

CHARLES UNIVERSITY
FACULTY OF HUMANITIES
Deutsche und französische Philosophie

Doctoral thesis

2018

Mgr. Huang Ziming

Charles University

Faculty of humanities

Deutsche und französische Philosophie



Über den Pinselstrich -

unter dem Aspekt des Verhältnisses von Gesichts- und Tastsinn

Eine phänomenologische Studie

Doctoral thesis

Mgr. Huang Ziming

Supervisor: prof. PhDr. Hans Rainer Sepp

2018

Mandatory formal declaration

Declaration

I hereby declare that I have written the present thesis alone and that all the sources and data used are properly referenced. I also declare that neither this thesis nor any of its segments were used in obtaining any other academic degree. I give my approval for this thesis to be accessible by Charles University libraries in the electronic Thesis Repository of Charles University, in order to be utilized for study purposes in accordance with the respective copyrights.

Prague, 28. 06. 2018

Huang Ziming

Acknowledgments

First of all, I would like to thank my supervisor prof. PhDr. Hans Rainer Sepp for his careful guidance and explanation, his detailed suggestions, his support and help. With his guidance and encouragement I am able to complete this thesis successfully.

I would like to thank the Faculty of Humanitie of Charles University for giving me the opportunity to do my doctorate at this prestigious university and in this beautiful city of Prague.

I would like to thank Vice-Dean Ms. Jana Jeníčková, Secretary Ms. Milada Pajgrtová and Ms. Lenka Vinterová for their efforts in general student affairs. I am very grateful for helping me to waive the tuition fees and improve my financial situation

Thank all of the professors and students who inspired me at our faculty. In particular, I am very grateful to Ms. Dagmar Dotting for giving me detailed suggestions for formulating my thesis.

I thank my family for their love and support. I thank my mother for the constant support. The joy that my children bring me has made my writing easier.

Thank you very much to all my friends, who took care of me and helped me.

I am glad that with my efforts, under the guidance and help from all sides, the dissertation has finally been successfully completed.

Danksagung

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Betreuer Herrn Prof. PhDr. Hans Rainer Sepp für seine sorgfältige Anleitung und Erklärung, seine ausführlichen Vorschläge, seine Unterstützung und Hilfe herzlich bedanken. Mit seiner Anleitung und Ermutigung bin ich erst in der Lage, diese Arbeit erfolgreich fertigzustellen.

Ich bedanke mich sehr bei unserer Fakultät und auch bei der Karls Universität dafür, dass sie mir die Möglichkeit gegeben haben, an dieser prestigeträchtigen Universität und in dieser wunderschönen Stadt Prag promovieren zu können.

Herzlich danke ich der Vizedekanin Frau Jana Jeníčková, der Sekretärin Frau Milada Pajgrtová und Frau Lenka Vinterová für ihre Bemühungen bei allgemeinen Studienangelegenheiten. Ich danke ihnen sehr für die Hilfe bei der Befreiung von Studiengebühren, damit meine finanzielle Situation sich verbessern kann.

Außerdem danke ich allen mich inspirierenden Professoren und Kommilitonen an unserer Fakultät. Besonders bin ich meiner Kommilitonin Frau Dagmar Dotting dafür sehr dankbar, mir ausführliche Vorschläge für die Formulierung meiner Arbeit zu geben.

Ich bedanke mich bei meiner Familie für ihre Liebe und ihre Unterstützung. Ich danke meiner Mutter für die beständige Unterstützung. Die Freude, die meine Kinder mir bringen, hat meine Verfassung erleichtert.

Herzlich danke ich allen meinen Freunden, die sich um mich gekümmert haben und mir geholfen haben.

Ich bin von Herzen froh, dass mit meinen Bemühungen, unter der Anleitung und der Hilfe von verschiedenen Seiten, die Doktorarbeit endlich erfolgreich abgeschlossen worden ist.

Summary:

The dissertation conducts a phenomenological study of the brushstroke in art from the perspective of the relationship between sight and touch. The previous analyzes of painting focus mostly on the sense of sight, this thesis is characterized by the emphasis on the importance of the sense of touch in visual art. The theme is related to both philosophy and art, so the investigation consists of two main parts, "Theoretical Analysis" and "Detailed Analysis". In the part of the "theoretical analysis" first a "historical overview of sight and touch" is led. The philosophical research on perception and the relationship of sight and touch are summarized. Phenomenological observation points to the fundamental meaning of the sense of touch in the corporeality. According to the research of simple perception, the "layer analysis of the image" is carried out. Image-consciousness is a matter of multiple objectivities and their apprehensions. Different layers in image theory by Husserl and Ingarden are presented and compared. In terms of aesthetic experience, Dufrenne's distinction between the artwork and the aesthetic object is guided. The importance of sight and touch in the aesthetic consideration of the brushstroke is recognized. On the basis of the "theoretical analysis" the "detailed analysis" is carried out in relation to the artistic works of art in European and Chinese art history. It deals with the development of brushstrokes in Western painting, Chinese calligraphy and Chinese painting. The historical review notes that the developmental trend of European and Chinese art lies in the increasing emphasis on purely artistic elements through the power of brushstrokes. The essence of painting lies in the fact that the visual form manifests itself physically through bodily action. The painting hand opens an aesthetic world on the surface of the picture, this world is considered an extension of our body. Through the affinity with the touch, the brushstroke expresses the bodily meaning of the being of painting.

Abstract:

Die Dissertation führt eine phänomenologische Untersuchung über den Pinselstrich in der Kunst unter dem Aspekt des Verhältnisses von Gesichts- und Tastsinn durch. Die bisherigen Analysen über die Malerei konzentrieren sich meistens auf den Gesichtssinn, diese Arbeit zeichnet sich durch die Hervorhebung der Bedeutung des Tastsinns in der visuellen Kunst aus. Das Thema bezieht sich sowohl auf die Philosophie, als auch auf die Kunst, die Untersuchung besteht aus zwei Hauptteilen, „Theoretischer Analyse“ und „Ausführlicher Analyse“. Im Teil der „theoretischen Analyse“ wird zuerst eine „historische Übersicht über Gesichts- und Tastsinn“ geführt. Die philosophischen Forschungen über die Wahrnehmung und das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn werden zusammengefasst. Phänomenologische Betrachtung weist auf die grundlegende Bedeutung vom Tastsinn in der Leiblichkeit hin. Nach der Forschung der schlichten Wahrnehmung wird die „Schichtenanalyse des Bildes“ durchgeführt. Beim Bildbewusstsein handelt es sich um mehrfache Gegenständlichkeiten und ihre Auffassungen. Verschiedene Schichten in Bildtheorie von Husserl und von Ingarden werden vorgestellt und verglichen. In Bezug auf das ästhetische Erleben wird Dufrennes Unterscheidung von dem Kunstwerk und dem ästhetischen Gegenstand geführt. Die Bedeutung von Gesichts- und Tastsinn in der ästhetischen Betrachtung des Pinselstrichs ist erkannt. Auf der Grundlage der „theoretischen Analyse“ wird die „ausführliche Analyse“ in Bezug auf die Kunstwerke in europäischer und chinesischer Kunstgeschichte durchgeführt. Es geht um die Entwicklung des Pinselstrichs in der Westlichen Malerei, in der Chinesischen Kalligrafie und in der Chinesischen Malerei. Durch den historischen Rückblick wird es festgestellt, dass der Entwicklungstrend der Europäischen und der Chinesischen Kunst in der zunehmenden Betonung der rein künstlerischen Elemente liegt, und zwar durch die Darstellungskraft der Pinselstriche. Das Wesen der Malerei liegt darin, dass sich die visuelle Form körperhaft durch leibliche Aktion manifestiert. Die malende Hand öffnet eine ästhetische Welt auf der Bildoberfläche, diese Welt gilt als eine Ausdehnung unseres Leibes. Durch die Affinität mit der Berührung bekundet der Pinselstrich die leibliche Bedeutung des Seines der Malerei.

Key words: brushstroke; sight; touch; corporeality; Painting; calligraphy

Schlüsselwörter: Pinselstrich; Gesichtssinn; Tastsinn; Leiblichkeit; Malerei;
Kalligrafie

Inhalt

Erster Teil: Theoretische Analyse.....	3
1. Historische Übersicht über Gesichts- und Tastsinn.....	3
1. 1. Platons Ideenlehre über Gesichtssinn.....	3
1. 2. Aristoteles' Seelenlehre über Sinne.....	4
1. 3. Berkeleys neue Theorie über das Gesicht.....	6
1. 4. Kants Form der Anschauung a priori.....	8
1. 5. Das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn zur Relation von Erscheinung und Gegenstand.....	11
1. 6. Husserls Analysen zur Wahrnehmung.....	13
1. „uneigentliche Erscheinung“ und die Vergegenwärtigung.....	13
2. die Konstitution des Leibes durch die Tastempfindungen.....	15
3. die Zeit und die Bewegung des Leibes in Wahrnehmung.....	17
4. Kurzzusammenfassung.....	20
1. 7. Merleau-Pontys Leiblichkeit.....	22
1. die Einheit des Gesichtsfeldes.....	22
2. die Einheit des Wahrnehmungsfelds des Leibes.....	25
3. der Leib und seine Korrelation zur Welt.....	27
2. Schichtenanalyse des Bildes.....	30
2. 1. Drei Schichten des Bildes bei Husserl.....	30
2. 2. Schichten des Bildes bei Ingarden.....	33
2. 3. Der ästhetische Gegenstand.....	38
1. das Kunstwerk und der ästhetische Gegenstand.....	38
2. Repräsentation und Darstellung.....	47
2. 4. Was ist Pinselstrich?.....	51
1. Gesichtssinn und Tastsinn.....	51
2. Raum und Zeit.....	52
3. Farbe und Form — verschiedene Elemente in Pinselstrich.....	53
4. Repräsentation und Darstellung — Pinselstrich als verschiedene Elemente.....	58
Zweiter Teil: Ausführliche Analyse.....	60
3. Pinselstrich in der Westlichen Malerei.....	61
3. 1. Umrisslinie von Vorgeschichte und Altertum.....	61
1. unbestimmte Umrisslinie in der Vorgeschichte.....	62
2. strenge Formalisierung der Umrisslinie in der Ägyptischen Malerei.....	62
3. realistische Formalisierung der Umrisslinie in der Griechischen Vasenmalerei.....	64
3. 2. Schattendarstellung im Mittelalter und in der Neuzeit.....	66
1. Umrisslinie mit Schattierung im Mittelalter.....	66
2. Plastizität durch Schattierung von Giotto.....	67
3. Sfumato von Leonardo da Vinci — die ineinander fließenden Umrisse.....	69
4. Tenebrismus von Caravaggio — extreme Form von Schattierung.....	71
3. 3. Durchbrüche des Pinselstrichs in der realistischen Darstellung.....	73
1. Eindruck in der Ferne — Pinselstrich von Velázquez.....	73
2. Eindruck in einem Augenblick — Pinselstrich von Hals.....	75
3. Pastoser Pinselstrichs von Rembrandt.....	78

3. 4. Ausdrucksvoller Pinselstrich in der Romantik.....	82
1. „Sturm“ des Pinselstrichs — Aquarelltechnik auf Ölfarben von Turner.....	83
2. Pinselstrich im Gesichtsausdruck von Goya.....	85
3. Rivalität vom Zeichnerischen und Koloristischen — Die unterschiedlichen Einstellungen von Klassizismus und Romantik zum Pinselstrich.....	88
3. 5. Pinselstrich im Impressionismus.....	92
1. Darstellung der visuellen Eindrücke — Pinselstrich im Frühen Impressionismus.....	92
2. Farbpunkte des Pointillismus.....	98
3. Beständigkeit mit Erscheinung — Pinselstrich von Cézanne.....	100
3. 6. Pinselstrich im Expressionismus.....	103
1. Darstellung des Verständnisses — Pinselstrich von Vincent van Gogh.....	104
2. Darstellung der psychischen Gestalt — Pinselstrich von Munch.....	108
3. Befreiung der Farbe von Form beim Fauvismus.....	109
3.7. Pinselstrich in der Abstrakten Malerei.....	110
1. Musikalischer Rhythmus — Pinselstrich in Konkreter Kunst von Kandinsky.....	110
2. Geometrische Regeln — Pinselstrich in Geometrischer Abstraktion von Mondrian.....	113
3. Leibliche Bewegung — Pinselstrich in Aktionsmalerei von Pollock.....	114
4. Pinselstrich in der Chinesischen Kalligrafie.....	116
4. 1. Strich in der chinesischen Schrift.....	117
4. 2. von der Umrisslinie zur reinen Linie — Striche in der Siegelschrift.....	122
4. 3. von der reinen Linie zum geregelten Strich — Striche in der Kanzleischrift.....	126
4. 4. Der Rhythmus des Striches — Striche in der Regelschrift.....	133
4. 5. Kohärenz von Strichen — Striche in der Kursivschrift und Grasschrift.....	148
4. 6. Strich und Tusche.....	160
5. Pinselstrich in der Chinesischen Malerei.....	168
5. 1. Falten der Kleidung — Umrisslinie in der Figurenmalerei.....	168
5. 2. Gefühl von Texturen — „Cūn“ in der Berg-Wasser-Malerei.....	176
5. 3. „Leer Lassen“ — Abwesenheit vom Pinselstrich.....	200
5. 4. Xieyi-Stil — „Spiel mit Strich und Tusche“ in der Blumen-Vogel-Malerei.....	206
5. 5. Bild oder Pinselstrich? — Debatte über Strich und Tusche im Modern.....	222
Dritter Teil: Schluss	
6. Schlussfolgerung.....	228
6. 1. Ein Vergleich zwischen der Europäischen und der Chinesischen Malerei unter dem Aspekt von Gesichts- und Tastsinn	228
6. 2. Pinselstrich — leibliche Bedeutung der Malerei.....	233
Literaturverzeichnis.....	235

Erster Teil: Theoretische Analyse

1. Historische Übersicht über Gesichts- und Tastsinn

In der Geschichte der abendländischen Wissenschaft gibt es zahlreiche Forschungen über menschliche Sinne, die von vielen verschiedenen Wissenschaftler und Philosophen unter unterschiedlichen Aspekten durchgeführt werden. Unsere historische Übersicht hier bedeutet keine umfassende Zusammenfassung von allen solchen bedeutenden Forschungen, besonders keine ausführliche Beschreibung von physiologischen Forschungsergebnissen über die Funktion jedes einzelnen Sinnes, sondern ein philosophischer Überblick über bezogene Theorien der Wahrnehmung und daher auch über das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn.

Obwohl viele Philosophen vielleicht kein besonderes Interesse an irgendeinem einzelnen Sinn haben und zuerst nicht vorhaben, spezielle Untersuchung über Gesichtssinn durchzuführen, führen sie bei Analyse über die Wahrnehmung aber oft am liebsten den Gesichtssinn als Beispiel an. Im Gesichtssinn entfaltet sich eine bunte, vielfältige, wechselhafte, trotzdem nicht unsichere Welt. Über viele Themen wie Impression, Erscheinung, Qualität, Form, Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt usw. lässt sich dabei ausreichend diskutieren. Darüber hinaus ist der Tastsinn wegen seiner engen Beziehung mit dem Gesichtssinn auch sehr viel untersucht worden. Um die Malerei, die meistens als visuelle Kunst bezeichnet wird, besser zu erforschen, ist es nötig, zuerst auf solche hilfreichen Untersuchungen einzugehen.

1. 1. Platons Ideenlehre über Gesichtssinn

In der Geschichte der Philosophie war der Tastsinn manchmal ein verachteter Sinn. Platon ist ein typischer Vertreter dieser Tradition. In *Timaios* hält er die Bewegung des menschlichen Körpers für regellos und unrühmlich, aber nach seiner Meinung könnten uns das Gesicht und das Gehör dabei helfen, regelmäßige Bewegung des Gottes nachzuahmen. Platon sieht den Gesichtssinn als den edelsten Sinn an, und den Tastsinn den niedrigsten. Die Sehkraft sei „die Urheberin des größten Nutzens für uns geworden“¹. Platon behauptet, dass „Gott die Sehkraft für uns erfunden und uns verliehen hat, damit wir die Umläufe der Vernunft im Weltgebäude betrachten und sie auf die Kreisbewegungen unseres eigenen Nachdenkens anwenden könnten“². Der Tastsinn habe die größte Abhängigkeit von menschlichem Körper, und die Regellosigkeit des Körpers könne eine Sperre sein, zur Vernunft des Gottes vorgedrungen zu sein.

„Eidos“ bedeutet in Griechisch „das zu Sehende“, und bezeichnet Gestalt, Aussehen oder Form. In der platonischen Ideenlehre bekommen *idea* und *eidos* einen abgeleiteten Sinn und bezeichnen die Sachen, die allein durch das geistige „Sehen“ erfassbar sind, sie seien unwandelbar und wesentlich. Die menschliche Seele funktioniere so gut wie die Augen, sie betrachte den Wahrheitsinhalt und erwerbe das Wissen über den Gegenstand, so ähnlich wie die Augen Dinge schauen und Informationen darüber bekommen. Daher sei der Gesichtssinn bei Platon ein Sinn

¹ Platon: *Timaios*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, Directmedia, Berlin 2002. Vgl. Platon: Sämtliche Werke, Bd. 3, Berlin: Lambert Schneider, 1940, 129.

² Ebd.

in Bezug auf mehr vernünftige Tätigkeit als andere Sinne. Durch die Ideenlehre öffnet Platon den Okularzentrismus in der europäischen Kulturtradition. Bei der Erkennung der Wahrheit liege der Gesichtssinn immer vor dem Tastsinn. Der Vorrang des Gesichtssinns führte später zur Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt.

Aber wenn eine weitere Untersuchung über die Funktion des Gesichtssinnes angestellt wird, wird man die enge Beziehung zwischen Gesichts- und Tastsinn erkennen. Einige Philosophen haben festgestellt, dass der Tastsinn eine wichtige Rolle bei der visuellen Wahrnehmung spielt.

1. 2. Aristoteles' Seelenlehre über Sinne

In *De anima* unterscheidet Aristoteles fünf Sinne, darunter das Gesicht, das Gehör, den Geruch, den Geschmack und den Tastsinn. Dieser klassische Unterschied nimmt großen Einfluß auf die nachkommenden Theorien. Zwei wichtige Punkte davon sind für uns bemerkenswert.

