aus der Sammlung des Museums für Indische Kunst Berlin. Museum Rietberg Zürich 1988, Nr. 61, pp. 138f.

³⁷ Shimada Shūjirō: "Concerning the i-p'in Style of Painting", translated by James Cahill in *Oriental Art*, Vol. VII/2 (Summer 1961), pp. 66-74, Vol. VIII/3 (Autumn 1962), pp. 130-137, Vol. X/1 (Spring 1964), pp. 19-26.

³⁸ Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 64.

³⁹ Acker 1954 (wie Anm. 17), p. 190.

Moxi: "Tuschespiele"

Schöpfungsmoments. Habe man dann das fertige Bild genauer betrachtet, seien keinerlei Spuren der ursprünglichen Tuschelachen mehr zu entdecken gewesen.⁴⁰ Was damals die Kritiker an solchen "action paintings" störte, war vor allem der Mangel an klarer, präziser Darstellung, an exakter Wiedergabe der Details mittels genau abgrenzender und den Bildgegenstand beschreibender Konturlinien. Es fehlten, wie Zhang Yanyuan es formulierte, die sichtbaren Spuren des Pinsels, und er lehnte es daher kategorisch ab, Landschaften dieser Art als Malereien zu akzeptieren.⁴¹

Freilich besitzen wir keine unanfechtbaren Originale aus jener Frühzeit des "Tuschespiels", doch mögen etwa die im 13. Jahrhundert entstandenen Bilder des Mönchs Yujian ein entfernter Reflex sein. Mit feucht in feucht frei aufgetragenen Tuschelavis lockert und verwischt hier der Maler die formale Struktur seiner Landschaften durch eine hochgradige Filterung und radikale Reduktion der Bildgegenstände zu geradezu stenographischen Chiffren. Nur noch das unbedingt Nötige wird gezeigt, um eine Vorstellung zu evozieren von dem *Wasserfall am Berg Lu* und dem *Bergdorf im sich lichtenden Nebel* aus der Serie der *Acht Ansichten von Xiao und Xiang*.⁴² Doch hat die skizzenhafte Wirkung der Bilder nichts mit unserem Begriff der Skizze zu tun. Wir haben hier eine spontan "niedergeschriebene Idee", *xieyi*, vor uns, das definitive Resultat einer momentanen Inspiration, die sich im spielerischen Umgang mit Pinsel und Tusche konkretisiert hat.

In der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts soll ein nicht näher bekannter Herr Gu aus Wu, der heutigen Provinz Jiangsu, das Spiel mit Tusche und Farben in höchst exzentrischer Weise betrieben haben. Er breitete zunächst Dutzende von Seidenbahnen auf dem Boden aus und bereitete die Tusche und Farben in großen Mengen in Behältern vor. Wenn er schließlich etwas angeheitert war, rannte er mehrmals um die Malfläche herum, dann griff er nach der Tusche und verschüttete sie über die Seide. Anschließend spritzte er Farben auf. Er deckte die Lachen mit einem großen Tuch ab und bat jemanden, sich darauf zu setzen. Indem er das Tuch an einem Zipfel ergriff und es mitsamt dem Daraufsitzenden über den Malgrund zog, verteilte er die aufgespritzte Tusche und die Farben. Am Schluß setzte er mit dem Pinsel einige Akzente in die zufällig entstandenen Formen und verwandelte sie so in Berge und Inseln.⁴³

Dagegen erscheint die Kunst seines Zeitgenossen Zhang Zao geradezu zahm und beherrscht. Er war in der Lage, zwei Pinsel simultan zu handhaben. Mit der einen Hand malte er einen kräftigen, gesunden, üppig blühenden Baum und mit der anderen einen verdorrten, abgestorbenen, alten Baum.⁴⁴ Andere Künstler aus dieser Gruppe der "Neuen Wilden" im Alten China begaben sich, in der Mehrheit unter dem enthemmenden Einfluß von Alkohol, mit geschlossenen Augen oder ohne hinzuschauen ans Werk; sie schwangen den Pinsel nicht selten zum Takt von Musik oder malten direkt mit dem Tuschestäbchen. Es kann kein Zweifel bestehen, daß von diesen entfesselten *yipin*-Malern der Tang-Dynastie das Tuschespiel im 8. Jahrhundert seinen Ausgang nahm, einer Zeit, in der auch der Begriff des Dilettantenkünstlers geprägt wurde.

Nicht nur in China leben diese exzentrischen Kunstformen bis in die Gegenwart fort. Eine der von den experimentierfreudigen Außenseitern der Tang-Zeit angewandten Methoden, nämlich statt des Pinsels die Hände und Handballen zum flächigen Auftrag von Tusche und Farben, die Finger und einen langgewachsenen gespaltenen Fingernagel wie eine Rohrfeder

⁴⁰ Shimada 1961 (wie Anm. 37), p. 68, und Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), pp. 65f.

⁴¹ Acker 1954 (wie Anm. 17), p. 190.

⁴² *Sōgen no kaiga - Chinese Painting of the Sung and Yüan Dynasties*, ed. by the Tōkyō National Museum. Kyōto/Tōkyō 1962, 2. Aufl. 1971, Nr. 121 und Nrn. 123-125.

⁴³ Shimada 1961 (wie Anm. 37), p. 69.

⁴⁴ Bush and Shih 1985 (wie Anm. 4), p. 65.

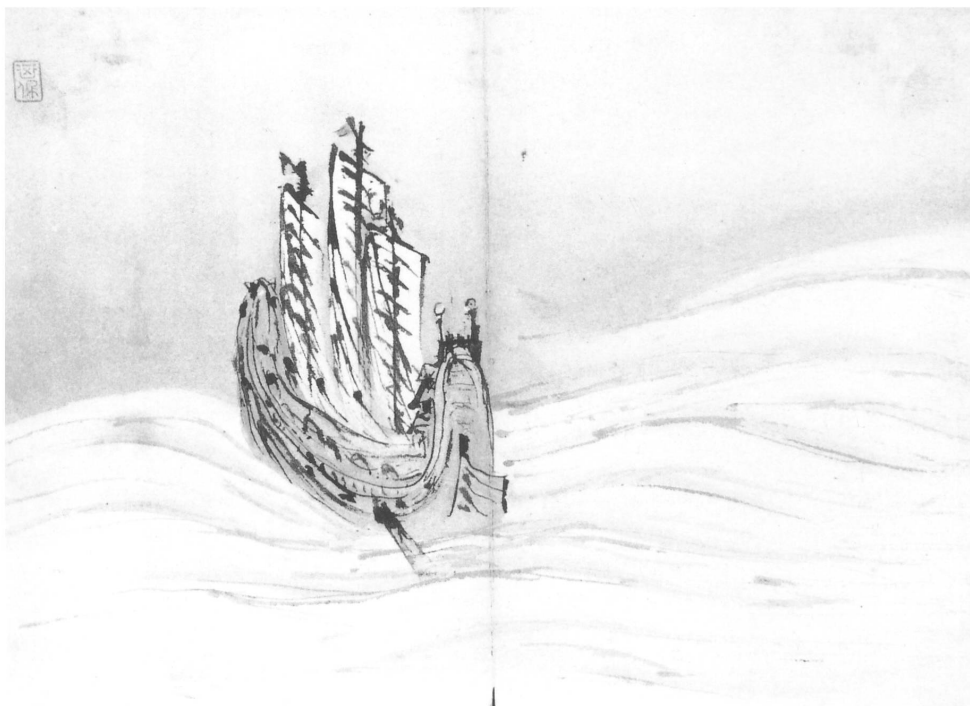


Abb. 9: Gao Qipei (1660-1734). *Segelschiff auf hoher See*, 1698. Albumblatt. Tusche und leichte Farben auf Papier. H. 30 cm, Br. 41,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

zum linearen Zeichnen zu benutzen, erlebte fast tausend Jahre später, im 17./18. Jahrhundert, einen neuen Aufschwung. Der erfolgreichste und konsequenteste Verfechter dieser "Fingermalerei", *zhitou hua*, war der in höfischen Kreisen sehr geschätzte General Gao Qipei (1660-1734), der seine Werke vielfach mit den Siegeln *zhitou shenghuo*, "Lebendig aus den Fingern", oder *zhitou zhanmo*, "Mit den in Tusche eingetauchten Fingern", versah.⁴⁵ Sein Enkel, Gao Bing, verfaßte 1771 einen "Traktat über die Fingermalerei", *Zhitou huashuo*, in dem sich nicht nur die ausführlichsten Angaben zur Biographie des Großvaters finden, sondern auch nähere Angaben zu dessen unkonventioneller Maltechnik.⁴⁶ Es heißt dort im 6. Abschnitt:

"Wenn man kleine menschliche Figuren oder Blumen und Vögel malt, genügt es, den Ringfinger und den kleinen Finger wechselweise zu benutzen. Bei größeren Flächen muß man beide Finger gemeinsam einsetzen [...]. Wenn man umrandete Wolken und fließendes Wasser malt, werden drei Finger gleichzeitig verwendet. Obwohl das zunächst chaotisch erscheint, ist diese Methode doch höchst wirkungsvoll. Es ist ein flexibles Vorgehen, das dem Aufwand vorbeugt, allerlei lästige Details einfügen zu müssen. In einem kleinen Album in meinem Besitz, in dem Bambus im Wind dargestellt ist, hat der Künstler seinen Daumen mit einer Auswärtsbewegung eingesetzt. Göttlich, wahrhaft göttlich!"⁴⁷

Zou Yigui (1686-1772), ein traditionsgebundener Blumen- und Pflanzenmaler, zeigte sich tief beeindruckt von der exzentrischen Kunst seines älteren Zeitgenossen Gao Qipei:

"Ich habe einmal zugesehen, wie er auf einem riesigen Wandschirm ein Seestück malte. Die wild aufgetürmten Wogen waren so gewaltig, daß man meinte, die Brandung zu vernehmen.

Moxi: "Tuschespiele"

⁴⁵ Siehe dazu den umfangreichen Ausstellungskatalog von Klaas Ruitenbeek: *Discarding the Brush - Schilderen zonder penseel*. Gao Qipei (1660-1734) and the art of Chinese finger painting - en de Chinese vingerschilderkunst. Rijksmuseum Amsterdam 1992.

⁴⁶ Eine vollständige Übersetzung ins Englische und Niederländische hat Klaas Ruitenbeek in dem zuvor zitierten Ausstellungskatalog (pp. 291-321) vorgelegt.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 298f.

Abb. 10: Liang Kai (tätig i. Hälfte 13. Jahrhundert). *Lachender Budai* (Detail). Hängerolle. Tusche auf Papier, H. 81 cm, Br. 32,9 cm. Kösetsu Kunstmuseum, Kôbe.



In den Himmel, etwa einen halben Fuß darüber, 'schrieb' er zwei fliegende Kraniche. Sieht man das von fern an, hat man wahrhaftig den Eindruck des unendlichen Meeres. Ursprünglich war Kao [Gao] ein Meister des Pinsels gewesen. Nur um den Bitten [seiner Freunde nach solchen Bildern] zu entsprechen, änderte er [seine Malweise] und machte Finger-Gemälde. [Denn] es ist noch nicht dagewesen, daß einer mit den Fingern malen konnte, ohne [auch] tüchtig mit dem Pinsel zu sein."⁴⁸

Eines seiner besten erhaltenen Werke ist das zehn Blätter umfassende Album im Museum of Fine Arts, Boston, aus dem Jahr 1698, in dem Gao Qipei Eindrücke einer Reise von Yunnan nach Beijing verarbeitete.⁴⁹ Vor allem das 7. Blatt mit der kühnen Darstellung eines *Segelschiffs auf hoher See* zeigt eindrucksvoll, zu welcher malerischen und zeichnerischen Flexibilität und zu welcher Frische und Spontaneität der angeblich um seine künstlerische Eigenständigkeit besorgte Gao mit seiner spielerischen Fingertechnik fähig war. Es hat freilich den Anschein, als sei der gleichmäßig grau lavierte Himmel mit dem Pinsel

⁴⁸ Günther Debon und Chou Chün-shan: *Lob der Naturreue*. Das *Hsiao-shan hua-p'u* des Tsou I-kuei (1686-1772). Wiesbaden 1969, p. 152.

⁴⁹ Ruitenbeek 1992 (wie Anm. 45), Nr. 6, p. 33, pp. 108-111 und pp. 246f.

Abb. 11: Gesicht des *Lachenden Budai*. Detail der
Abb. 10.