Erstens, Aristoteles hält das Tasten für den grundlegenden unter allen fünf Sinnen, „als erstes Wahrnehmungsvermögen kommt allen der Tastsinn zu“¹. Aristoteles unterscheidet drei verschiedene Seelenvermögen, darunter die Ernährung, die Wahrnehmung und die Vernunft (nous). Nach den Seelenvermögen klassifiziert er die Lebewesen: Pflanzen besitzen nur das Seelenvermögen der Ernährung, Tiere verfügen über das Vermögen der Wahrnehmung. Der Tastsinn sei der einzige Sinn, den jedes Tier unerlässlich habe. Durch die Verfügung über den Tastsinn unterscheiden sich Tiere von Pflanzen. Beim Verlust des Tastsinnes werden Tiere sterben. Die übrigen Sinnesgegenstände, nämlich Farbe, Schall und Geruch, zerstören durch das Übermaß nicht das Lebewesen, sondern bloß die entsprechenden Sinneswerkzeuge, z. B. ein grelles Licht schadet den Augen, und ein schriller Schall schadet den Ohren. Aber das Übermaß des Tastbaren zerstören nicht nur das Sinneswerkzeug, sondern auch das Lebewesen selbst. Ohne den Tastsinn könne kein Tier leben. „Weiter gibt es ohne das Tastvermögen keine der übrigen Wahrnehmungen, der Tastsinn aber besteht ohne die andern“². Also sei das Lebewesen durch den Tastsinn bestimmt. Nur der Tastsinn sei notwendig für das Lebewesen, die andern Sinne habe das Lebewesen „nicht um seines Daseins, sondern des Wohlseins willen“³.

Wie erwähnt, Platon hält den Gesichtssinn für den edelsten Sinn, und den Tastsinn den niedrigsten. Im Gegensatz dazu findet Aristoteles den Tastsinn am wichtigsten. Nach seiner Ansicht sei beim Menschen der Tastsinn am schärfsten, „bei den anderen Sinnen ist er gegenüber den Tieren im Nachteil, hinsichtlich des Tastsinnes erreicht er eine hervorragende Schärfe. Deshalb ist er auch das klügste der Lebewesen. Anzeichen dafür ist auch, dass es unter den Menschen Begabte und Unbegabte nach diesem Sinneswerkzeug, aber nach keinem andern gibt. Denn die Hartfleischigen sind geistig unbegabt, die Weichfleischigen begabt.“⁴

Aristoteles' Seelenlehre über Tastsinn kann bei moderner Physiologie einigermaßen

¹ *Über die Seele. Aristoteles Werke*, Band 13, Akademie-Verlag, Berlin 1973, 413b4-5, 26.

² Ebd., 415a3-4, 29.

³ Ebd., 435b20-21, 70.

⁴ Ebd., 421a19-26, 41.

Unterstützung finden. Alle anderen Sinne sind die Ergebnisse von der Variation des Tastsinnes: der Gesichtssinn ereignet sich bei Berührung des Lichtes mit der Netzhaut, und das Gehör bei Berührung des Schalles mit dem Trommelfell, eigentlich sind sie die Varianten von dem Tastsinn. Tatsächlich verfügen alle Tiere über den Tastsinn, aber nicht unbedingt über das Gesicht oder das Gehör. Zwei Arten Sinne lassen sich unterscheiden, nämlich Fernsinne (wie Hörsinn und Gesichtssinn) und Nahsinne (wie Tastsinn). Die Entstehung der Fernsinne war ein sehr wichtiger Fortschritt in der Evolution, als Informationsüberträger des Menschen spielen die Fernsinne eine immer wichtigere Rolle als der Nahsinn, der Tastsinn. Wie Aristoteles gesagt hat, Fernsinne habe das Lebewesen „nicht um seines Daseins, sondern des Wohlseins willen“.

Platon wird als einen antiken Idealisten bezeichnet, es ist nicht erstaunlich, dass er den Fernsinn, den Gesichtssinn bevorzugt, denn dieser Fernsinn bezieht sich mehr auf die Funktion der Anschauung und der Auffassung. Im Vergleich dazu legt Aristoteles mehr Wert auf die Wirklichkeit, daher ist es doch denkbar, dass er den grundlegenden Nahsinn, den Tastsinn, sehr schätzt.

Zweitens, Aristoteles unterscheidet zwei Arten von Gegenständen, die wir an sich wahrnehmen, nämlich *eigentlich* und *gemeinsam* Wahrnehmbarem. „Ich nenne eigentlich Wahrnehmbares, was man nicht mit einem anderen Sinn wahrnehmen kann und worüber man sich nicht täuschen kann.“¹ Die Farbe sei ein eigentümlicher Gegenstand des Gesichts, und der Schall des Gehörs, der Tastsinn habe allerdings verschiedene Seiten, warm oder kalt, trocken oder feucht, rau oder weich. Solche Gegenstände seien je einem Sinn eigentümlich, der Schall ist niemals zu sehen, und die Farbe lässt sich nie tasten. „Jeder Sinn nun urteilt über die genannten Gegenstände und täuscht sich nicht darüber, dass es Farbe oder Schall ist, sondern, was das Farbige ist oder wo, und was das Schallende oder wo.“² Gemeinsam durch einige Sinne werden Bewegung, Stillstand, Zahl, Gestalt und Größe wahrgenommen. Also gebe es kein 6. Sinneswerkzeug für die gemeinsamen Sinnesgegenstände. Es lassen sich nämlich Bewegung, Gestalt und Größe nicht allein durch Gesicht wahrnehmen, sondern durch Gesichts- und Tastsinn gemeinsam.

Wenn einem ein bestimmtes sinnliches Vermögen fehlt, bekommt man nie den Begriff des entsprechenden eigentümlichen Gegenstands. Ein geborener Tauber hat keinen Begriff vom Ton; ein geborener Blinder hat auch keinen Begriff von der Farbe, aber trotzdem kann er einen gewissen Begriff von Gestalt, Größe und Bewegung bekommen (aber nicht unter visuellem Aspekt).

Dieser neue Unterschied zwischen zwei Arten Gegenstände ist eine große Errungenschaft im Forschungsgebiet der Wahrnehmung. Es folgen einige Fragen unter diesem neuen Aspekt, wie können Gesichts- und Tastsinn bei uns gemeinsam funktionieren? Wie können wir eigentümliche bzw. gemeinsame Gegenstände mit den zwei Sinnen wahrnehmen? Welches Verhältnis zwischen den beiden Sinnen besteht bei unserem Sehen der gemeinsamen Gegenstände? Gibt es irgendwelchen Zusammenhang zwischen den beiden Arten Gegenständen? Leider hat Aristoteles keine weitere Analyse vorgenommen. Die philosophische Forschung über den

¹ *Über die Seele. Aristoteles Werke*, Band 13, 418a11-13, 35.

² Ebd., 418a15-17, 35.

Gesichtssinn ist bei George Berkeley dadurch beträchtlich vorangekommen, dass er den Unterschied von visuellen Gegenständen weiter vertieft.

1. 3. Berkeleys neue Theorie über das Gesicht

In *Eine neue Theorie über das Gesicht (An Essay Towards a New Theory of Vision)*¹ stellt Berkeley zuerst eine Forschung über die Wahrnehmung von Abstand, Volumen, Lokalisation und Bewegung an. Er fängt mit einer Analyse auf Abstand an. Wenn wir einen Baum in einer gewissen Entfernung sehen, was wir durch Augen wirklich wahrnehmen können, ist nicht diesen Abstand, sondern nur das kleine Abbild von dem Baum. Wir können den Abstand nie direkt und wirklich sehen, sondern nur schätzen. Wir schätzen den Abstand nicht bloß durch die gegenwärtigen Gesichtssinnesdaten, nämlich das kleine Abbild, sondern hauptsächlich durch die alltägliche Erfahrung: wir gehen auf den Baum zu, je näher wir davon sind, desto größer wird das Abbild in unseren Augen, bis wir den Baum abtasten können.

Um das Problem noch besser zu erklären, führt Berkeley ein Gedankenexperiment durch: wenn ein geborener Blinder plötzlich im Erwachsenenalter das physiologische Vermögen des Gesichtssinnes bekäme, was könne er bei wildfremden optischen Eindrücken erfahren? Am Anfang verwirre ihn die neue visuelle Welt. Er könne eigentlich nur Farbe und Licht wahrnehmen, ohne ein konkretes reales Ding erfassen zu können, d.h. er könne keinen Sinn von Dingen bekommen. Der neue Schein in Augen sei so kreuz und quer, so fremd und erstaulich, bloß ein Wust von Eindrücke, dass er ihn mit irgendeinem tastbaren Gegenstand nicht identifizieren könne, den er vorher durch Tastsinn empfunden habe. Was er sieht, scheine ihm nur in seinen eigenen Augen zu existieren, sich nicht draußen zu befinden. Er könne nicht feststellen, ob ein Eindruck ein Abbild von einem Baum sei, und könne natürlich auch nicht abschätzen, wie weit der Gegenstand von ihm sei. Aber er könne sich um den Gegenstand hin und her bewegen und ihn immer wieder abtasten, und dann könne er langsam verstehen, was er vom Gesichtssinn bekommt. Nach tausend Mal Erfahrungen von Gesicht-, Tastsinn und Bewegung bekomme er die Fähigkeit, den Gegenstand zu erkennen und den Abstand abzuschätzen. Durchaus allein mit Gesichtssinn können wir nie eine Erfahrung vom Abstand bekommen. Diese Folgerung eigne sich auch zu unserer visuellen Wahrnehmung von Volumen und Lokalisation.

Nach Berkeleys Meinung entspringe das Wissen von Abstand, Volumen, Lokalisation und Bewegung nicht dem Gesichtssinn, sondern ursprünglich dem Tastsinn. Abstand, Größe, Lokalisation usw. lassen sich nicht direkt sehen, sie seien die Ergebnisse der Erfahrung des Tastsinnes. Was wir wirklich sehen können, sei nur Farbe und Licht. Größe und Abstand lassen sich nur mit Licht und Farbe andeuten.

In Berkeleys Theorie gibt es noch einen Punkt, den man nicht vernachlässigen kann. Berkeley unterscheidet zwei Arten visuelle Gegenstände, der eine ist *primär* und unmittelbar, der andere ist *sekundär* und mittelbar. Der primäre und unmittelbare

¹ G. Berkeley, *Eine neue Theorie über das Gesicht (An Essay Towards a New Theory of Vision)*. Vgl. https://en.wikisource.org/wiki/An_Essay_Towards_a_New_Theory_of_Vision

Gegenstand ist das Abbild in unseren Augen. Wenn wir eine weiße Kugel betrachten, tritt in unserem Gesichtsfeld nur eine weiße Scheibe auf, diese weiße Scheibe ist ein primärer Gegenstand. Der primäre Gegenstand existiere nicht außer uns, und sei gar nicht weit. Er könne größer oder kleiner werden, deutlicher oder undeutlicher werden, aber könne nicht zu uns kommen oder von uns weggehen. Der sekundäre und mittelbare Gegenstand erscheine durch den primären Gegenstand. Die weiße Kugel gehört zu solchen Gegenständen. Der sekundäre Gegenstand existiere außer uns, könne zu uns kommen oder von uns weggehen, könne aber nicht größer oder kleiner werden, er ist immer die selbe weiße Kugel.

Der sekundäre Gegenstand sei eigentlich der Gegenstand des Tastsinnes, und könne nicht von Augen direkt gesehen werden, sondern nur vom primären Gegenstand angedeutet werden. Aber wenn wir von visueller Gegenstand sprechen, bezieht es sich meistens auf den sekundären Gegenstand. Wir sagen, dass wir eine weiße Kugel sehen, und haben normalerweise kein Interesse an dem primären Gegenstand, nämlich an der weißen Scheibe. Der primäre Gegenstand könne sich immer wandeln, dagegen sei der sekundäre Gegenstand stabil und einheitlich.

Die zwei Sinne, nämlich Gesicht- und Tastsinn, funktionieren immer zusammen, deshalb mischen wir meistens die Gegenstände von Gesichtssinn und die von Tastsinn. Wir meinen, dass wir die Sache, den Abstand und die Lokalisation sehen, aber es ist nicht wirklich wahr. Im Vergleich dazu lässt sich der Gegenstand des Gehöres nicht so einfach mit dem des Tastsinnes mischen wie der des Gesichtes. Das zu Hörende ist kein Ding in räumlicher Form und räumlichen Verhältnis, sondern das Geräusch, das nie tastbar ist. Aber die räumlichen Sachen und Sachverhalte sind von beiden anderen Sinnen zu wahrnehmen.

Berkeley erachtet den Tastsinn für ursprünglicher als den Gesichtssinn, jener sei dem sinnlichen Gegenstand näher als dieser. Die Idee vom äußeren Gegenstand bestehe ursprünglich in der Erfahrung des Tastsinnes, das Gesicht allein könne den äußeren Gegenstand nicht bilden. Die Erfahrung des Tastsinnes ist die Grundlage für das Wissen des Gesichtes.

Im Vergleich zu Aristoteles fügt Berkeley ein wichtiges und neues Element hinzu, nämlich den primären Gegenstand als Erscheinung. Bei Aristoteles' Betrachtung gibt es nur zwei Arten Gegenstände, entweder reizende Materialien, wie Farbe und Licht, oder reale Sachen und Sachverhalte, wie Gestalt, Größe und Bewegung, dazwischen keinen Platz für Erscheinung. Für Aristoteles' Untersuchung bildet die antike Ontologie den theoretischen Hintergrund. Nach seiner Meinung beschäftigt sich die Metaphysik mit den Prinzipien des Seins, welches die letzten Gründe alles Daseins sei und die eigentliche Wirklichkeit ausmache. Mit einem Wort, die erste Philosophie handelt von der Substanz, also dem absoluten Selbständigen, ohne daran zu zweifeln, ob wir die Substanz kennen können. Die Untersuchung der Substanz steht in der Antike und im Mittelalter immer im Mittelpunkt des philosophischen Denkens. Nachdem Philosophen tausende Jahre die schwersten Probleme der Metaphysik behandelt hatten, hat sich der Schwerpunkt der Philosophie in der Neuzeit von Ontologie auf Erkenntnistheorie verlagern lassen. Als eine moderne wissenschaftliche Disziplin befasst sich Erkenntnistheorie mit der Möglichkeit und den Grenzen der

menschlichen Erkenntnis. In den Mittelpunkt der Philosophie lässt sich nicht das Objekt stellen, sondern das subjektive Erkenntnisvermögen. Nach der Auffassung des Empirismus sei die Erfahrung die Quelle alles Wissens, alle Erkenntnisse stammen aus sinnlicher Erfahrung. Daher legt der Empirismus großen Wert auf die Untersuchung über die Erscheinung und den sinnlichen Vorgang. Die Einführung der Erscheinung im Gesicht durch Berkeley liegt im Hintergrund dieser modernen Erkenntnistheorie.

Es ist zweifellos, dass Berkeleys Analyse auf die Funktion des Gesichtssinnes ziemlich bedeutungsvoll ist. Der Unterschied zwischen innerer Erscheinung und äußerem Gegenstand bietet ein nützliches Bild von der komplizierten Wahrnehmung. Aber in dieser Theorie bestehen einige ernste Probleme. Berkeley ist der Meinung, dass der Gesichtssinn sich auf den Tastsinn begründen lässt, d.h. ein Sinn könne die Grundlage für einen anderen sein, allein die sinnliche Erfahrung könne die Quelle alles Wissens sein. Das ist eine typische empiristische Stellung.

Aber die Wahrnehmungen selber können den Grundstein für sich selbst nie legen. Es geht einfach nicht, die Quelle eines Sinnes in anderem zu finden. Wenn wir den Tastsinn weiter betrachten, finden wir keinen entscheidenden Vorteil gegenüber dem Gesichtssinn. Was zu tasten ist, ist etwas warm oder kalt, trocken oder feucht, rau oder glatt, halt oder weich. Der Begriff „Gestalt“ aus Tastsinn ist ganz anders als der aus Gesicht. Die Tastsinnesdaten sind genauso grob und wirr wie die Gesichtsdaten, allein mit jenen können wir auch keinen einheitlichen und stabilen Gegenstand auffassen. Jetzt stehen wir vor der Kernfrage, wie die Einheitlichkeit eines einzelnen Gegenstands aus den mannigfaltigen Erscheinungen entstehen kann, also wie wir die mannigfaltigen Empfindungsdaten als diejenige von einem einheitlichen Gegenstand auffassen können. Wir müssen eine sichere und solide Basis für die Wahrnehmung finden, und zwar für den Gesichtssinn.

1. 4. Kants Form der Anschauung a priori

Eigentlich hat Kant keine spezielle Untersuchung über Gesicht- und Tastsinn durchgeführt, aber er hat die Grundlage a priori für die Erscheinung in unserer Empfindung gefunden, nämlich die Formen der Anschauung. Mit diesen Formen können wir hier besser verstehen, wie wir etwas „sehen“ können.

Kant betitelt den von der Sinnlichkeit handelnden Teil mit *der transzendentalen Ästhetik*. „transzendental“ hier bedeutet, dass in der sinnlichen Erfahrung nicht nur das Empirische besteht, sondern auch etwas a priori. In diesem Teil lässt sich die Erscheinung aus zwei Elementen bilden. „In der Erscheinung nenne ich das, was der Empfindung korrespondiert, die *Materie* derselben, dasjenige aber, welches macht, dass das Mannigfaltige der Erscheinung in gewissen Verhältnissen geordnet werden kann, nenne ich die *Form* der Erscheinung.“ Kant meint, „so ist uns zwar die Materie aller Erscheinung nur a posteriori gegeben, die Form derselben aber muss zu ihnen insgesamt im Gemüte a priori bereit liegen.“¹ Seine *transzendentalen Ästhetik* ist die

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A20, B34.

Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit a priori, dabei nennt er zwei *reine Formen* sinnlicher Anschauung als Prinzipien der Erkenntnis a priori, nämlich Raum und Zeit.

Seine Betrachtung teilt sich in zwei Gebiete: den äußeren und den inneren Sinn. Vermittelst des *äußeren* Sinnes stellen wir uns Gegenstände als im Raum außer uns vor. Ihre Gestalt, Größe und Verhältnis gegen einander ist im *Raum* bestimmbar. Vermittelst des *inneren* Sinnes schaut das Gemüt sich selbst oder seinen inneren Zustand an. Alles, was zu den inneren Bestimmungen gehört, ist in Verhältnissen der *Zeit* vorzustellen.

Als die Form a priori liegt der Raum allen äußeren Anschauungen zum Grunde. Wir können eine Vorstellung von einem Raum ohne Gegenstände darin machen, aber niemals eine Vorstellung davon, dass kein Raum sei. Der Raum hängt nicht von den äußeren Erscheinungen ab, sondern ist die Bedingung der Möglichkeit aller äußeren Erscheinungen.

Selbstverständlich liegt diese Form vom Raum notwendiger Weise optischen Erscheinungen zum Grunde. Die visuelle Empfindung lässt sich auf etwas außer uns beziehen, dazu muss der Raum als reine Form a priori im Gemüt stattfinden, ohne diese Voraussetzung können wir nie wissen, dass sich etwas außer uns in einem anderen Ort befindet.

Wenn wir uns eine Kugel ansehen, bekommen wir tatsächlich eine flache Scheibe auf unserer Netzhaut, trotzdem halten wir diesen Gegenstand nicht für platt und innen bestehend. Was auf unserer Netzhaut erscheint, ist immer farbig und zweidimensional, aber dasjenige werden wir als tastbare und dreidimensionale Gegenstände außer uns auffassen. Wir ordnen die Materie von Erscheinung in räumlichen Verhältnissen.

Die Gegenstände lassen sich als außer- und nebeneinander vorstellen, dazu muss die Form des Raumes schon zum Grunde liegen, alle äußere Erfahrung ist nur durch diese Form allererst möglich. Als Anschauung a priori wird die Vorstellung vom Raum vor allen Empfindungen gegeben. Mit der Form von Raum sind wir immer bereit, alles, was wir vom äußeren Sinn wahrnehmen, als räumliche Gegenstände zu vorstellen.

Kant betrachtet den Raum nur als die subjektive Bedingung der Sinnlichkeit und beschränkt ihn nur auf die Erscheinung. „Weil wir die besonderen Bedingungen der Sinnlichkeit nicht zu Bedingungen der Möglichkeit der Sachen, sondern nur ihrer *Erscheinungen* machen können, so können wir wohl sagen, dass der Raum alle Dinge befasse, die uns äußerlich erscheinen mögen, aber nicht alle *Dinge an sich* selbst“, „Alle Dinge, als äußere Erscheinungen, sind neben einander im Raum“¹. Nichts, was im Raum angeschaut wird, sei ein Ding an sich; und der Raum sei keine Form der Dinge an sich. Wir kennen nur die bloßen Vorstellungen unserer Sinnlichkeit, deren Form ist der Raum, das Ding an sich ist von uns unerkannt.

Sowohl das Gesicht als auch der Tastsinn gehören zum äußeren Sinn, trotzdem werden wir hier auf die *Zeit* eingehen, die sich zuerst auf den inneren Sinn bezieht, denn „die *Zeit* ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt.“²,

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A27, B43.

² Ebd., A34, B50.

d.h. die Bedingung aller inneren und äußeren Erscheinungen.

Als die reine Form der inneren Anschauung liegt die Vorstellung der Zeit die innere Erscheinung a priori zum Grunde. Darunter können wir das Zugleichsein oder Aufeinanderfolgen vorstellen. „Man kann in Ansehung der Erscheinungen überhaupt die Zeit selbst nicht aufheben, ob man zwar ganz wohl die Erscheinungen aus der Zeit wegnehmen kann. Die Zeit ist also a priori gegeben.“¹

Der Raum ist die reine Form aller äußeren Anschauung, und ausschließlich auf äußere Erscheinungen eingeschränkt. Aber alle Vorstellungen, die sich auf den inneren Gegenstand oder den äußeren beziehen, gehören zum inneren Zustande des Gemüts, also unter der formalen Bedingung der innern Anschauung, nämlich unter der Zeit. „so ist die Zeit eine Bedingung a priori von aller Erscheinung überhaupt, und zwar die unmittelbare Bedingung der inneren (unserer Seelen) und eben dadurch mittelbar auch der äußeren Erscheinungen.“² Kant meint, alle äußere Erscheinungen sind im Raume, und nach den Verhältnissen des Raumes a priori bestimmt; alle Erscheinungen überhaupt sind in der Zeit bestimmt, und stehen notwendiger Weise in Verhältnissen der Zeit.

Als die Form der Anschauung enthält die Zeit nichts als Verhältnisse, die Verhältnisse des Nacheinander-, des Zugleichseins, und des Beharrlichen, was mit dem Nacheinandersein zugleich ist. Erstens, das Mannigfaltige der inneren Erscheinungen macht in der Zeitfolge eine Reihe von einer Dimension aus, d.h. alle Erscheinungen im Gemüt sind nur nach einander. Zweitens, das Zugleichsein bezieht sich auf die Einheitlichkeit der Erscheinungen der außer- und nebeneinander Bestehenden. Alle solchen Erscheinungen stehen auch unter die Bedingung der Zeit. Drittens, die Beharrlichkeit ist die Synthese von Nacheinander- und Zugleichsein, das Zugleichsein im Nacheinandersein. Daraus lässt sich die Empfindung von Außendingen vorstellen.

Nach Kants Meinung soll die äußeren Wahrgenommenen (wie Größe, Gestalt, Abstand und Bewegung) im Raum begründet sein, und grundsätzlich in der Zeit. Als Beispiel lässt sich die Bewegung anführen, Kant ist der Meinung, dass „der Begriff der Veränderung und, mit ihm, der Begriff der Bewegung (als Veränderung des Orts) nur durch und in der Zeitvorstellung möglich ist“³. Unter Bewegung (entweder sehen wir uns einen bewegenden Gegenstand an, oder wir bewegen uns selbst) können wir die Veränderung der Position von demselben Körper im Zeitverlauf verstehen. Die Vorstellung der Bewegung ist nur dann möglich, wenn die Beharrlichkeit des Körpers und das Mannigfaltige dessen Position in einem bestimmten Zeitraum zu vorstellen sind.

Jetzt können wir auf Berkeleys Analyse vom Abstand zurückschauen. Berkeley meint, wir können den Abstand nicht wirklich sehen, sondern nur beurteilen. Die Abschätzung des visuellen Abstands werde eigentlich nur durch die Bewegung und den Tastsinn erfolgen. Das visuelle Abbild müsse durch den praktischen Tastsinn überprüft und bestätigt werden. Daraus zieht Berkeley den Schluss, dass der Tastsinn den Gesichtssinn unterstützt. Leider hat Berkeley nicht weiter betrachtet, wie diese

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A31, B46.

² Ebd., A34, B50.

³ Ebd., A32, B48.

Bestimmung des Abstands im Tastsinn bei Bewegung fällt. Unter dem Aspekt der kantischen Form der Anschauung ergibt sich daraus ganz andere Folgerung: der Abstand ist durch die Bewegung abzuschätzen, das bedeutet, die räumliche Vermessung ist nur im Zeitverlauf möglich. Je nach der Zeit, wie lange die Bewegung von einem Punkt zum anderen dauert, können wir den räumlichen Abstand bestimmen. Nun kommen wir zum Schuss, nicht der Tastsinn unterstützt den Gesichtssinn, sondern die Zeit unterstützt den Raum.

Kant hat die subjektive Quelle für die Sinnlichkeit gefunden, das sind die Formen a priori, Raum und Zeit. Aber die beiden sind bei ihm nur reine Formen für Erscheinung, er hat keine weitere Bedeutung davon entwickelt. „Wollen wir die *Rezeptivität* unseres Gemüts, Vorstellungen zu empfangen, so fern es auf irgendeine Weise affiziert wird, *Sinnlichkeit* nennen: so ist dagegen das Vermögen, Vorstellungen selbst hervorzubringen, oder die *Spontaneität* des Erkenntnisses, der *Verstand*.“¹ Kant hält die Sinnlichkeit nur für eine passive Rezeptivität, erst den Verstand für spontan. Obwohl er aktive Elemente in Wahrnehmung gefunden hat, hat er ihre Wichtigkeit nicht genug geschätzt. Das wichtige Thema wie Apperzeption lässt sich erst im Teil *Der transzendentalen Logik* diskutieren. Wegen des Mangels an Spontaneität in Sinnlichkeit hat Kant eine Grenze zwischen Erscheinung und Dinge an sich gesetzt. Die Bedingungen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, lassen sich nur auf Gegenstände als Erscheinungen beschränken, darunter sind Dinge an sich selbst nicht darzustellen. Allein die Erscheinungen sind das Feld der Gültigkeit der sinnlichen Form. Kant unterschätzt die wichtige Rolle der Zeit, die bedeutende Arbeit über die Zeit wird danach von Husserl und Heidegger erledigt.

1. 5. Das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn zur Relation von Erscheinung und Gegenstand

Einige Philosophen sind der Meinung, dass der Gegenstand vom Gesicht das Innere sei, und derjenige vom Tastsinn das Äußere. Nach dieser Meinung bezieht sich der Gesichtssinn nur auf die innere Erscheinung, erst der Tastsinn handelt von äußerem Gegenstand. In der Geschichte der Untersuchung des Sinnes besteht schon lange dieser Unterschied zwischen Subjektivität und Objektivität.

Die Tradition dieser Dichotomie kann ganz früh in der Antike auf Demokritos zurückgehen. Demokritos nennt zwei Arten von Erkenntnis, die echte und die dunkle, verworrene. Die Erkenntnis über Größe, Gestalt, Zahl und Bewegung ist echt. Bei Demokritos bestehen alle Dinge aus Atomen, und Atome haben eigene Größe und Gestalt. Größe, Gestalt und Zahl der Dinge seien von Atomen und Leere bestimmt, und mithin seien das eigene Wesentliche. Dagegen ist die Erkenntnis über Farbe, Schall und Geruch dunkel und verworren. Obwohl Farbe, Schall usw. ursprünglich von Atomen bestimmt seien, stehen sie unter dem großen Einfluss vom Subjekt, daher seien sie nur sekundäre Eigenschaften von Dingen. Die echte Erkenntnis sei objektiv und sicher, die dunkle und verworrene Erkenntnis sei subjektiv und relativ. „Nur scheinbar hat ein Ding eine Farbe, nur scheinbar ist es süß oder bitter; in

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A51, B75.

Wirklichkeit gibt es nur Atome im leeren Raum.“¹

Der erste wichtige Vertreter dieser Tradition in der Neuzeit ist John Locke. In seinem Werk *Ein Versuch über den menschlichen Verstand (An Essay Concerning Humane Understanding)* unterscheidet Locke die *ersten Eigenschaften* und die *zweiten Eigenschaften* (auch *primäre* und *sekundäre Qualitäten* genannt). Die ersten Eigenschaften seien von dem körperlichen Gegenstand ganz untrennbar. Sie sind Größe, Gestalt, Dichte, Ausdehnung und Bewegung, d.h. die bloß objektiven Eigenschaften. Die zweiten Eigenschaften werden durch die ersten in uns hervorgebracht, sie seien sehr vom Subjekt abhängig und bestehen außerhalb desselben nicht. Sie sind Farbe, Ton, Geschmack und Geruch, d.h. die subjektiven Ideen in uns.

In *Eine neue Theorie über das Gesicht* behauptet auch Berkeley, dass der Gegenstand vom Gesicht innerhalb unseres Gemuts sei, und derjenige vom Tastsinn draußen. Den Abstand kann man nicht wirklich sehen, aber durch Bewegung und Tastsinn wahrnehmen. Größe, Gestalt, Abstand und Bewegung sind kein Gegenstand vom Gesichtssinn, sondern vom Tastsinn, nur die Empfindung von Farbe und Licht gehören zu der Funktion des Gesichts. Berkeley meint, Farbe sei der innere Gegenstand, der Begriff des Äußeren entspringe dem Tastsinn, nicht dem Gesicht.

So eine ähnliche Meinung finden wir auch bei der französischen Aufklärung, z.B. bei Condillac, der einen neueren Sensualismus entwickelt hat. Er führt in seinem Werk *Abhandlung über die Empfindungen (Traité des sensations)* alle seelischen Funktionen auf die Empfindungen zurück. Unter allen Sinnen findet Condillac den Tastsinn am grundlegendsten. Er führt einige Gedankenexperimente für jeweils Sinne durch, in denen er einen auf den jeweiligen Sinn beschränkten Menschen imaginär ausgedacht hat. Daraus zieht er den Schluss, „dass wir nur wahrnehmen, was in uns ist, und dass folglich ein auf den Geruchsinn beschränkter Mensch nur Duft sein würde, ein auf den Geschmacksinn beschränkter: Geschmack, auf das Gehör: Geräusch oder Ton, auf das Gesicht: Licht und Farbe.“² Der Tastsinn ist der einzige Sinn, der durch sich selbst Außendinge erkennt; alle anderen Sinne können an sich nicht über Außendinge urteilen. Der Tastsinn entdecke den Raum, und könne die anderen Sinne lehren, ihre Empfindungen auf die äußeren Körper zu beziehen. Das Auge sei für sich allein nicht im Stande, einen draußen befindlichen Raum zu sehen. Das hat Condillac begründet, „wir können Ausdehnung nur mit Ausdehnung herstellen, wie wir Körper nur mit Körpern herstellen können“³. Der Tastsinn sei der einzige Sinn, der mit dem ganzen Körper funktioniere und den Gegenstand direkt berühre, er gelange zur Erkenntnis der Körper, indem er einen Körper als ein durch den Zusammenhang anderer ausgedehnter Körper gebildetes Ganze begreift; alle anderen Sinne gehören nur der Seele an, sie seien auf sich selbst eingeschränkt und erstrecken sich nicht weiter, mithin sei es ihnen unmöglich zu entdecken, dass sie selber einen Körper haben und es außer diesen Körper noch andere gibt. Kurz und gut, Condillac vertritt die ähnliche Meinung wie Berkeley, dass der Tastsinn den

¹ Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker*: Leipzig 1935, 399.

² Condillac, *Abhandlung über die Empfindungen*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie. Vgl. Condill.-Empf., Berlin: L. Heimann 1870, 69.

³ Ebd., 89.

Gesichtssinn unterstützt und eine entscheidende Rolle bei dem Bewußtsein der Existenz von Außendingen und bei der Bildung der Raumvorstellung spielt.

Von Demokritos' echte Erkenntnis über Lockes erste Eigenschaften (primäre Qualitäten) bis Condillacs Erkenntnisse der Außendinge durch Tastsinn, finden wir eine strenge Grenze zwischen der Erkenntnis aus Subjekt und der aus Objekt. In dieser Tradition haben einige Philosophen die gemeinsame Meinung, dass der Tastsinn zur äußeren und objektiven Erkenntnis dient, dagegen der Gesichtssinn nur die inneren und subjektiven Empfindungen bietet, obwohl jeder Philosoph eigene Gründe dafür angegeben hat.

Die Tastsinnesdaten sind stabil, dagegen sind die Gesichtssinnesdaten ziemlich veränderlich, sie sind immer von Abstand, Blickwinkel und Lichtstärke abhängig. Daher kann uns der Tastsinn mehr objektive Informationen bieten als das Gesicht. Hier werde ich noch eine kleine Erklärung zu dieser Ansicht probieren, eine Erklärung im kantischen Rahmen der Form der Anschauung.

Nacheinandersein ist die Eigenschaft von der inneren zeitlichen Empfindung, und Zugleichsein dagegen von der äußeren räumlichen Empfindung. Das Gesehene, Gehörte, Geschmeckte und Geruchene müssen nach einander in der Zeitfolge verlaufen. Durch den Tastsinn ist es denkbar, mehrere Empfindungen gleichzeitig bekommen zu können, denn verschiedene Körperteile können zugleich verschiedene Gegenstände abtasten. Zwar muss die Empfindung des Tastsinnes schließlich auch im Gemüt in der Zeitfolge kommen wie alle anderen Sinne, d.h. unser Bewusstsein kann sich jedes Mal nur auf eine Richtung des Inhalts konzentrieren, aber die Tätigkeit des Körpers beim Tastsinn garantiert das räumliche Zugleichsein für die taktile Wahrnehmung. Wir können ein Ding nur zum Teil sehen, die verschiedenen Seiten lassen sich nur bei unserer Bewegung nach einander sehen, aber wir können das Ding als ein Ganzes mit der gesamten Oberfläche einen Moment fassen. Die Eigenschaft des Zugleichseins unterscheidet den Tastsinn von allen anderen Sinnen, und lässt die engere Beziehung zwischen Tastsinn und räumlichem Gegenstand zeigen, mithin halten einige Philosophen den Tastsinn für näher am äußeren Gegenstand als andere Sinne.

Trotzdem ist es noch kein hinreichender Grund, dass der Tastsinn das Bewusstsein von Außendingen zum Grund liegt. Diesen Punkt werden wir nachher nach Husserls System weiter besprechen.

1. 6. Husserls Analysen zur Wahrnehmung

1. „uneigentliche Erscheinung“ und die Vergegenwärtigung

Husserl unterscheidet zwei Arten Charaktere der Intentionen, also den *originalen* und den *nichtoriginalen*. In der Wahrnehmungsreihe haben die Intentionen originalen Charakter, und in der Erinnerungs- und Phantasiereihe nichtoriginalen Charakter. Das Nichtoriginale besagt Vergegenwärtigung. Im Unterschied zu der Erinnerung und der Phantasie, die den Akten der Vergegenwärtigung entsprechen, ist die Wahrnehmung des Gegenstandes ein originales und leibhaftiges Erlebnis.

Bei weiterer Betrachtung findet Husserl, dass Empfindungsinhalte nicht bloß

impressional und original aufgefasst werden können, sondern auch reproduktiv und nichtoriginal aufgefasst werden. Für Untersuchung über Wahrnehmung ist der Gesichtssinn bei vielen Philosophen immer ein beliebtes Beispiel, bei Husserl auch. „dass der Aspekt, die perspektivische Abschattung, in der jeder Raumgegenstand unweigerlich erscheint, ihn immer nur einseitig zur Erscheinung bringt“¹, d.h. jeder visuelle und räumliche Gegenstand kann nur unter einem bestimmten Aspekt einseitig erscheinen. Obwohl wir den visuellen Gegenstand leibhaftig sehen und gänzlich als ein einheitliches Ding auffassen können, kann er aktuell aber immer nur zum Teil erscheinen. Also können wir einen Gegenstand nie vollständig sehen. Wenn wir einen Tisch sehen, können wir nur die erscheinende Seite ansehen, die Rückseite und das Innere bleiben unsichtig.

Was wir als gegenwärtiges Wahrgenommene betrachten, ist das ganze Ding, das Komplexe aller möglichen Sichtigkeit ist, nicht bloß das jetzt eigentlich Gesehene. Die direkt und aktuell gesehene Seite des Gegenstandes bezeichnet Husserl als „eigentliche Erscheinung“, im Unterschied dazu die nichtoriginal gesehene Seite als „uneigentliche Erscheinung“. Die original gegebenen Seiten des Tisches sind der *präsentierte* Teil und die nichtoriginal gegebenen sind der *appräsentierte* Teil. Dieser wird auch als „Mitgemeintes“ bezeichnet, also „Mitgegenwärtiges“. Bei Husserl bedeutet die „Mitgegenwärtigung“ auch „Vergegenwärtigung“. Das heißt, die Wahrnehmung, die für Originalbewusstsein gehalten wird, ist eigentlich ein Gemisch von *Gegenwärtigung* und *Vergegenwärtigung*, wie Husserl, „das Wahrnehmen ist, noetisch gesprochen, ein Gemisch von wirklicher Darstellung, die das Dargestellte in der Weise originaler Darstellung anschaulich macht, und leerem Indizieren, das auf mögliche neue Wahrnehmungen verweist“.² Berkeleys primäre und unmittelbare Gegenstand ist das originale Erscheinende, und sein sekundärer und mittelbarer Gegenstand ist das als ein Ganze aufgefasste Ding. Das wahrgenommene Vollding enthält *eigentliche Erscheinung* und *uneigentliche Erscheinung*.