25

ausgeführt. Im 2. Abschnitt seines erwähnten Traktats betont Gao Bing denn auch die wechselseitige Wirkung von Pinsel- und Fingermalerei:

"Wenn man anstelle des Pinsels seine Finger [zum Malen] benutzt, dann geschieht dies, weil die Finger [unmittelbar] darstellen können, was der Pinsel nicht vermag, und weil man mit dem Pinsel nie das erreichen kann, wozu man mit den Fingern in der Lage ist. Der Pinsel wird mit professioneller Genauigkeit eingesetzt, während die Finger [spontan] eine Idee frei wiedergeben. Doch ohne gründliche Beherrschung dieser professionellen Genauigkeit in der Pinseltechnik kann man auch mit der Fingermalerei die Idee nicht angemessen wiedergeben. Einst schrieb ich folgenden Satz auf ein Pinselgemälde meines Großvaters: 'Seine mit dem Pinsel gemalten Bilder werden von seinen Fingermalereien überschattet. Doch muß man wissen, daß Finger und Pinsel sich gegenseitig unterstützen'."⁵⁰

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 296f.

Moxi: "Tuschespiele"



Abb. 12: Liang Kai (tätig 1. Hälfte 13. Jahrhundert) zugeschrieben. *Beleibter Weiser*. Albumblatt. Tusche auf Papier. H. 48,7 cm, Br. 27,7 cm. National Palace Museum, Taipei.

Abb. 13: Liang Kai (tätig 1. Hälfte 13. Jahrhundert) zugeschrieben. *Budai, der bei einem Hahnenkampf zuschaut*. Hängerrolle. Tusche auf Papier. H. 78 cm, Br. 32,4 cm. Städtisches Kunstmuseum Fukuoka (Slg. Matsunaga).



Solche freien, teils ungestümen Tuschespiele, welche die Phantasie des Betrachters provozieren, ihr "Spiel"raum gewähren oder erst durch sie ergänzt sein wollen, blieben nicht auf die Landschaftsmalerei und verwandte Gattungen beschränkt. Auch Figurenmaler wandten sie für ihre verblüffenden Gestalten vorwiegend aus dem chan-buddhistischen und daoistischen Pantheon mit großem Erfolg an. Als einer der Protagonisten des figürlichen Tuschespiels hat Liang Kai zu gelten, der während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nach einigen Jahren verdienstvoller Tätigkeit an der Kaiserlichen Kunstakademie eine hohe Auszeichnung erhalten sollte, diese jedoch zurückwies, um ein ungebundenes, von äußerlichen Konventionen freies Künstlerdasein unter Gesinnungsfreunden zu führen. Er nannte sich Liang Fengzi, "Liang, der Vagabund", liebte Wein und Geselligkeit und beherrschte den spielerischen Umgang mit Pinsel und Tusche in allen Varianten. Ein enger Vertrauter des eigenwilligen Malers, der Chan-Abt Beijian Jujian (1164-1246), charakterisiert dessen Malweise in einem Gedicht mit den Worten:

"Liang Kai geht mit seiner Tusche sparsam um, so sparsam wie mit Gold; doch wenn er in den Zustand der Trunkenheit kommt, verdichtet sie sich ganz und gar zu tropfnassen [Tuschespuren], ob er zu dieser himmlischen Musik nun Geräusche von sich gibt oder selbst stumm ist".⁵¹

⁵¹ *Ryōkai - Liang K'ai*, hrsg. vom Bijutsu Kenkyūjo Tōkyō - The Institute of Art Research, Tōkyō. Kyōto 1957, p. 11.