Was wir gegenwärtig wirklich sehen können, ist nur diese original erscheinende Seite; aber was wir beim Gesichtssinn meinen, ist der ganze Gegenstand, nämlich der Tisch, der über alle einzelnen erscheinenden und unerscheinenden Seiten hinausreicht. Ein wichtiger Unterschied zwischen Berkeley und Husserl besteht in der Einstellung dazu, welche Art Gegenstand als die Grundlage für die andere Art betrachtet wird. Während Berkeley das direkte und aktuelle Gesehene für primär hält und das andere nur für sekundär (das Primäre bedeutet immer etwas Ursprünglicheres als das Sekundäre, und das ist eine typische empiristische Einstellung), bezeichnet Husserl die Einheitlichkeit des ganzen Gegenstands als das Substrat der einzelnen Erscheinenden („original“ ist ein ziemlich neutrales, also phänomenologisches Fachwort). Husserl nennt ein unanschauliches Hinausweisen, Indizieren, das „die wirklich gesehene Seite als bloße Seite charakterisiert und es macht, dass nicht sie als das Ding genommen wird, sondern dass etwas über sie Hinausreichendes bewusst ist als wahrgenommen“.³ Wir fassen beim Gesichtssinn die original gesehene Seite nicht als den ganzen Gegenstand auf, sondern nur als eine der vielen Seiten des Tisches,

¹ Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, Hrsg. von M. Fleischer, 1966, 3.

² Ebd., 5.

³ Ebd., 4.

alle solchen Seiten weisen auf das Substrat über sich selbst hinaus. Der ganze Gegenstand lässt sich von keiner einzelnen Erscheinung völlig darstellen, jede mögliche Erscheinung gehört zu dem einheitlichen Gegenstand. Aber der identische Gegenstand ist weder mit einer einzelnen Erscheinung noch mit dem Gesamten von allen möglichen Erscheinungen zu identifizieren, er ist das beständige Substrat von sowohl aktuell erscheinenden Seiten als auch Hinweisen auf noch nicht erscheinende.

Die Einführung der „uneigentliche Erscheinung“ und der Vergegenwärtigung in der Wahrnehmung ist ein wichtiger Beitrag, den Husserl zu deren Untersuchung geleistet hat. „Die äußere Wahrnehmung ist eine beständige Präntention, etwas zu leisten, was sie ihrem eigenen Wesen nach zu leisten außerstand ist.“¹ Wie Husserl gemeint, das Erscheinende ist umflochten und durchsetzt von einem intentionalen Leerhorizont, von einem Hof der Leere. Die Leere bedeutet bei Husserl nicht ein Nichts, sondern eine auszufüllende Leere, eine bestimmbare Unbestimmtheit.

2. die Konstitution des Leibes durch die Tastempfindungen

Obwohl einige Philosophen, wie Aristoteles, Berkeley und Condillac, den Tastsinn schon als den grundlegendsten oder den wichtigsten bewertet haben, hat noch niemand eine so richtige Untersuchung über den Tastsinn durchgeführt wie Husserl. In den *Ideen II* hat Husserl auf den Zusammenhang der Konstitution des Leibes mit den Tastempfindungen hingewiesen.

Im Unterschied zum bloß materiellen Ding konstituiert sich der Leib auf doppelte Weise: „einerseits ist er physisches Ding, *Materie*, er hat seine Extension, in die seine realen Eigenschaften, die Farbigkeit, Glätte, Härte, Wärme und was dergleichen materielle Eigenschaften mehr sind, eingehen; andererseits finde ich auf ihm, und empfinde ich ‚auf‘ ihm und ‚in‘ ihm: die Wärme auf dem Handrücken, die Kälte in den Füßen, die Berührungs-empfindungen an den Fingerspitzen.“² Von der betasteten linken Hand können wir auf zwei verschiedene Weise sprechen: einerseits hat sie als ein physisches Ding auch physische Eigenschaften, wie Rauigkeit und Gätte der Hand; andererseits werden Serien von Tastempfindungen in ihr als Träger *lokalisiert*. Wenn die Hand gezwickt, gedrückt, gestoßen, gestochen wird, hat sie die Berührungs- und Schmerzempfindungen. Sie hat solche Empfindungen an der raumkörperlichen Stelle, wo sie berührt bzw. berührt wird. Bei Bewegung der Hand haben wir auch Bewegungsempfindungen.

Die Hand auf den Tisch legend oder über den Tisch bewegend erfahren wir einerseits Glätte, Härte und Kälte vom Tisch, andererseits können wir auf die Hand achten, dabei Tastempfindungen, Glätte-, Härte- und Kälteempfindungen, und Bewegungsempfindungen finden. Das physische Ding, wie ein Tisch oder eine Bleikugel, lässt sich bloß berühren, aber die Hand kann dazu noch empfinden, dass sie von irgendwas berührt wird. Mit materiellen Dingen in physischer Beziehung, wie Schlag, Duck, Stoß usw., bietet der Leib nicht bloß „die Erfahrung physischer Vorkommnisse“ dar, sondern auch „spezifische Leibesvorkommnisse“, „die wir

¹ Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, 3.

² Husserl, *Ideen II, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchung zur Konstitution*. Hua IV, Hrsg. von M. Biemel, 1953, 145.

Empfindnisse nennen“¹. Gerade diese Empfindnisse fehlen den „bloß“ materiellen Dingen.

Bei jeder taktilen Empfindung gibt es zwei Richtungen der Aufmerksamkeit. Beim Druck der auf dem Tisch liegenden Hand bestehen die Wahrnehmung der Tischfläche und die Auffassung der Fingerdruckempfindungen; ebenso bestehen Kälte der Dingfläche und Kälteempfindung im Finger. Bei der Berührung von Hand mit Hand ist es noch komplizierter, beide Hände haben doppelte Empfindungen. Die Tastende kann zugleich die Getastete sein, und umgekehrt. Daraus lässt sich erschließen, dass die Dingwahrnehmung notwendig mit der Leibeswahrnehmung (bzw. ihr zugehöriger Berührungsempfindung) verbunden ist. Das besagt den Zusammenhang zwischen zwei Auffassungen, also auch Konstitutionen von zwei Dinglichkeiten. „Im taktuellen Gebiet haben wir das taktuell sich konstituierende *äußere Objekt* und ein zweites Objekt *Leib*“².

Anschließend geht Husserl auf Unterschiede zwischen visuellem und taktuellem Gebiet ein. Im taktuellen Gebiet gibt es Doppelauffassung, „dieselbe Tastempfindung, aufgefasst als Merkmal des „äußeren“ Objekts und aufgefasst als Empfindung des Leib-Objekts“³. Im visuellen Gebiet bestehen keine Doppelauffassungen und keine Doppelauffassung wie im taktuellen. Wir haben ausschließlich die Empfindung der Farben als Merkmale des gesehenen Außendinges, aber keine entsprechende Farbe-Empfindung, die als Empfindnis am sehenden Auge lokalisiert ist. Während der getastete Gegenstand als der Berührende die Tastempfindung auf der Handfläche wirken kann, ist das gesehene Ding nicht in der Lage, das sehende Auge zu sehen, es kontinuierlich zu „berühren“. „Ich sehe mich selbst, meinen Leib, nicht, wie ich mich selbst taste.“⁴ Wenn ich mein Auge im Spiegel sehe, sehe ich nicht das wirklich sehende Auge, sondern nur das, was ich durch „Einführung“ mit meinem eigenen Auge identifiziere. „Das, was ich gesehene Leib nenne, ist nicht gesehene Sehendes, wie mein Leib als getasteter Leib getastetes Tastendes ist.“⁵ Dem Auge als dem Sehenden selber fehlt eine visuelle Erscheinung, es kann sich nur durch Tasten konstituieren.

Das Auge ist kein Lokalisationsfeld für Farbe- und Lichtempfindungen, sondern nur für Berührungsempfindungen, wie in jedem frei beweglichen Organ des Leibes Muskelempfindungen lokalisiert ist. Durch Tast- und Bewegungsempfindungen wird das Auge als zum Leib gehörig apperzipiert. Im Auge sind keine Empfindnisse *visuell* lokalisiert. (Beim Hören ist auch kein empfundener Ton im Ohr lokalisiert.) Aristoteles hat den Tastsinn als den grundlegendsten betrachtet. Er findet, die andern Sinne habe das Lebewesen um seines Wohlseins willen, nur den Tastsinn um des Daseins. Hier hat Husserl zufälligerweise die Grundlage des Daseins im Tastsinn gefunden: die Tastempfindungen sind im Leib *primär* und eigentlich lokalisiert, das ist Vorbedingung für das Dasein aller Empfindungen, die visuellen und akustischen haben in ihm keine primäre Lokalisation, sondern durch Tastempfindungen lokalisiert.

¹ Ebd., 146.

² Husserl, *Ideen II. Zweites Buch*. Hua IV, 147.

³ Ebd.

⁴ Ebd., 148.

⁵ Ebd.

Die *Lokalisation* von Empfindnissen ist prinzipiell anderes als *Extension* aller materiellen Dingbestimmungen, die sich durch sinnliches Schema und Abschattungs-mannigfaltigkeiten konstituieren: diese, wie die Rauigkeit und die Farbe der Hand, ist materieller *Zustand* der Hand; jene, das Tastempfindnis, ist die *Hand selbst*. „Alle Empfindnisse gehören zu meiner Seele, alles Extendierte zum materiellen Ding.“¹

Jedes gesehene Ding ist ein tastbares, und nur taktuelle Empfindnisse lassen sich im Leib lokalisieren, daraus ist zu erschließen, dass nicht die Sichtbarkeit des gesehenen Dings seine unmittelbare Beziehung zum Leib bedingt, sondern seine Tastbarkeit. „*Ein bloß augenhaftes Subjekt könnte gar keinen erscheinenden Leib haben*“². Der Leib oder Körper lässt sich nur mit Tastempfindnis konstituieren. Solche ähnliche These scheint uns nicht fremd, das erinnert uns an den Gedanken von Condillac. Er meint, dass ein auf das Gesicht beschränkter Mensch nur Licht und Farbe würde, und dass der Tastsinn ist der einzige Sinn, der durch sich selbst Außendinge erkennt. Nach der Husserls Meinung spielen die Tastempfindungen die einzigartige Rolle bei der korrelativen Konstitution von Leib und Außendingen. Bei Condillac ist es einfach eine Behauptung, bei Husserl lässt es sich aus streng phänomenologischer Analyse erschließen. Ein noch wichtiger Unterschied besteht darin: Condillac begründet seine Meinung mit der physischen Extension des menschlichen Leibes, „wir können Ausdehnung nur mit Ausdehnung herstellen, wie wir Körper nur mit Körpern herstellen können“, d.h. er hat eigentlich den menschlichen Leib herabgesetzt wie einen bloß physischen Körper; dagegen unterscheidet Husserl die am Leib lokalisierte Empfindnisse von dessen materiellen Dingbestimmungen, die Konstitution von Leib und Außendingen bezieht sich auf den Leib als getastetes Tastendes, als das Lokalisationsfeld für Berührungsempfindungen, und zwar für Empfindungen als Empfindungen (Empfindnisse), nicht als bloß Materie wie bei Condillac.

Als Lokalisationsfeld für Empfindungen, als Voraussetzung für Wahrnehmung der Außendinge bildet der Leib mit der Seele eine Einheit.

3. die Zeit und die Bewegung des Leibes in Wahrnehmung

Das Wahrgenommene ist die Mischung von *erfüllter Erscheinung* und *leerer Erscheinung*. Wie wird die Leere im Wahrnehmungsverlauf zur Fülle und die Fülle wieder zur Leere? Kant hält die Sinnlichkeit nur für eine passive Rezeptivität, aber es ist tatsächlich nicht so, dass der Leib nur passiv ein Ding empfindet. Alle Erfüllung und Entleerung in Wahrnehmung hängen von leiblicher Bewegung ab und verlaufen in der Zeit. Es ist jetzt nötig, auf die Probleme über die Zeit und die Bewegung einzugehen.

Husserls Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins weist auf die *Kontinuität* unseres Erlebnisses hin. Unser perzeptives Erlebnis geht nicht aus der Überlagerung von vielen einzelnen unabhängigen Punkten der Empfindungsdaten hervor, die *lebendige Gegenwart* als direktes Erlebnis ist tatsächlich eine zeitliche Gesamtheit und dabei bestehen drei Arten von Intentionen, nämlich *Retention*, *Urimpression* und

¹ Husserl, *Ideen II. Zweites Buch*. Hua IV, 150.

² Ebd.

Protention. Die alle drei bauen unseren inneren Erlebnisabfluss auf.

Ein Musikstück ist ein typisches Zeitobjekt, der Vorgang unserer Wahrnehmung der Melodie kann diese innere zeitliche Struktur sehr gut zeigen. Was wir im Moment durch Ohren eigentlich empfinden können, ist tatsächlich niemals die ganze Melodie, sondern nur der einzelne Ton. Aber die Melodie ist nicht die Gesamtheit der einzelnen Töne, das Zeitobjekt besteht nicht aus den einzelnen Empfundene, sondern hat eine zeitlich kontinuierliche Ausdehnung. Das genau im kurzen Augenblick Empfundene gehört zu der Intention der Urimpression. Die Retention ist keine Rekonstruktion von vergangenem Erlebnis, sondern die *Festhaltung* von gerade laufender Empfindung. Die Protention ist kein reine Fantasie von einem neuen Erlebnis, sondern das *Vorgreifen* von der gleich kommenden Empfindung. Was wir als Wahrgenommenes betrachten, ist nicht den Gegenstand von Urimpression, sondern den von der lebendigen Gegenwart.

Nicht nur die auditive Wahrnehmung, sondern auch alle äußeren Wahrnehmungen gehören zum zeitlichen Erlebnisabfluss. Zwar bezieht sich der visuelle Gegenstand normalerweise auf ein räumliches Ding, wie ein Tisch oder ein Baum, aber der Wahrnehmungsverlauf entspricht einer zeitlich kontinuierlichen Ausdehnung.

Wenn wir vor einem Tisch stehen, wird uns die Vorderseite in der erfüllten Form der Urimpression gegeben, die Rückseite und das Inneres werden nur in der leeren Form mitgemeint. Dann bewegen wir uns, gehen wir um den Tisch herum und bereiten uns darauf vor, andere neue Seiten zu sehen. Die unsichtige Seite besagt hier nicht ein Nichts, sondern eine Vorerwartung in der Form der Protention. Während eine neue Seite langsam sichtbar wird, wird die eben sichtige Seite gleichzeitig allmählich unsichtbar, und schließlich ganz unsichtbar. Verschwinden hier bedeutet auch nicht das Nichts in der Wahrnehmung. Zwar entschwindet sie aus dem eigentlichen Wahrnehmungsfeld, also aus der Urimpression, aber sie bleibt retentional erhalten. Wenn wir dem Tisch weiter nähertreten, seine Oberfläche abtasten, nimmt das Tasten auch einen solchen ähnlichen zeitlichen Wahrnehmungsverlauf, dabei besteht ein kontinuierlicher Übergang der Tastempfindungen.

Hieran kann man erkennen, dass kontinuierlich fortschreitende Erfüllung zugleich kontinuierlich fortschreitende Entleerung ist: einerseits erfüllen sich Protentionen stetig in Form der Urimpression im neu Eintretenden; andererseits entleert sich das urimpressionale Jetzt und tritt in Form der Retentionen ein.

Bei Wahrnehmung handelt es sich um ein ganzes Wahrnehmungssystem, bei Erscheinung um ein ganzes Erscheinungssystem. Von der Richtung des Wahrnehmungsprozesses hängt es ab, welche leeren Intentionen zur Erfüllung gebracht werden, welche kontinuierlichen Reihen von Erscheinungen aus dem gesamten System gegeben werden. In diesen komplizierten Systemen konstituiert sich der Gegenstand mit immer neu erfüllten Erscheinungen. Die Abläufe der *Erscheinungen* sind notwendigerweise von *Bewegungen* des Leibes begleitet. „Der Leib fungiert beständig mit als Wahrnehmungsorgan und ist dabei in sich selbst wieder ein ganzes System aufeinander abgestimmter Wahrnehmungsorgane.“¹ Wir betrachten den Leib nicht als ein bloß wahrgenommenes Raumd Ding, sondern als einen

¹ Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, 13.

subjektiv beweglichen „Wahrnehmungsleib“. Als Träger der Empfindungen ist der Leib ein frei bewegliches Subjekt. Auch wenn wir stehend ein Ding sehen, haben wir mindestens die Bewegung der Augen. Wichtig ist, dass die Reihe von leiblichen Bewegungen und Wahrnehmungserscheinungen nicht nur zwei parallele Abläufe sind, sondern sie auch bewusstseinsmäßig aufeinander bezogen sind. Im letzten Teil ersehen wir, dass im Auge keine visuellen Empfindnisse, sondern nur Tast- und Bewegungsempfindnisse lokalisiert sind, dass Doppelpfindungen nur im taktuellen Gebiet bestehen. Bei allen Wahrnehmungserscheinungen sind Bewegungsempfindnisse lokalisiert. Bei Sehen haben wir gleichzeitig zwei Bewusstseine, eines von meiner jetzigen Augenstellung, anderes von dem ganzen System aller Möglichkeiten, Augen frei zu bewegen. Jenes entspricht der eigentlichen Erscheinung, dieses dem ganzen System aller möglichen eigentlichen und nichteigentlichen Erscheinungen. Die Erwartung einer bestimmten Reihe von visuellen Erscheinungen ist abhängig von einer bestimmten Richtung, wonach ich meine Augen bewegen würde. Außerdem kann ich den Kopf und auch den ganzen Körper bewegen, dann bekomme ich eine neue Reihe von visuellen Erscheinungen. Jede Linie der Kinästhesie läuft in total anderer Weise ab als eine Reihe von sinnlichen Daten. Wir können nicht immer wissen, was erscheinen wird, aber wir können uns jede Zeit ganz bestimmt entscheiden, wie und wonach wir uns bewegen. Hinsichtlich der Erscheinungen sind wir nicht frei, aber die Kinästhesie verläuft als uns frei verfügbar. Die Weise der leiblichen Bewegung bestimmt die Reihe von Erscheinungen, Wahrnehmung ist nie eine total passive Rezeptivität. „Also in der Tat in besonderer Weise ist das System der Leibesbewegungen bewusstseinsmäßig charakterisiert als ein subjektiv-freies System“¹.

Die Erscheinungen werden abhängig von System der Kinästhesie gebildet. „Nur als Abhängige der Kinästhesie können sie kontinuierlich ineinander übergehen und Einheit eines Sinnes konstituieren.“ Der Gegenstand konstituiert sich als transzendentes Wahrgenommenes nur dadurch, „dass seine Erscheinungen kinästhetisch motivierte sind und ich somit es in meiner Freiheit haben, gemäß meiner erworbenen Kenntnis, die Erscheinungen willkürlich als originale Erscheinungen in ihrem System der Einstimmigkeit ablaufen zu lassen.“² Kurz und gut, das Ichbewusstsein bzw. die Bewegungsempfindnisse bieten die zeitliche Kontinuität der leiblichen Bewegungen, diese führt die Kontinuität der sinnlichen Erscheinungen mit sich, dadurch konstituiert sich die Einheit eines Gegenstands. Die Mannigfaltigkeit und die umfangreichen Möglichkeiten der Erscheinungen bedeuten niemals die Unordnung, sie verlaufen immer nach der Reihe der Zeit, mit dem bloßen Durcheinander kann nie auf die Einheit des Gegenstands hingewiesen werden. Beim Sehen verlaufen die Bewegungen von Augen und vom ganzen Körper zeitlich kontinuierlich, das führt zum nacheinander kontinuierlichen Übergang der visuellen Erscheinungen, alle solchen Erscheinungen würden den Gegenstand in derselben Dauer und von verschiedenen Seiten darstellen. „Die äußere Wahrnehmung ist ein zeitlicher Erlebnisabfluss, in dem Erscheinungen in Erscheinungen einstimmig

¹ Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, 14.

² Ebd., 14-15.

ineinander übergehen, in die Deckungseinheit, der Einheit eines Sinnes entspricht.“¹

Jedes gesehene Ding erscheint unter bestimmtem Aspekt und in bestimmten Abstand. Jede Erscheinung eines bestimmten Aspekts und eines bestimmten Abstands bezieht sich nicht nur auf das bestimmte Erscheinen des Gegenstands, sondern auch auf das Subjekt, denn Aspekt und Abstand gehören zu der Weise des Sehens von der Subjektivität. Über den Zusammenhang zwischen den leiblichen Bewegungen und dem Horizont von Erscheinungsreihen hat Husserl zusammenfassend so geschrieben: „Wir sehen also, in jedem Wahrnehmungsprozeß wird ein konstitutives Doppelspiel gespielt: Intentional konstituiert ist als ein praktischer kinästhetischer Horizont 1) das System meiner freien Bewegungsmöglichkeiten, das sich in jedem aktuellen Durchlaufen nach einzelnen Linien von Bewegungen im Charakter der Bekanntheit, also der Erfüllung aktualisiert. Jede Augenstellung, die wir gerade haben, jede Körperstellung ist dabei nicht nur bewusst als die momentane Bewegungsempfindung, sondern bewusst als Stelle in einem Stellensystem, also bewusst mit einem Leerhorizont, der ein Horizont der Freiheit ist. 2) Jede visuelle Empfindung bzw. visuelle Erscheinung, die im Sehfeld auftritt, jede taktuelle, die im Tastfeld auftritt, hat eine bewusstseinsmäßige Zuordnung zur momentanen Bewusstseinslage der Leibesglieder und schafft einen Horizont weiterer, zusammengeordneter Möglichkeiten, möglicher Erscheinungsreihen, zugehörig zu den frei möglichen Bewegungsreihen.“² Dank der Freiheit der Subjektivität verlaufen Erfüllung und Entleerung der Erscheinungen und lassen sich Gegenstände konstituieren.

4. Kurzzusammenfassung

In diesem Teil möchte ich einige Punkte aus oben gewählten Themen berühren.

Erstens ist das Thema über *percipi* und *esse* hier anzusprechen, um den Unterschied zwischen der Wahrnehmungstheorie von Berkeley und von Husserl besser zu erkennen.

Als Berkeley sein Werk *Eine neue Theorie über das Gesicht* verfasst hat, war sein empirischer Gedanke noch nicht reif geworden, damals hat er seine berühmte These noch nicht aufgestellt: „Es gibt etwas, das wahrgenommen wird (*esse est percipi*).“ Berkeley behauptete, dass die Existenz der äußeren Dinge in ihrem Wahrgenommenwerden bestehe. *esse est percipi*, das bedeutet, die ganze räumliche Welt setzt sich aus Empfindungen zusammen. In dieser kleinen Schrift über den Gesichtssinn kam Berkeley noch nicht zu diesem Gedanken. Darin hat er seine Untersuchung über Wahrnehmung nur auf das Gesicht eingeschränkt. Er findet, was wir beim Sehen haben können, sei nur das im Auge Vorgestellte, ausschließlich durch visuelle Empfindung könne man das äußere Ding, die äußere Entfernung usw. nicht erreichen.

Husserl macht einen Unterschied der Erscheinung von *transzendenten* und von *immanenten* Gegenständen. Der immanente Gegenstand, wie ein Schwarz-Erlebnis, hat in jedem Jetzt nur eine einzige mögliche Weise, original zu erscheinen. Alle solchen Erscheinungen sind in einer zeitlichen Dauer nacheinander ständig gegeben.

¹ Ebd., 7-8.

² Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, 15.

Im Unterschied dazu hat der transzendente Gegenstand, wie eine schwarze Körperfarbe, im Jetzt unendlich viele Weisen, da er von vielen verschiedenen Seiten original gegeben werden könnte, obwohl er jetzt faktisch nur von einer Seite erscheint.

In der Jetztphase lassen sich beim immanenten Gegenstand *Erscheinung* und *Erscheinendes* nicht sondern. Das erscheinende Schwarz hier ist nichts anderes als die jeweilige neue Erscheinung selbst, ohne Herausmeinen. Beim transzendenten Gegenstand ist das Äußere nur durch eine Erscheinung bewusst, „es scheidet sich Darstellung und Dargestelltes, Abschattung und Abgeschattetes.“ Die immanenten Daten stellen etwas dar, was sie nicht selbst sind. Immanente Farben im Sehfeld stellen die äußere selbige Körperfarbe dar. „Wir sprechen in dieser Hinsicht von der Auffassung als von der transzendenten Apperzeption“¹.

Ohne Apperzeption kann der immanente Gegenstand im Original bewusst, dabei fallen „*percipi*“ und „*esse*“ in jedem Jetzt zusammen. Beim transzendenten Gegenstand lassen sich „*percipi*“ und „*esse*“ scheiden. „Es ist nicht ein schlichtes Haben des Gegenstands, in dem Bewussthaben und Sein sich deckt, sondern ein mittelbares Bewusstsein, sofern unmittelbar nur eine Apperzeption gehabt ist“².

In der äußeren Wahrnehmung ist der Gegenstand ohne Leerhorizonte unmöglich gegeben, d.h. ohne apperzeptive Abschattung und Hinausdeutung über die eigentlichen Erscheinungen unmöglich. Berkeleys beschränkt sein Danken über Wahrnehmung nur auf den immanenten Gegenstand, daher hält er „*esse*“ für „*percipi*“, denn diese Schlussfolgerung steht schon unter der Voraussetzung: wenn er nur das Immanente betrachtet, kann es selbstverständlich nicht zum Transzendenten gelangen.

Zweitens werde ich noch mal über das Problem des Nacheinander- und des Zugleichseins in Wahrnehmung sprechen. Im Exkurs habe ich angenommen, dass das Zugleichsein die Eigenschaft von taktilem Wahrnehmung sein könnte, die allen anderen Wahrnehmungen fehlt. Mittels Husserls Analyse zu transzendenten und immanenten Gegenständen können wir über dieses Problem noch tiefer nachdenken.

Streng gesagt, die immanenten Gegenstände aller Wahrnehmung, d.h. sowohl der taktilen als auch aller anderen Wahrnehmungen, können nur in einer zeitlichen Dauer nacheinander gegeben werden. Innerhalb der immanenten Erscheinungen können wir von nichts als Zugleichsein sprechen. Das Zugleichsein sowie die Einheit des Gegenstands lassen sich nur durch Apperzeption und Hinausdeutung erreichen. In diesem Sinn hat der Tastsinn gegenüber anderen Sinnen keinen absolut hervorragenden Vorteil, Außendinge zu erkennen. Die Konstitution eines Gegenstands als Sinnes ist der Bewusstseinsleistung von Apperzeption und Hinausdeutung zu verdanken. Sowohl das Gesicht als auch das Tasten enthalten partiell erfüllte Intention und unerfüllte Hinausweisungen.

Andererseits ist es völlig denkbar, dass wir gleichzeitig verschiedene *Empfindnisse* haben können, die in unserem *Leib* lokalisiert sind. Wir können Dinge mit beiden Händen fassen und die beide Empfindnisse bekommen. Während wir uns einen Film ansehen, haben wir auch verschiedene Empfindnisse aus Sehen und Hören, die

¹ Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, 16-17.

² Ebd., 18.

ständig koordiniert auf uns wirken. Gerade unser Leib bietet uns das Zugleichsein der Empfindnisse. Wie wir gesagt haben, bei Tasten bestehen taktile Empfindnisse als primär lokalisierte Empfindungen, aber bei anderen Sinnen gibt es keine entsprechenden Empfindungen, sondern nur Tast- und Bewegungsempfindungen. Im Auge können keine visuellen Empfindnisse lokalisiert sein, sondern nur Tast- und Bewegungsempfindnisse. Jede Empfindung entspricht notwendigerweise einem taktilen bzw. kinästhetischen Empfindnis. Unser Leib ist das Lokalisationsfeld für Tast- und Bewegungsempfindungen. Erst in diesem Sinn können wir sagen, der Tastsinn spielt eine entscheidende Rolle, das Zugleichsein in Wahrnehmung zu bilden.

Als Lokalisationsfeld für Empfindnisse, als Träger der Bewegung ist der Leib der Knotenpunkt zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Nacheinander- und Zugleichsein, zwischen Zeit und Raum. Husserl eröffnet hier die Möglichkeit, Phänomenologie der Leiblichkeit zu entwickeln. Nach Husserl hat Merleau-Ponty die Theorie der Leiblichkeit weiter entfaltet.

1. 7. Merleau-Pontys Leiblichkeit

1. die Einheit des Gesichtsfeldes

Bei Husserl ist das Erscheinende umflochten und durchsetzt von einem *Leerhorizont*, von einem *Hof der Leere*. Merleau-Ponty hat diesen Hof der Leere weiterhin in Subjektivität entfaltet und versucht, daraus ein neues System von *Wahrnehmungsfeld* zu entwickeln. Bei Husserl spielt die Leere eine Rolle vor allem als eine Möglichkeit, nämlich als eine bestimmbare Unbestimmtheit. Merleau-Ponty weist auf den notwendigen Zusammenhang zwischen dem Erscheinenden und der Leere hin.

In Wahrnehmung entsprechen die Gegenstände einem System, „in dem der eine sich nur zeigen kann, indem er andere verdeckt“. „Sehen ist ein doppelgesichtiger Akt“¹: ein Gegenstand zeigt sich im Innenhorizont, indem sich die umgebenden Gegenstände im Außenhorizont verstecken. Das ist *die Struktur Gegenstand-Horizont*, nämlich die Perspektive, sie ist das Mittel, durch das Gegenstände nicht nur sich verbergen können, sondern auch sich enthüllen. Könnten sie sich nicht verbergen, könnten sie auch nicht in Erscheinung treten.

Die klassischen Theorien der Wahrnehmung verneinen die Sichtbarkeit der Tiefe. Berkeley ist der Meinung, dass die Tiefe dem Gesichtssinn nicht gegeben sein könne, da auf unserer Netzhaut nur eine ebene Projektion bestehe, da die Tiefe sich nicht vor unserem Blick ausbreite und nur verkürzt erscheine. Reflexiv gesehen, die Tiefe sei eigentlich unsichtbar, und der Abstand könne nur für ein ihn synthetisch denkendes Subjekt existieren. Merleau-Ponty sucht die Mangelhaftigkeit in Voraussetzung solcher Analysen, er verweist darauf, dass alle solchen Theorien die Tiefe als eine *im Profil gesehene Breite* betrachten, gerade das macht sie unsichtbar. Merleau-Ponty übt Kritik sowohl an Empirismus als auch an Intellektualismus: einerseits, Berkeley hat

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Hrsg. von C. F. Graumann und J. Linschoten, Berlin 1966, 91-92.

die Tiefe als eine Aufreihung von Punkten der Breite angesehen, man sei gerade in schlechter Lage, um die Tiefe zu sehen, da die Aufreihung simultaner Punkte gerade die unseres Blickes sei, wenn man ein seitlicher Zuschauer wäre, dann könnte man sie sehen, kurz und gut, „die für unsichtbar erklärte Tiefe ist also eine bereits mit der Breite identifizierte Tiefe“¹; andererseits, das Subjekt bei Intellektualismus kann die Tiefe nur dadurch synthetisch herstellen, dass sie als eine Breite unter dem Blickwinkel eines seitlichen Zuschauers betrachtet wird.

Nach der klassischen Meinung lässt sich der Abstand durch die scheinbare Größe des Gegenstandes und die Konvergenz der Augen zeigen. Je nach der scheinbaren Größe des Netzhautbildes und dem Konvergenzgrad beurteilen wir den Abstand zum Gegenstand. Merleau-Ponty verweist darauf, dass wir die beiden Faktoren als Zeichen des Raumes einführen können, sofern der Raum selbst schon bekannt ist: einerseits, „doch von der scheinbaren Größe auf ihre Bedeutung zurückgehen kann ich nur, wenn ich schon weiß, dass es eine Welt unverzerrbarer Gegenstände gibt, dass mein Leib sich dieser Welt gegenüber befindet gleichwie ein Spiegel“; andererseits, „die Konvergenz kann ich nur als Zeichen des Abstandes verstehen, wenn ich mir meine Blicke, so wie die zwei Stöcke eines Blinden, je mehr zueinander geneigt vorstelle, je näher der Gegenstand ist“². Merleau-Ponty findet, Wahrnehmung bedeutet nicht, etwas bloß an sich passiv hinzunehmen, sondern eine Struktur zu erleben zuzueignen. Die scheinbare Größe und die Konvergenz treten im Bewusstsein von Abstand selbst auf, nur in diesem Sinn kann man sagen, dass es von den beiden Faktoren abhängig ist. Die beiden Faktoren sind weder Zeichen noch Ursachen der Tiefe, sondern „Motiv“. Sie motivieren die Tiefe, insofern sie die Tiefenorganisation in sich schon einschließen und selbst im Hinblick auf Abstand auftreten. Das Verhältnis zwischen der scheinbaren Größe oder der Konvergenz einerseits und der Tiefe andererseits ist gerade das Verhältnis von Motivierendem und Motiviertem, dass sie miteinander durch ihren Sinn kommunizieren. Wenn wir die scheinbare Größe als Zeichen der Tiefe betrachten und davon überzeugen, dass wir dadurch den Abstand beurteilen, haben wir die scheinbare Größe eigentlich schon mit der tastbaren Größe identifiziert, wir haben schon angenommen, dass sich die Größe nicht verändern soll, gerade durch diese scheinbare Veränderung können wir die Erfahrung des Abstands bekommen. Aber die scheinbare Größe ist kein Indiz, sondern eine Ausdrucksweise der Tiefe des Gesichtssinnes selbst. Weder die scheinbare Größe noch die Konvergenz kann allein den Abstand bestimmen. Die Faktoren und die Tiefe sind ineinander impliziert. Das Wahrnehmungssubjekt braucht keine Beziehungen zwischen ihnen zu setzen, sondern ganz im Gegenteil, sie sind nicht voneinander unabhängig, daher bedarf es ihrer ausdrücklichen Verbindung überhaupt nicht.

Nach Merleau-Pontys Meinung ist die Tiefe die Dimension, in der Dinge und Dingelemente einander umfassen, im Vergleich dazu sind Höhe und Breite Dimensionen, in denen sie sich nur nebeneinander stellen³. Die Tiefe erscheint gerade nicht auf diejenige Weise wie Höhe und Breite. Die Sichtbarkeit der Tiefe impliziert notwendigerweise eine gewisse Unsichtbarkeit. Kurz und gut, *der Abstand ist intuitiv*

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 298.

² Ebd., 300.

³ Ebd., 308.

sichtbar.

Merleau-Pontys Kritik richtet sich vor allem gegen Empfindungsatomismus. Die Arbeit der vorherigen Theorien über Wahrnehmung bestehen entweder in Auseinandersetzung verschiedener Elemente, wie Berkeley, oder in ihrer Synthese (Zusammensetzung), wie Kant. Nach Merleau-Pontys Meinung soll man nicht von einer Synthese der Wahrnehmung sprechen, wie der Kantischen Synthese, denn diese Synthese setzt diskrete Elemente voraus. In analytischer Einstellung lässt sich die Wahrnehmung in Qualitäten und Empfindungen auflösen, um von ihnen aus dem Gegenstand wieder zu gewinnen, müssen wir die Synthese setzen, diese ist gerade das Gegenstück der Analyse. Nach Merleau-Ponty sind wir in der Wahrnehmung nicht das denkende Subjekt gegenüber dem Gegenstand, „wir sind vielmehr zum Gegenstand und gehen auf in unserem Leib“.

Merleau-Ponty findet es auch nicht hilfreich, über *reines Empfinden* oder *reine Impression* zu sprechen. Auf einer schlechthin homogenen Fläche wäre nichts wahrzunehmen, die reine Impression ist unauffindbar und unwahrnehmbar. Die faktische Wahrnehmung bezieht sich nicht auf absolut Gesondertes, sondern auf Verhältnisse. Der gesehene Gegenstand ist Teil eines Feldes, er lässt sich nur im *Gesichtsfeld* sehen.

Der äußere Gegenstand ist nicht die Reihe von geometrischen Perspektiven. Die Perspektiven sind nicht Indizien, sondern Anblicke vom Gegenstand selbst. Zwischen den Perspektiven und dem Ding, zwischen dem Erscheinen und der Bedeutung setzt der Intellektualismus Apperzeption, trennt die beiden Seiten und objektiviert den sinnlichen Inhalt, der die Bedeutung schon impliziert.