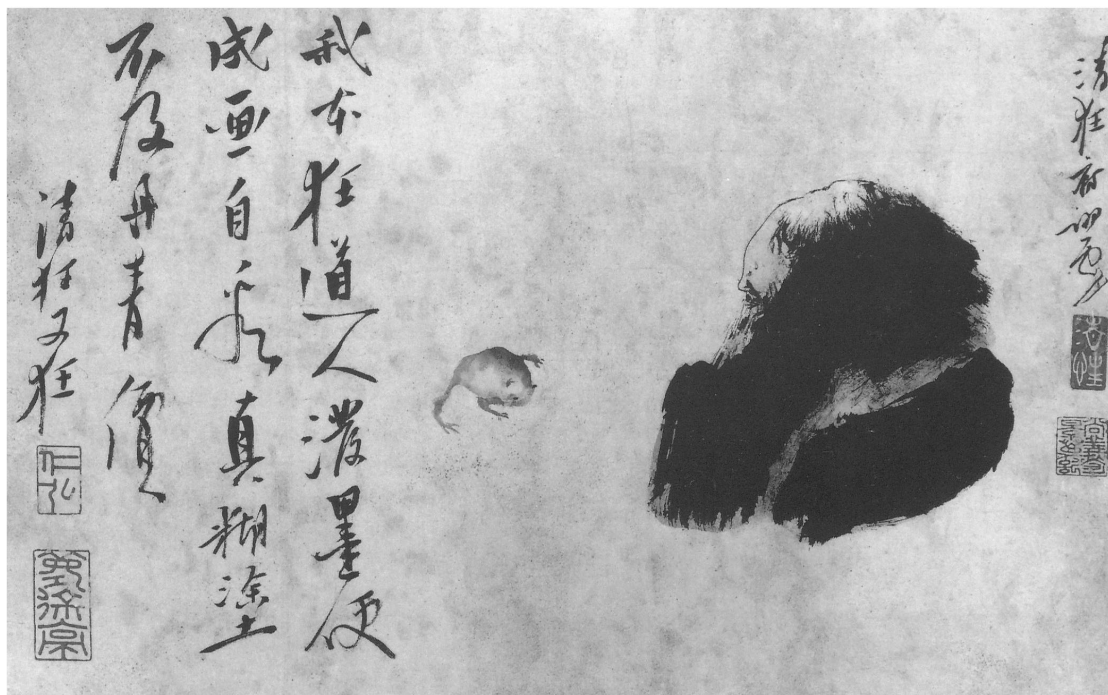


Abb. 14: Guo Xu (1456-nach 1526). *Daoistischer Unsterblicher mit einer Kröte*. Albumblatt als Hängrolle montiert. Tusche auf Papier. H. 30 cm, Br. 48 cm. Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin.

Der sparsame Gebrauch der Tusche bezieht sich wohl auf die unlösbar mit seinem Namen verbundene abbreviierende Pinselsprache, *jianbi*. Liang Kai hat diese spontane, nach möglichst konzentrierter Umsetzung der vorgebildeten Konzeption strebende Malweise in seiner Darstellung des frohgemut durch die Lande streifenden Bettelsmönchs *Budai* im Kôsetsu Bijutsukan, Kôbe, angewandt.⁵² Man spürt hier ganz unmittelbar die Freude des Malers am Spiel mit den bildnerischen Mitteln. Durch den rauhen Pinseleinsatz und den bewußt ungeschliffenen Tuschegebrauch ergibt sich in dem weit über dem dicken Bauch geöffnet herabhängenden Gewand der Effekt des "überflogenen Weiß", *feibai*, ein in der exzentrischen Malerei überaus beliebtes Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, das durch die Spreizung der Pinselhaare beim raschen "Hinwegfliegen" über die Malfläche entsteht und bei dem das Weiß des Bildgrunds im Strich selbst durchscheint. Für einen solchen aufgebrochenen, sperrigen Strich benutzten die Maler gern ausgefranste alte Pinsel mit kurzen abgenutzten Haarborsten, *tubi*, auch *tuibi* genannt, oder sperrige Reisstrohpinsel, *gaobi*, wie Liang Kai es hier zweifellos getan hat. Zur Wiedergabe des lachenden Gesichts bediente er sich eines feinen spitzen Pinsels. Mund, Nase und Augen sind in konzentrierter Form auf einen unnatürlich engen Bereich zusammengedrängt, in weitem Abstand die Ohren angedeutet, die das Volumen des großen runden Kopfes ahnen lassen. Liang Kai kann es sich leisten, auf eine klar definierende Umrißlinie ganz zu verzichten. Mit wenigen dunklen Pinseleinsätzen suggeriert er den Fall des Gewandes an den Beinen, ebenso wie die Füße und Arme des Mönchs, der an seinem langen Wanderstab einen prall gefüllten Bettelsack über der Schulter trägt. All diese konstituierenden Komponenten des Bildes erschließt der Künstler mit gegensätzlichen, aber gerade darin sich ergänzenden und einander

⁵² *Ibid.*, Nr. 10-12.

steigernden Darstellungsmitteln, und nur zögernd fügen sie sich zum Bild einer bewegten menschlichen Gestalt zusammen. Für Liang Kai stellen weder die naturgegebenen Formen des menschlichen Körpers einen unabänderlichen Kanon dar, noch sind für ihn die herkömmlichen Methoden und traditionellen Techniken der Malerei verbindlich.