Jede Empfindung hat ein bestimmtes Feld, jeder Sinn hat seine „Welt“.

Das Erfahrungssystem breitet sich nicht vor uns aus, als ob wir Gott wären, wir sind nicht sein Zuschauer, sondern ein Teil davon, die wahrgenommene Welt und der wahrnehmende Leib bilden ein *System*. „Eine bloß erscheinende Form oder Größe ist nur die, die noch gar nicht situiert ist in dem strengen System, das die Phänomene und mein Leib gemeinsam bilden“¹, die perspektivische Verzerrung wird in diesem System verstanden. Ein Rechteck in schiefer Stellung erscheint in Form vom Rhombus, nicht die Rhombuserscheinung erinnert uns an die wohlbekanntere Form des Rechtecks, sondern die Rhombuserscheinung in schiefer Stellung ist unmittelbar identisch mit der Rechteckerscheinung in frontaler Stellung. Die Orientierung und der Abstand ermöglichen die erscheinende Form und Größe des Gegenstands, und sind uns mit diesen in eins gegeben.

Bei Aristoteles und Berkeley wird die Farbe als das eigentümlich Wahrnehmbare des Gesichtssinnes bezeichnet. Merleau-Ponty betrachtet die „Farbenkonstanz“ nicht als eine ideelle Konstanz, sondern eine „Farben-Funktion“, die sich bei der Wandlung der Erscheinung erhält. Wenn der Abstand zu groß ist oder die Beleuchtung ihre eigene Färbung hat, ersetzt man „die tatsächliche Färbung durch eine *Gedächtnisfarbe*,

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 349.

die infolge vielfacher Erfahrung ein Übergewicht bewahrt“¹.

In einem abgesonderten Teil des Gesichtsfeldes sind wir nie in der Lage, die Eigenfarbe des Gegenstands und die Farbigkeit der Beleuchtung zu unterscheiden. Nur in der Gesamtheit des Gesichtsfeldes durch die Wechselwirkung können wir die allgemeine Beleuchtung und die „wahre“ Wert jeder Lokalfarbe zuerteilen. Wenn wir einen Teil des Gesichtsfeldes isolieren, so ändert sich auch die Farbe selbst: wenn wir das Grün von Wiese aus dem Zusammenhang herauslösen, verliert es seinen repräsentativen Sinn und daher auch Farbe selbst.

Selbstverständlich können wir über einen einzelnen sinnlichen Faktor sprechen, z.B. Farben sehen lernen bei Kindern. Aber kein sinnlicher Inhalt kann getrennt von allen anderen bei uns sein. Eine gesehene Farbe ist niemals einfach nur Farbe, sondern immer Farbe von einem bestimmten Gegenstand, das Blau des Himmels ist nicht das Blau eines Teppichs. Mit der Angehörigkeit vom Gegenstand und dem Zusammenhang mit geometrischen Formen und anderen Sinnesdaten öffnen Farben ein System von Bedeutung. „Farben sehen lernen heißt, einen gewissen Stil des Sehens, einen neuen Gebrauch des eigenen Leibes sich zu eigen machen, das Körperschema bereichern und neu organisieren“².

2. die Einheit des Wahrnehmungsfelds des Leibes

Bei Wahrnehmung sind wir eigentlich nicht nur in der Lage, die Tiefe unmittelbar zu sehen, sondern auch die Wärme, das Geräusch, den Geschmack usw. zu „sehen“. Obwohl Merleau-Ponty den Schwerpunkt seiner Analyse auf den Gesichtssinn legt, bereitet er aber nicht, jeden einzelnen Sinn für diskret zu halten. Die räumliche Wahrnehmung als ein Strukturphänomen ist nur innerhalb des Wahrnehmungsfelds zu verstehen. Was wir bei Wahrnehmung haben, ist nicht die Addition der Erfahrungen aus verschiedenen Sinnen, sondern einen Erlebnisabfluss, in dem Erfahrungen einander implizieren und explizieren. Was Merleau-Ponty freilegen wird, ist nicht nur die eigene Einheit innerhalb jedes Sinnes, sondern auch die Einheit, die der Teilung der Sinne vorgängig ist.

Die Verknüpfung verschiedener Leibesteilen, und die Verknüpfung unserer visuellen mit unserer taktilen Erfahrung lassen sich nicht dadurch verwirklichen, die einzelnen Teile meines Körpers zu versammeln, die Versammlung der verschiedenen Leibesteile und ihre Erfahrung ist vielmehr in uns schon ein für allemal vollzogen, „sie ist überhaupt mein Leib selbst“³.

Condillacs Gedankenexperiment, sich einen auf einen bestimmten Sinn beschränkten Menschen vorzustellen, ist nicht so hilfreich zur Untersuchung der Wahrnehmung. In der Praxis bezieht sich jedes lokale leibliche Vorkommnis notwendigerweise auf den gesamten Bedeutungsuntergrund, d.h. die „visuellen Gegebenheiten“ erscheinen nur im Durchgang durch ihren taktilen Sinn, die „taktile Gegebenheiten“ nur im Durchgang durch ihren visuellen Sinn. Weder das sehende noch das fühlende Ich ist schlechthin das Ich selbst, denn die sichtbare und die

¹ Ebd., 353.

² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 184.

³ Ebd., 180.

fühlbare Welt sind nicht schlechthin die ganze Welt. Sowohl das sehende als auch das tastende Ich sind nur ein Ausschnitt des seinden Ichs.

Sinnlos ist die Erläuterung, dass der Tastsinn uns den Raum gebe, wie Condillac. Denn es ist überhaupt widersprüchlich zu behaupten, dass Tasten ohne Räumlichkeit sei: ohne in einem Raum zu tasten, ist a priori unmöglich, „da unsere Erfahrung Erfahrung der Welt ist“¹. Der Raum gehört weder allein dem Tasten noch allein dem Gesicht zu, alle Sinne sind räumlich.

Wie Berkeley erläutert hat, für ein am Star operierter Blindgeborener beginnt der Zugang zum Raum nicht mit dem Sehen. Merleau-Ponty ist nicht dagegen, aber er hat etwas noch tief eingesehen und Ergänzung dazu angebracht: der operierte Kranke ist über den Sehenraum gänzlich erstaunt, er findet seine Tasterfahrung so ärmlich im Vergleich zu dem Sehenraum, dass er beinahe gesteht, vor der Operation keine Erfahrung eines Raumes gehabt zu haben. Der Sehenraum erscheint ihm anders als das Getastet, die Welt nach der Erwerbung Gesichtssinn entfaltet sich auf die ganz andere Weise als die Welt vorher. Selbst die tastbare Welt hat sich sehr geändert und ist seither unumgänglich vom Gesichtssinn geprägt, auch wenn wir Augen schließend oder in der Dunkelheit einen Gegenstand berühren, werden die entsprechenden visuellen Vorstellungen immer an der praktisch taktilen Wahrnehmung beteiligt. „Die Welt des Blinden und die des Normalen unterscheiden sich voneinander nicht allein durch die Quantität der verfügbaren Materialien, sondern darüber hinaus durch die *Struktur* des Ganzen“². Die neuen visuellen Erfahrungen haben nicht allein neue Einzelheiten hinzugefügt, sondern auch die Darstellungsweise der Welt geändert.

Auf Grund der Einheit des Wahrnehmungsfelds lässt sich das Phänomen der Synästhesien³ leicht begreifen. Jedes Sinnorgan funktioniert auf voneinander unabhängige Weise, z.B. wir können eine Rotfarbe niemals reell tasten, und die Wärme eines Dinges nicht visuell empfinden. Jeder Sinn hat seine eigene Weise, die Gegenstände wahrzunehmen und die Welt zu bilden. Merleau-Ponty meint, obwohl jeder Sinn eine nie völlig übertragbare Seinsstruktur besitzt, können keine einzelnen sinnlichen Faktoren isoliert bei uns sein, sie werden dem Wesen der Wahrnehmung nach miteinander kommunizieren und die innere Struktur der Gegenstände gemeinsam bekunden. Als den Träger eines kristallinen Klages begreifen wir das sichtbare brechende Glas mit Sprödigkeit, wir können die Elastizität des Stahls, die Bildsamkeit des glühenden Eisens, die Härte der Klinge eines Hobels, die Weichheit der Späne „sehen“. Die sichtbare Form der Gegenstände ist nicht ihr geometrischer Umriss: „sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an“⁴. Die Form macht uns die

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 259.

² Ebd., 263.

³ Husserls Analyse bietet in gewissem Maße auch eine Möglichkeit, das Phänomen der Synästhesien zu erklären. Gemäß Husserl lässt sich aber keine absolute Grenze zwischen verschiedenen Sinnen im intentionalen Horizont ziehen. Beim Sehen eines Gegenstands kann seine tastbare Bestimmung in Form von Leervorweisen bewusst sein. Bei der erregten Empfindung wird keine eigentliche Erscheinung gegeben, sondern nur leeres Vorgreifen. Im Wahrnehmungsverlauf sind die erfüllten und leeren Intentionen aus Gesicht- oder Tastsinn immer miteinander durchsetzt. Mit diesem aktiv wahrnehmenden und frei assoziierenden Subjekt kann man die *Mitempfindung* verstehen.

⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 268.

Geschmeidigkeit oder Sprödigkeit, die Kühle oder Wärme, die Flüssigkeit oder Zähflüssigkeit *sichtbar*. „Die Sinne übersetzen sich ineinander, ohne dazu eines Dolmetschs zu bedürfen, sie begreifen einander, ohne dazu des Durchgangs durch eine Idee zu bedürfen“¹, wie Herder, der Mensch sei „ein *sensorium commune*“.

Jeder Sinn hat seine kleine Welt, die Wahrnehmung bildet die ganze große Welt. „Es ist durchaus kein Widerspruch und nicht unmöglich, dass ein jeder Sinn im Inneren der großen eine kleine Welt konstituiert, ja eben auf Grund seiner Besonderheit ist ein jeder Sinn dem Ganzen notwendig und öffnet er sich seinerseits diesem Ganzen.“²

Wir erleben unmittelbar die Einheit des Leibes und die intersensorische Einheit, ohne zu denken und zu analysieren. Alle Wahrnehmungserfahrungen sind miteinander verkettet, durch einander motiviert und ineinander impliziert. Die Einheit der Sinne heißt nicht, Sinne unter ein ursprüngliches Bewusstsein zu subsumieren, sondern sie in einen einzigen erkennenden Leib zu integrieren. Diese Einheit bedeutet nicht die Aufgabe der Synthese, sondern die subjektive Struktur.

3. der Leib und seine Korrelation zur Welt

Raumwahrnehmung und Dingwahrnehmung, Räumlichkeit des Dinges und Sein des Dinges sind nicht zwei voneinander unterscheidende Probleme. Nach der cartesianisch-kantische Überlieferung lässt sich das Wesen des Gegenstands auf die Raumbestimmungen reduzieren, die Wahrnehmung des Gegenstands lässt sich durch die Raumwahrnehmung erläutern. Bei Merleau-Ponty hat die Erfahrung des eigenen Leibes uns gelehrt, dass der Raum im Sein des Leibes verwurzelt ist. Eine ursprüngliche Räumlichkeit liegt dem objektiven Raum zugrunde, wo der Leib sich befindet, jene hüllt sich nur in diesen ursprünglichen Raum ein. Die ursprüngliche Räumlichkeit ist eins mit dem Sein des Leibes. „Unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum“, „Die Räumlichkeit des Leibes ist die Entfaltung seines Leibseins selbst, die Weise, in der er als Leib sich realisiert“³.

Als Subjekt der Wahrnehmung wird nicht das Bewusstsein, sondern das Zur-Welt-sein-durch-einen-Leib gesetzt. Nicht das Bewusstsein berührt oder sieht, sondern der Leib. Wir kommen allein durch den eigenen Leib zur Welt. Merleau-Ponty versucht, die tiefe Kluft zwischen Körperlichem und Gedanklichem seit Descartes gründlich zu überwinden. Der Leib fungiert nicht wie eine Kombination von verschiedenen Organen, nicht wie ein Instrument unter der Herrschaft eines „Ich denke“, das fähig ist zu sehen und zu tasten. Die Leiberfahrung sollte nicht zur Leib-„Vorstellung“ herabgesetzt werden. Wir bewegen unmittelbar den Leib, ohne ihn zuerst an einem Punkt des objektiven Raumes zu finden und dann ihn zu einem anderen hinzuführen. Das heißt, wir brauchen den Leib nicht zu suchen, er ist schon *bei uns*. Wir besitzen weder Leib-Instrument oder noch Subjekt-Objekt, nach Merleau-Ponty, „mein Leib steht nicht vor mir, sondern ich bin in meinem Leib,

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 274.

² Ebd., 260.

³ Ebd., 178-179.

oder vielmehr ich bin mein Leib“¹. Die Motorik lässt sich als eine ursprüngliche Intentionalität verstehen, Merleau-Ponty zitiert einen Ausdruck aus Husserl: das Bewusstsein ist ursprünglich nicht ein „Ich denke zu...“, sondern ein „Ich kann“². Der Leib hat und begreift seine Welt, ohne den Durchgang durch „Vorstellungen“ nehmen oder sich einer objektivierenden Funktion unterordnen zu müssen.

Für das Berühren ist die Bewegung des Leibes so, wie die Beleuchtung für das Sehen. Bewegung und Zeit sind nicht allein Bedingungen des Berührens, sondern auch seine phänomenalen Gegenbenheiten selbst. Bewegung und Zeit vollbringen die taktile Formgebung. Die Einheit und Identität des Tastsinnes beruht auf der des Leibes als eines synergistischen Ganzen. Wegen dieser Tätigkeit spielt die Hand eine besonders wichtige Rolle bei Tasterfahrung. „Von dem Tag an, wo das Kind sich der Hand als eines einheitlichen Greifwerkzeugs bedient, ist sie auch ein einheitliches Tastwerkzeug“³. Das erinnert uns an die ähnliche Folgerung von Aristoteles. Wie erwähnt, Aristoteles hält den Tastsinn für den wichtigsten. Nach seiner Meinung sei beim Menschen der Tastsinn am schärfsten, „bei den anderen Sinnen ist er gegenüber den Tieren im Nachteil, hinsichtlich des Tastsinnes erreicht er eine hervorragende Schärfe. Deshalb ist er auch das klügste der Lebewesen. Anzeichen dafür ist auch, dass es unter den Menschen Begabte und Unbegabte nach diesem Sinneswerkzeug, aber nach keinem andern gibt. Denn die Hartfleischigen sind geistig unbegabt, die Weichfleischigen begabt.“⁴ Aber die Hand als Tastwerkzeug hat Aristoteles noch nicht genug herausgearbeitet. Merleau-Ponty zitiert eine Aussage von Kant, die Hand ist „das äußere Gehirn des Menschen“⁵.

Der Leib ist nicht bloß ein komplettes System an sich, sondern vielmehr ein der Welt offenes System. Er steht in Korrelation zur Welt durch sein Handeln und seine Verfügbarkeit vom Werkzeug. Für ein Blinder ist sein Stock kein Gegenstand als Wahrgenommenes mehr. Das Ende des Stockes ist zu einer Sinneszone geworden. Der Stock vergrößert Umfänglichkeit und dadurch auch Reichweite von Berühren des Leibes. Die Reichweite der Geste umfasst über die Weite des Armes selbst hinaus die Reichweite des Stockes. Der Stock ist kein wahrgenommener Gegenstand mehr, sondern ein „wahrnehmender“ Leibesteil. Wir versuchen zuerst, mit Stock Gegenstände zu berühren, nachdem wir uns an ihn gewöhnt haben, benutzen wir ihn als Verlängerungsstück unseres Leibes. Wenn wir den Arm bewegen, brauchen wir ihn nicht weit von unserem Kopf zu finden, sondern die Bewegungsintention reicht direkt bis zum Ende des Armes; wenn wir den Stock mit Arm bewegen, verlängert sich die Bewegungsintention bis zum Ende des Stockes.

Sich an ein Werkzeug gewöhnen bedeutet: einerseits setzen wir uns in es ein; andererseits lassen wir es umgekehrt an der Voluminosität des eigenen Leibes teilhaben. Der Stock ist nicht mehr ein bloßes Werkzeug, sondern wird vielmehr ein

¹ Ebd., 180.

² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 166.

³ Ebd., 366.

⁴ *Über die Seele. Aristoteles Werke*, Band 13, 421a19-26, 41.

⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 366.

Teil unseres Leibes, er scheint uns so, als ob er an unserem Arm wüchse. Man kann Schreibmaschine sehr gut schreiben, ohne angeben zu können, wo sich die Buchstaben jeweilig auf der Tastatur befinden. Um einen bestimmten Buchstaben genau anschlagen zu können, braucht man nicht in der Lage zu sein, die exakte Stelle jedes Buchstabens auf der Tastatur zu kennen. Wie gesagt, wir bewegen unmittelbar unseren Leib, ohne ihn als einen vorgestellten Gegenstand zu kennen und zu finden, das gilt gleichfalls für die Verfügung des Werkzeugs. Bei Maschineschreiben braucht man die Stelle von einem bestimmten Buchstaben nicht vorzustellen. Die Tastatur ist nicht mehr ein bloßes Objekt außer uns, mehrere Buchstaben bzw. die entsprechende Tätigkeit des Anschlags gehören schon jeweils zu dem bezogenen Finger, sie wüchsen auch an unserem Leib wie der Stock. Man braucht nur unmittelbar den richtigen Finger zu bewegen. Unter unseren Händen öffnet sich ein Bewegungsraum, der Raum der Tastatur wird nicht mehr als bloß objektiven Raum betrachtet, „Maschinenschreiben lernen heißt, den Raum der Klaviatur seinem Körperraum integrieren“¹. Unseren Leib mit Werkzeug auszudehnen, das heißt, unser Sein zur Welt zu erweitern.

Unser Leib „ist der Ursprung aller anderen Ausdrucksräume, die Bewegung des Ausdrückens selbst, das, was Bedeutungen aus sich erst entwirft und ihnen einen Ort gibt, was sie als Dinge unter unseren Händen und unter unseren Augen existieren lässt“. Wie Merleau-Ponty gesagt hat, „der Leib ist unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben“². Der Leib beschränkt sich nicht immer auf die biologische Welt, wie beim Tier, durch Gesten schaffen und bekunden wir neue Bedeutungen. Wir können ein Werkzeug schaffen und damit um uns herum eine Kulturwelt entwerfen.

Bei Malen oder Zeichnen öffnet sich ein künstlerischer Raum auf der Leinwand oder dem Papier unter der Hand. Malen oder Zeichnen bedeutet die Integration vom Raum des Bildes in unseren Leibraum durch die Bewegung der Hand. Um diesen künstlerischen Raum zu schaffen, brauchen wir ein Werkzeug als ein nötiges Verlängerungsstück unseres Leibes, nämlich den Pinsel.

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 175.

² Ebd., 176.

2. Schichtenanalyse des Bildes

Bisher haben wir die Analyse über Gesichts- und Tastsinn nur in dem Rahmen von der schlichten Wahrnehmung durchgeführt. Bei der schlichten Wahrnehmung haben wir nur eine einzige Art von Objekten, nämlich reale Dinge. Bei Bildbewusstsein handelt es sich um mehrfache Gegenständlichkeiten und ihre Auffassungen, und die Sache liegt viel komplizierter. In diesem Kapitel geht es um die Schichtenanalyse innerhalb des Bildbewusstseins. Es ist die Fortsetzung der theoretischen Analyse. Zuerst werden verschiedene Schichten in Bildtheorie von Husserl und von Ingarden vorgestellt und verglichen, um die Struktur des Bildbewusstseins zu kennen. Anschließend führen wir Dufrennes Unterscheidung von zwei Schichten in bezug auf das ästhetische Erleben, das heißt, wir müssen das Bild als Kunstwerk und den darin stehenden ästhetischen Gegenstand unterscheiden. Mit Hilfe von dieser Unterscheidung können wir später Bilder einer ausführlichen ästhetischen Analyse besser unterziehen. Am Ende dieses Teiles gehen wir auf das Thema Pinselstrich als besondere Schicht ein. Eine kurze theoretische Analyse über Pinselstrich wird durchgeführt, um die Grundlage für die ausführlichen Untersuchungen in nachfolgenden Kapiteln zu legen.

2.1. Drei Schichten des Bildes bei Husserl

In Husserls Theorie vom Bildbewusstsein stehen drei Objekte im Zentrum, nämlich das *Bildding*, das *Bildobjekt* und das *Bildsujet*.

Das *Bildding*, auch physisches Bild oder physisches Ding genannt, ist der „Träger eines sinnlichen Scheines“¹, nämlich das Ding aus Leinwand, aus Marmor usw. Wenn wir die Leinwand einrahmen, das Bild an die Wand hängen oder auf den Tisch legen, oder wenn wir festzustellen versuchen, ob das Bild eine Photographie, ein Gemälde oder einfach eine Drucksache ist, sprechen wir vom Bild als *Bildding*.

Das *Bildobjekt*, auch geistiges Bild genannt, erscheint so und so durch die bestimmte Farben- und Formgebung, es ist das „repräsentierende oder abbildende Objekt“², nämlich das Bild der Imagination, das uns zur Erscheinung kommt. Z.B. eine Photographie stellt ein Kind dar, dieses „Kind“ ist ein erscheinendes Miniatur-Kind, es ist zwar das Analogon des repräsentierten Kindes, aber die erscheinende Größe, Färbung sind sehr von ihm abgewichen, es ist nicht das Kind selbst. Wenn wir beurteilen, dass das Bild dem Original mehr oder weniger ähnlich sei, dass das Gemälde misslungen oder schön sei, sprechen wir eben vom Bild als *Bildobjekt*. Es existiert nie wie ein reales Ding, es erscheint und bildet das *Bildsujet* ab.

Das *Bildsujet*, auch Sache genannt, ist das „repräsentierte oder abgebildete Objekt“³, nämlich die Sache, die durch das *Bildobjekt* in der Phantasie gebracht wird. Eine

¹ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925). Hua XXIII, Hrsg. von E. Marbach, 1980, 138.

² Ebd., 19.

³ Ebd.

Photographie repräsentiert ein Kind, aber das wirkliche Kind selbst, das in seiner wirklichen Farbe und Größe gemeint wird, erscheint nicht in eigentlichem Sinn, sondern ist nur durch das photographische Bild abgebildet worden.

Bei Husserl steht gegenüber der Wahrnehmung die Phantasie, oder gegenüber der Gegenwärtigung die Vergegenwärtigung, oder der Präsentation die Repräsentation. Beim Bildbewusstsein ist die Sachlage noch komplizierter, den drei Gegenständen entsprechen verschiedene Auffassungsweisen. Das Bildding steht gegenwärtig leibhaft da, die Bilddingerscheinung ist eine Dingerscheinung, eine Wahrnehmungserscheinung, die Auffassung davon ist eine Wahrnehmungsauffassung. Das Bildsujet „braucht nicht zu erscheinen, und wenn es erscheint, haben wir eine Phantasie oder Erinnerung“¹, also eine Vergegenwärtigung. Bei der Auffassung des Bildsujets handelt es sich um eine *Phantasie*.

Die Bildauffassung ist von den beiden unterschieden. Einerseits unterscheidet sich die Bildvorstellung von der schlichten Wahrnehmungsvorstellung. In der Bildvorstellung vollziehen wir nicht eine bloße Wahrnehmung, „die Wahrnehmungserscheinung verbildlicht einen nichtwahrgenommenen Gegenstand“. Das physische Bild als ein sichtbares und tastbares Ding weckt das Bildobjekt, dieses ist ein zwar intuitiv sichtbares, aber nicht tastbares Objekt. „Die auf sinnliche Empfindung gebaute Auffassung ist keine bloße Wahrnehmungsauffassung, sie hat einen geänderten Charakter, den Charakter der Repräsentation durch Ähnlichkeit, den Charakter des Schauens im Bild“². Die Bildobjekterscheinung ist zwar *perzeptiv*, aber es fehlt der Wirklichkeitscharakter. Andererseits lässt sich die Bildvorstellung auch von der schlichten Phantasievorstellung unterscheiden. „Das Bild ist keine Illusion.“³ In der Bildvorstellung „ist ein physischer Gegenstand vorausgesetzt, der die Funktion übt, ein „geistiges Bild“ zu wecken“, in der Phantasievorstellung gibt es nur das geistige Bild da, „ohne an einen solchen physischen Erreger geknüpft zu sein“⁴. In der Phantasievorstellung richtet sich das Meinen auf das Bildsujet, in der Bildvorstellung dagegen kann sich das Meinen entweder auf das repräsentierende Bildobjekt oder auf das repräsentierte Bildsujet richten.

Die Auffassung vom Bildding ist eine bloße sinnliche, die vom Bildsujet eine bloße Phantasie (sagen wir Vergegenwärtigung). Die Bildobjekterscheinung ist weder normale Dingerscheinung noch gewöhnliche Phantasie. Die Auffassung vom Bildobjekt baut auf der Wahrnehmung des Bilddings auf, unter Zuhilfenahme von Phantasie vom Bildsujet. „Das physische Bild weckt das geistige Bild, und dieses wieder stellt ein anderes: das Sujet vor.“⁵ Beim Bildbewusstsein handelt es sich um eine perzeptive Vergegenwärtigung.

Husserl hat ausdrücklich betont, „*nur eine Erscheinung* haben wir, die des *Bildobjekts*“⁶. Aber wir haben mehrere Auffassungen, sonst könnte das Bildobjekt nicht konstituiert werden. „Die Konstitution der bildlichen Vorstellungen erwies sich als komplizierter als diejenige der schlichten Wahrnehmungsvorstellungen. Mehrere

¹ Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 489.

² Ebd., 26.

³ Ebd., 486.

⁴ Ebd., 21.

⁵ Ebd., 29.

⁶ Ebd., 30.

wesentlich verschiedenen Auffassungen zeigten sich da aufeinander oder ineinander gebaut, entsprechend den mehrfachen Gegenständlichkeiten, die sich durchsetzten und je nach Wechsel der Aufmerksamkeit für das bevorzugende Meinen hervortraten.“¹

Besonders wichtig ist die Beziehungen zwischen verschiedenen Gegenständen und ihren Auffassungen.

Zuerst gehen wir auf die Beziehung zwischen dem Bildding und dem Bildobjekt ein. Die beiden haben „nicht getrennte und verschiedene Auffassungsinhalte, sondern identisch dieselben“². Dieselben Inhalte können aufgefasst werden sowohl als *Ding* aus Farbe, aus Gips, oder aus Tinte, wie auch als erscheinende *Gestalt*. „Und bei der Identität der Empfindungsunterlage können die beiden Auffassungen doch nicht auf einmal bestehen, sie können nicht zugleich zwei *Erscheinungen* abheben. Abwechselnd wohl, aber doch nicht auf einmal, also gesondert.“³

Bei Auffassungen von Bildobjekt und Bildsujet handelt es sich nicht um zwei „gesonderte und gleichstufige“ Auffassungserlebnisse. Wenn die zwei Gegenstände durch zwei voneinander getrennte Auffassungen konstituiert würden, so hätten wir weder Abbildendes noch Abgebildetes. Wir haben Bildobjekt und Bildsujet nicht so vorgestellt, wie wir uns zwei Photographien nebeneinander vorlegen oder zwei Phantasievorstellungen nacheinander vollziehen. „Vielmehr sind hier zwei Auffassungen ineinander geflochten“⁴. Dem Bildsujet entspricht keine direkte Erscheinung, es erscheint „nicht als ein zweites *neben* dem Bild“, es erscheint „*in* und *mit* dem Bild eben dadurch, dass die Bildrepräsentation erwächst“⁵.

Bisher haben wir nur über normales Bild gesprochen, noch nicht über das Bild als Kunstwerk. Um die ästhetische Betrachtung langsam anzustellen, gehen wir erst auf einen Punkt ein, nämlich die Unterscheidung von Husserl zwischen *bildlicher* und *symbolischer* Auffassung.

Die bildliche und symbolische Auffassung ist keine schlichte Auffassung wie die bloße Wahrnehmung, die beide weisen in gewisser Art *über* sich hinaus. Die symbolische Auffassung weist auf einen anderen Gegenstand, der dem Erscheinenden innerlich fremd ist, d.h. sie weist nach außen. Die bildliche Auffassung weist auf einen analogen dargestellten Gegenstand, d.h. „sie weist auf den Gegenstand *durch sich selbst hindurch*“⁶. Beim Symbol handelt es sich um äußerliche Repräsentation; beim Bild um innerliche Repräsentation, wir haben ein intuitives Bildbewusstsein. Nach Husserl lässt sich also sagen, das Bild weist „nicht von sich weg“, nicht „*aus* sich heraus“, sondern „*in* sich hinein“⁷.

Nur das Bewusstsein der immanenten Bildlichkeit spielt für die ästhetische

¹ Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 29.

² Ebd., 44.

³ Ebd., 45.

⁴ Ebd., 27.

⁵ Ebd., 28.

⁶ Ebd., 34.

⁷ Ebd., 37.

Bildbetrachtung eine Rolle. Beim Schauen eines Bildes erweckt das Bild nicht bloß eine ihm äußerliche Vorstellung, unser Interesse kehrt immer zum Bildobjekt selbst zurück und hängt innerlich an ihm. Bei der ästhetischen Bildbetrachtung bringt das Bild das Sujet zur einer volleren Anschauung, und wir leben uns nicht in die Welt des Sujets hinein, sondern in die des Bildobjekts selbst. Der ästhetische Genuss ist „in der Weise der Verbildlichung“ zu finden. „Um uns den Gegenstand vorstellig zu machen, sollen wir uns in das Bild hineinschauen; in dem, was darin Träger der Bildfunktion ist, sollen wir den Gegenstand dargestellt finden, je lebendiger wir dies erfassen, umso mehr ist das Sujet im Bild lebendig, ist uns darin veranschaulicht, vergegenwärtigt.“¹ Wenn wir die Bildvorstellung vom Sujet ästhetisch genießen, interessieren wir uns dabei nicht für das Sujet selbst, sondern dafür, wie es im Bild repräsentiert wird.

2.2. Schichten des Bildes bei Ingarden

Zuerst unterscheidet Ingarden das Bild selbst vom Träger des Bildes. Als ein reales materielles Ding wird der Träger des Bildes bei Ingarden „*Gemälde*“ genannt. Es ist ein reales Ding aus Papier, Holz, Leinwand und die Farbflecke. Das Gemälde beansprucht einen bestimmten Ausschnitt des realen Raumes und hat visuelle und taktile Merkmale wie normale Dinge. „Es ist uns in schlichten sinnlichen Wahrnehmungen gegeben.“²

Während dieser physische Bildträger „*Gemälde*“ einfach identisch als das „*Bildding*“ bei Husserl angesehen werden kann, sind aber bei Ingarden im Fall des Bildobjekts und des Bildsujets mehr verschiedene Schichten zu unterscheiden als bei Husserl. Ingarden hat immer wieder betont, dass das Gemälde als ein reales Ding mit der ästhetischen Betrachtung nichts zu tun hat. Bei der ästhetischen Betrachtung handelt es sich um das „*Bild*“ selbst, daher befasst sich Ingarden schwerpunktmäßig mit den ausführlichen Schichten des Bildes selbst.

Als Beispiel führt Ingarden „*das Letzte Abendmahl*“ von Lionardo da Vinci an. Dieses im Bild dargestellte Abendmahl bezieht sich auf ein einst tatsächlich stattgefundenes Abendmahl von Jesus, also ein historisches Ereignis. Daher kann das Werk als ein historisches Bild gelten. „Wir können also die ehemalige, reale, im Bilde nur ‚abgebildete‘ Situation das *historische Thema* des Bildes nennen.“³

Um ein ein historisches Bild gut zu verstehen, z.B. „*das Letzte Abendmahl*“, erfordert es Kenntnisse über die Legende Jesus. Wenn wir alle solchen historischen Kenntnisse beiseite lassen und das Bild einfach betrachten, dann bleibt noch ein literarisches Thema im Bild; wir würden eine Versammlung von Männern sehen, die um einen Tisch herumsitzen. „Diese im Bilde selbst dargestellte und zur Erscheinung gebrachte gegenständliche *Situation* (insbesondere eine Lebenssituation) will ich das

¹ Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 34-35.

² Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film*, Tübingen 1962, 140.

³ Ebd., 145.

„literarisches Thema“ des Bildes nennen.“¹ Im Unterschied zum historischen Thema kann die dargestellte Szene vom literarischen Thema nie wirklich existieren. Dieses Thema geht über den im Bild dargestellten Moment hinaus, als eine *ganze* Geschichte ist es nur in Worten zu *erzählen*. Das literarische Thema „führt uns *notwendig* über sich selbst und auch über das Bild hinaus; es erfordert sozusagen eine Entfaltung in einen *zeitlich* ausgespannten Vorgang und insbesondere in eine ‚Geschichte‘.“² Das literarische Thema kann ein Ereignis aus dem menschlichen Leben sein, oder ein Geschehen in der Natur.

Vom historischen bzw. literarischen Thema unterscheidet Ingarden noch eine wichtige Schicht, nämlich die *dargestellte Lebenssituation*. Das zur Schau gestellte „Abendmahl“ ist „eine bestimmte, *im Bilde selbst dargestellte Lebenssituation*, die einen Augenblick in einem bestimmten Geschehen erfüllt“³. Das historische bzw. literarische Thema kann Ingarden zufolge nur mit literarischen Mitteln zur zeitlich entfalteten Darstellung gelangen. Die dargestellte Lebenssituation dagegen ist die momentan fixierte Konkretion von beiden Themen. Diese Lebenssituation ist zwar gegenwärtig gegeben, aber nicht in der Weise, wie wir wirklichlich daran teilnehmen könnten. Sie ist eine Phase, ein Moment vom historischen bzw. literarischen Thema, sie lässt sich von uns beliebig oft betrachten und bleibt immer als etwas Identisches.

Von solchen Schichten unterscheidet Ingarden noch zwei Schichten, die zum *reinen Bild* gehören. „Fällt aber sowohl die Abbildungsfunktion als auch das literarische Thema fort, so reduziert sich das Bild auf zwei Schichten: 1. auf die rekonstruierte *Ansicht* und 2. auf den in dieser Ansicht erscheinenden (dargestellten) *Gegenstand*.“⁴ Die Darstellung des historischen bzw. literarischen Themas erfordert die Darstellung einer Reihe von Gegenständen, die alle zusammen ein Ereignis ergeben. Die an dem zur Schau gestellten „Abendmahl“ teilnehmenden Person, Dinge und Hausgeräte sind *die dargestellten Gegenstände*. Die auf dem Tisch liegenden Gerichte können wir nicht betasten, riechen und schmecken, sie sind uns nur von der visuellen Wahrnehmung aus zugänglich.

Alle dargestellten Gegenstände müssen von bestimmter Ansicht zur Erscheinung gebracht werden. Wir können das Gemälde als Ding wahrnehmen, uns ihm beliebig nähern. Je nach der Stelle, von der aus wir das Gemälde betrachten, scheint es uns auf eine andere Weise. Die im Bild dargestellte Lebenssituation und Dinge bleiben immer in derselben Entfernung von uns. Das Gemälde können wir von verschiedenen Seiten und in verschiedenen Ansichten sehen. Die im Bild dargestellten Dinge dagegen zeigen sich uns nur von einer bestimmten Seite und in einer bestimmten Entfernung und Ansicht. Die rekonstruierte Ansicht wird vom Künstler beim Malen festgelegt und ist nie zu verändern.

Die Problematik der Aufteilung der Schichten bei Ingarden lässt sich jetzt schon deutlich zeigen. Ingardens Schichtenanalyse hat in gewisser Weise eine ähnliche Struktur wie Husserls Bildbewusstsein. Bei diesem besteht die Unterscheidung der

¹ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 145.

² Ebd., 145.

³ Ebd., 140-141.

⁴ Ebd., 158.

drei Gegenstände (Bildding, Bildobjekt und Bildsujet). Während Husserl hauptsächlich von der Differenz zwischen verschiedenen Auffassungsarten spricht, behandelt Ingarden schwerpunktmäßig die Unterscheidung der Gegenstände. Er hält die drei Gegenstände vielmehr für einander abgesondert und lässt mehrere Schichten innerhalb jeweiliges Reiches der verschiedenen Gegenstände trennen.

Zuerst grenzt Ingarden das *Gemälde* von dem *Bild selbst* ab. Ingarden bezeichnet das Gemälde als ein reales Ding, das Bild hingegen „geht über das bloß Reale“ hinaus. Das direkt Erscheinende, nämlich die dargestellten Gegenstände und Ansicht, aus denen das Bild besteht, ist „in dem realen Ding“ einfach nicht „enthalten“¹. Demgegenüber geht es bei Husserl um die Unterscheidung zwischen zwei Bewusstseinsweisen, nämlich Wahrnehmung und Bildbewusstsein, diese wird als eine modifizierte Form von jener aufgefasst. D.h., für Husserl geht nicht bloß das Bildobjekt über das Bildding hinaus, sondern die Bilderfassung aus der Wahrnehmung hervor. Die Wahrnehmung des Bilddings und die Erfassung des Bildobjekts besitzen dieselben Auffassungsinhalte, z.B. die Linien und Farbflecke auf Leinwand oder Papier, aber die Auffassungsweisen von den beiden sind unterschiedlich. Während Husserl die Bilderfassung in der Wahrnehmung fundiert, setzt jene sich bei Ingarden von dieser ab. Nur ein gewisser Bruch mit der Wahrnehmung ermöglicht nach Ingarden die Bilderfassung².