Ein Albumblatt mit der kahlköpfigen Gestalt eines beleibten, nicht näher identifizierten *Weisen* im National Palace Museum, Taipei,⁵³ und die Darstellung des breit lachenden Chan-Mönchs *Budai*, der bei einem Hahnenkampf zuschaut, im Matsunaga Kinenkan des Städtischen Kunstmuseums Fukuoka⁵⁴ führen uns einen anderen Aspekt seines Tuschespiels vor Augen. Hier treten die wenigen, auf die Gesichter beschränkten linearen Akzente ganz und gar hinter die mit breitem Pinsel in satter schwarzer Tusche aufgewischten Körperpartien der Figuren zurück, die an den kleinen *Tanzenden Dämon* aus Chotscho in Berlin erinnern (Abb. 6). Auf dem *Budai*-Bild hat der Maler im oberen Teil der Hängerolle um den kahlen herabhängenden Weidenzweig "Tusche hingeblassen", *chui mo*, so daß ein Effekt entsteht, der dunklem Sprühregen gleicht. Andere Figurendarstellungen dieser Art geben uns eine lebafte Vorstellung vom weiten Spektrum seiner unkonventionellen Malerei, auch wenn es sich dabei überwiegend um Zuschreibungen oder spätere Kopien verlorener Originale handeln mag.⁵⁵

In noch stärkerem Maße als Liang Kai fordert der Ming-Maler Guo Xu (1456-nach 1526) die Vorstellungskraft des Betrachters mit seiner geradezu tachistischen Darstellung eines *Daoistischen Unsterblichen* heraus.⁵⁶ Seine ungestümen Tuschekleckse schockieren zunächst das Auge, das erst bei längerem Hinsehen die zusammengekauert hockende Gestalt eines glatzköpfigen alten Mannes allmählich zu erkennen vermag. Vielleicht ist es der legendäre Liu Hai, zu dem als Attribut eine dreibeinige Kröte gehört. Auf dem als Hängerolle montierten Albumblatt im Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, erscheint sie in wenigen lavierten Grautönen vor dem Unsterblichen. Am rechten Bildrand signiert der Maler, von dessen Hand nur wenige Werke erhalten geblieben sind, mit den Worten: "Von dem 'Reinen Wilden' Guo Xu spielerisch gemalt". Die Aufschrift im linken Bilddrittel passt sich in ihrem schnellen, etwas sperrigen Duktus der stilistischen Ausführung der Figur an. Guo Xu äußert sich darin zur technischen Ausführung seines Werks, indem er erklärt, er habe zuerst "Tusche ausgespritzt", *pomo*, und dann daraus ein Bild gemacht; doch halte er es selber eher für ein Geschmier als für eine Malerei. Diese Distanziertheit zum eigenen Tun und dem daraus resultierenden Werk kennzeichnet die Haltung des wahren Literatus, der seine Kunst zu seinem Vergnügen als ein ästhetisches Spiel betreibt.

⁵³ *Chinese Art Treasures. A Selected Group of Objects from The Chinese National Palace Museum and The Chinese National Central Museum Taichung, Taiwan.* Washington/New York/Boston/Chicago/San Francisco 1961-1962, Nr. 63, p. 132.

⁵⁴ Kawakami Kei, Toda Teisuke und Ebine Toshio: *Ryōkai, Indara* [Liang Kai, Yintuolu], Suiboku bijutsu taikei, Bd. 4, Tōkyō 1975, Nr. 117, p. 140.

⁵⁵ *Ibid.*, Nr. 38-39 und Abb. 11, 13-14 und 17-18.

⁵⁶ *Weltkunst aus Privatbesitz.* Ausstellung der Kölner Museen. Kunsthalle Köln 1968, Nr. C 2.