Weil das Gemälde als ein reales Ding bei Ingarden mit der ästhetischen Betrachtung nichts zu tun hat, will er nicht zu viel Aufmerksamkeit darauf richten, der Schwerpunkt seiner Analyse liegt auf den ausführlichen Schichten vom Bild selbst und Bildsujet. Er unterscheidet das *Erscheinende* (nämlich das Bildobjekt in Husserls Terminologie) vom *Transzendenten* (dem Bildsujet), als ob die beiden Arten Gegenstände nur einfach zwei nebeneinander liegende Sachen wären. Zu letzteren gehören das historische und das literarische Thema, zu jeneren die rekonstruierte Ansicht und der dargestellte Gegenstand.

Im Fall der Lebenssituation lässt sich bei Ingarden die merkwürdige zweierlei Angehörigkeit zeigen. „Diese ‚abgebildete‘ Lebenssituation, sowie jeder an ihr teilnehmende Gegenstand, gehört dem Werk der Malerei selbst nicht an, sie ist ihm gegenüber prinzipiell *transzendent*“³, d.h. die „abgebildete“ Lebenssituation und ihr Gegenstand (sowie das historische bzw. literarische Thema) werden im Bilde nicht direkt zur Schau gestellt. Die „dargestellte“ Lebenssituation und der „dargestellte“ Gegenstand hingegen gehören zu dem direkt Erscheinenden. Hier ist es klar, dass Ingarden schon darauf geachtet hat, bei figuralen Bildern das „Abgebildete“ (Bildsujet) und das „Dargestellte“ (Bildobjekt) immer miteinander verbinden zu müssen, ohne das eine kann das andere nicht vorhanden sein. Aber im Fall des historischen bzw. literarischen Themas kann Ingarden dieses Prinzip des Verhältnisses von den beiden nicht mehr einhalten, denn das historische bzw. literarische Thema erfordert eine *zeitliche* Entfaltung, und es ist offenbar unmöglich, dass ein zeitlicher Vorgang tatsächlich im Bild zur Schau steht. Hier bei Ingarden ist

¹ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 164.

² Vgl. H. R. Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2012, 138-139.

³ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 144.

das „Abgebildete“ etwas Mehr als das „Dargestellte“.

Für Ingarden gehören das historische und literarische Thema auf keinen Fall zum Erscheinenden, nämlich zum Bildobjekt. Die Geschichte solches Themas „kann schon nicht mehr mit *malerischen*, sondern nur mit *literarischen* Mitteln zur entfalteten Darstellung gebracht werden“, „wir müssen sie uns dann im Gedanken oder auch in Wirklichkeit *erzählen*“¹. Wie kann es für uns denkbar sein, dass ein zum Bildbewusstsein gehörendes Element nicht mit malerischen Mitteln zur Darstellung gelangen kann? Husserl hat schon betont, „wenn der abgebildete Gegenstand durch einen Akt für sich und das Bild durch einen davon getrennten zweiten Akt konstituiert würden, so hätten wir ja weder Bild noch Abgebildetes.“ „Nicht zwei gesonderte Vorstellungen haben wir und vor allem ja nicht zwei gesonderte Erscheinungen“. „Vielmehr sind hier zwei Auffassungen ineinander geflochten“². Das Bildsujet erscheint „nicht als ein zweites *neben* dem Bild“, es erscheint „*in* und *mit* dem Bild eben dadurch, dass die Bildrepräsentation erwächst“³. „Wenn mit dem Bild nicht die bewusste Beziehung auf ein Abgebildetes gegeben ist, haben wir ja kein Bild.“⁴ Das Bild weist „*durch sich selbst hindurch*“, aber nicht „aus sich heraus“ wie die symbolische Repräsentation funktioniert. Bei dem sich allein auf das Sujet richtendem Meinen handelt es sich nach Husserl um eine *reproduktive Phantasie*, nicht um das Bildbewusstsein im eigentlichen Sinn. Husserls Meinung streng folgend geht solches in literarischer Erzählung konstituierte Thema von Ingarden schon über das Bild selbst hinaus.

Diese Verlegenheit vom historischen bzw. literarischen Thema im Bildbewusstsein hat Ingarden auch schon erkannt: erstens handelt es sich bei Auffassung der Geschichte nach Ingarden nicht um ein „rein malerisches Moment“, sondern „es bezieht sich auf seine ‚literarische‘ Seite“⁵; zweitens ist nach Ingarden in manchen Bildtypen, z.B. in „einem *reinen* Portrait“ oder im Bild für „tote Natur (Stilleben)“, von einem historischen bzw. Literarischen „Ereignis“ nichts vorhanden⁶. Das nur zu erzählende historische bzw. literarische Thema gilt eigentlich nicht als eine eigene und nötige Schicht vom Bildbewusstsein, man kann es als Überflüssiges im Bildbewusstsein im strengen Sinn beiseitelassen. Das Bildsujet muss im Bildbewusstsein bestehen. „Das Sichtbare ist gleichsam durchtränkt von der Stofflichkeit, in der es erscheint“⁷. Das echte Bildsujet ist nur im Bild wahrzunehmen. Wir können nur das sehen, was durch das Bild zur Schau steht.

Für Husserl sind die drei Objekte unentbehrlich für Bildbewusstsein und ineinander

¹ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 145.

² Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 27.

³ Ebd., 28.

⁴ Ebd., 31.

⁵ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 145-146.

⁶ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 147-148. Dazu erklärte Ingarden noch weiter: „Natürlich ‚geschieht‘ auch in solchen Bildern etwas mit den dargestellten Gegenständlichkeiten (z.B. die portraitierte Person ‚sitzt‘ an einem Tische, das Obst ‚liegt‘ in einer gläsernen Schale), aber dieses ‚Geschehen‘ reduziert sich da lediglich darauf, dass der dargestellte Gegenstand in einem bestimmten Zustand.....zur Erscheinung gebracht wird.....Die Darstellung eines ‚literarischen Themas‘ erfordert aber mehr. Sie fordert meist die Darstellung einer *Reihe* von Gegenständlichkeiten, deren dargestellte Zustände derart sind, dass sie alle zusammen ein und dasselbe ‚Ereignis‘.....ergeben.“ Bei Ingarden bezieht sich ein historisches bzw. Literarisches „Ereignis“ auf einen zeitlich entfalteten Vorgang. Wir können allgemein so sagen, alle Bilder haben einen historischen bzw. literarischen Bezug, sofern sie eine Wirklichkeit oder Quasi-Wirklichkeit repräsentieren.

⁷ Vgl. H. R. Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, 18.

geflochten. Eigentlich gehört weder die schlichte Wahrnehmungsauffassung des Dinges noch die reproduktive Phantasie vom Sujet zum Bildbewusstsein. Das Gemälde, das Ingarden für ein bloß wahrgenommenes, vom Bildobjekt abgetrenntes Ding hält, hat daher kein Verhältnis zu der ästhetischen Betrachtung, es ist nicht mehr das Bildding für Bildbewusstsein; das historische bzw. literarische Thema, das nicht mit malerischen Mitteln zur Darstellung gebracht werden kann, ist auch nicht mehr das Bildsujet vom Bild selbst. Ding oder Sujet soll nicht von dem Bildobjekt gesondert sein, sowohl die schlichte Wahrnehmung als auch die pure Phantasie gehen schon über das Bild hinaus.

Nach Husserl besitzt das Bild einen Nichts-Charakter, Professor Sepp hat die phänomenologischen Reduktion für die drei Schichten durchgeführt.¹ Erstens, das Bildding besagt nicht das Ding in der natürlichen Einstellung. Im Bildbewusstsein schalten wir nicht die Wahrnehmung aus, sondern den Wahrnehmungsglauben, wir schalten nicht das Bildding aus, sondern seine Existenzsetzung. Wir vollziehen „Perzeptionen ohne Glauben“². Zweitens, das Bildobjekt soll nicht als einen Schein bezeichnet werden. Husserl verwendet „Schein“ in einem ungewöhnlichen Sinn: „Nicht das ‚Wahrnehmungsbild‘, das Erinnerungsbild, das intentionale Objekt als solches ist ein Schein, sondern das schlechthin Wahrgenommene, Erinnerungtes etc., das, was im Fortgang der Dingwahrnehmungen vom demselben Ding, der Erinnerungen von demselben, eben als selbiges gesetzt ist und gesetzt in unmodifizierter Weise“³. Husserl hat das Bild mal als „Schein“ bezeichnet, später nahm er diese Bezeichnung zurück. „Wenn ‚Schein‘ in natürlicher Einstellung die bloße Vorspiegelung eines Bestehenden meint, dann taugt der Begriff in der Tat nicht, um das Bild in phänomenologischer Sichtweise zu kennzeichnen“⁴. Das Bild verweist zwar auf ein nichtgegenwärtiges Sujet, aber es selbst muss nicht ein „Nichts“ sein; gerade durch *Selbstpräsenz* lässt sich das Bild als ein Selbstgegebenes charakterisieren, die Wirklichkeitspräntion ist aufgehoben. Ingarden hingegen nennt das Bild manchmal noch den „bloßen Schein“. Drittens, das Bildsujet entspricht „*Nichterscheinendem im Erscheinenden*“. „Der tiefste Widerstreit zwischen Bild und Sujet liegt also darin, dass das Bild per se den Seinsanspruch des Sujets nie erfüllen kann.“⁵ Das Bild besagt nicht eine vollständige Realisierung vom Sujet, sondern nur eine „Darstellung“. Kurz und gut, die drei Objekte bestehen innerhalb des Bildbewusstseins, Bildding und Bildsujet sind nicht als extra Gegenstände für Bilderfassung zu betrachten. Die Bildlichkeit ergibt sich mit der Befreiung sowohl vom Anspruch des Seinsglaubens des Sujets als auch vom Anspruch des Wahrnehmungsglaubens des Bilddinges. Die Bilderfassung selbst besagt eine „*reine setzungslose Perzeption*“⁶.

Wir müssen ein Prinzip als eine Methode durchsetzen, dass verschiedene intentionale Gegenstände immer im Zusammenhang mit ihren jeweiligen *Auffassungsarten* zu untersuchen sind, dass alle Analysen auf den Gegenstand in der Betrachtung der entsprechenden Auffassungsweise fundiert sind. Unsere Analyse wird

¹ Vgl. H. R. Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, 29-53.

² Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 443.

³ Ebd., 584.

⁴ Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, 43.

⁵ Ebd., 49.

⁶ Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 467.

in der setzungslosen Einstellung durchgeführt, die ästhetische Einstellung richtet auf das Bildobjekt.

2.3. Der ästhetische Gegenstand

In diesem Teil werden wir auf das Bild als den ästhetischen Gegenstand eingehen. Jeder intentionale Gegenstand entspricht einer Auffassungsweise, die Betrachtung über *Noema* hängt für immer mit der über *Noesis* zusammen. *Mikel Dufrenne* hat in seinem Werk *Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung (Phénoménologie de l'expérience esthétique)*¹ auf die Korrelation zwischen dem ästhetischen Gegenstand und ästhetischen Erleben hingewiesen: Wollen wir wissen, was der ästhetische Gegenstand ist, müssen wir zuerst verstehen, was für ein Akt das ästhetische Erleben ist, da der ästhetische Gegenstand nur als Bezug auf das ästhetische Erleben definiert werden kann; aber das ästhetische Erleben lässt sich wiederum nur im Zusammenhang mit dem ästhetischen Gegenstand darlegen. Die Analyse scheint daher in einem Zyklus abzulaufen. Die Phänomenologie kann aber diesen Zyklus annehmen. Eben diese Korrelation bietet uns den Zugang der Beschreibung vom ästhetischen Gegenstand, unsere Analyse lässt sich immer im Rahmen dieses Zusammenhangs durchführen.

1. das Kunstwerk und der ästhetische Gegenstand

Dufrenne unterschied zuerst den *ästhetischen Gegenstand* vom *Kunstwerk* bei verschiedenen Arten von Künsten. Die folgende Analyse wird sich auf diese Unterscheidung im Bereich der bildenden Kunst konzentrieren.

Das ästhetische Erleben vom Bild ist im schlichten Bildbewusstsein fundiert. Der ästhetische Gegenstand des Bildes ist nur in dem ästhetischen Erleben zu konstituieren. „*Das Letzte Abendmahl*“ von Lionardo da Vinci ist natürlich ein repräsentierendes Bild über Jesus mit den zwölf Aposteln. Außerdem besagt es als ein berühmtes Wandgemälde auch einen großartigen ästhetischen Gegenstand, der nur im bestimmten ästhetischen Schauen gegeben ist, z.B. wenn wir die Anordnung der Figuren und ihre Gesten verstehen, uns an der Farbe und der Komposition erfreuen.

Der ästhetische Gegenstand des Bildes kann nicht mit dem Bild als Kunstwerk gleichgesetzt werden. Unter *Kunstwerk* versteht man das vom Künstler geschaffene Erzeugnis. Zwischen dem Kunstwerk und dem ästhetischen Gegenstand bestehen folgende Unterschiede:

Erstens, das Kunstwerk existiert in der wahrgenommenen Welt und der ästhetische Gegenstand hingegen ist nur im ästhetischen Erleben konstituiert. Sobald ein Künstler

¹ Vgl. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953. Eng., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Trans. Edward S. Casey et al., Northwestern University Press, Evanston 1973.

den letzten Pinselstrich fertig gezogen und sein Werk vollendet hat, existiert dieses Kunstwerk als ein wahrnehmbares Ding in der Welt und bleibt optisch für immer unwandelbar. Das Kunstwerk kann ohne das ästhetische Erleben vorhanden sein, es kann aber der Anlass dieses Erlebens sein. Wir können uns vom Buch aus über „*Das Letzte Abendmahl*“ informieren, oder mit Freunden davon sprechen, es ist für uns eines der berühmtesten Kunstwerk der Welt. Nur wenn wir vor dem Gemälde stehen, mit einer ästhetischen Einstellung beginnen, uns für die Farbe und die Komposition interessieren und die Darstellungsweise bewundern usw., steht der ästhetische Gegenstand mit allen seinen Eigenschaften erst zur Schau.

Zweitens, das Kunstwerk ist ein seinsautonomer Gegenstand wegen der Fundierung im Bild, der ästhetische Gegenstand ist auf das menschliche ästhetische Erleben angewiesen. Nachdem ein Bild vom Künstler vollendet ist, ist es als ein Kunstwerk festgestellt und existiert unabhängig von uns allen, seine Entfärbung, Beschädigung oder sogar Vernichtung zählen nicht zu dem ästhetischen Akt. Aber die Vollendung vom Kunstwerk bedeutet nicht die Vollendung vom ästhetischen Gegenstand. Das Kunstwerk kann für immer unwandelbar dastehen, aber der ästhetische Gegenstand existiert nur potenziell darin und muss jedes Mal im ästhetischen Erleben vom Betrachter beseelt werden. Es kann durchaus möglich sein, dass ein Betrachter vor „*dem Letzten Abendmahl*“ steht und sich dieses berühmte Kunstwerk ansehen, ohne das richtige ästhetische Bild konstituieren zu können. Jede ästhetische Betrachtung (inkl. die von dem Künstler selbst) besagt ein neues Beleben des ästhetischen Gegenstands.

Die beiden Unterschiede sind grundlegend und ziehen andere Unterschiede als Konsequenz nach sich.

Drittens, das Kunstwerk entspricht dem äußeren Raum und der äußeren Zeit, der ästhetische Gegenstand haben seinen eigenen Raum und seine eigene Zeit. Seit ein Bild als Kunstwerk vom Künstler geschaffen ist, existiert es in der Welt und nimmt einen bestimmten Ausschnitt des äußeren Raumes ein; seine Existenz dauert einige Zeit in der Welt, die historische Zeit jedes Kunstwerks können wir in der Kunstgeschichte feststellen. Während die ganze Welt den Hintergrund für das Kunstwerk bildet, erscheint der ästhetische Gegenstand vor dem Hintergrund des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist ein wahrnehmbares Ding in der Welt, der ästhetische Gegenstand hingegen besitzt seine eigene Welt. Diese ästhetische Welt ist zwar in der Wahrnehmung des Kunstwerks fundiert, aber sie ist nur im ästhetischen Erleben konstituiert, und hat ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit, die ganz anders als die vom Kunstwerk sind.

Wie groß der Unterschied dazwischen ist, das können wir anhand Beispiele veranschaulichen.

Das Kunstwerk „*Das Letzte Abendmahl*“ misst eine bestimmte Länge und Höhe, und schmückt die Nordwand des Speisesaals von Santa Maria delle Grazie in Mailand.

Es wurde in der Blütezeit der Renaissance von Leonardo da Vinci geschaffen, und seither gilt es als eines der berühmtesten Werke. In der Bilderfassung ist eine andere Welt von Raum und Zeit gegeben, der Raum gilt als derjenige, wo Jesus und seine Apostel am Tisch sitzen, die Zeit steht beim letzten gemeinsamen Essen am Vorabend der Kreuzigung still, wann auch immer sich der Betrachter es ansieht.



Das Letzte Abendmahl
Leonardo da Vinci

Jesus sitzt in der Mitte und sagt zu seinen Aposteln: „Einer von euch wird mich verraten“. Danach werden die zwölf Apostel sehr aufgeregt und reagieren auf unterschiedliche Weise auf diese Enthüllung. Im Kunstwerk sind die Stellungen und Gesten von Jesus und Aposteln in derselben Szene auf einmal zusammengesetzt. Nach Kant bezieht sich das Zugleichsein auf die nebeneinander Bestehenden. Aber im Fall des abbildenden Gemäldes bzw. des ästhetischen Gegenstands zeigt sich ein anderes Verhältnis vom Raumlichen und Zeitlichen, dabei bedeutet das Nebeneinander nicht immer das Zugleichsein. Obwohl die Enthüllung von Jesus und die Reaktionen der Apostel gleichzeitig in derselben Szene des Kunstwerk zur Schau gestellt sind, fassen wir sie in der ästhetischen Betrachtung spontan als das Nacheinandersein auf. Leonardo setzt den Kopf Jesus' im Fluchtpunkt des ganzen Bildes, damit sich der Blick des Betrachters zuerst auf Jesus richtet; danach wendet der Betrachter den Blick zu den Aposteln von der linken und rechten Seite. Als ein Betrachter nehmen wir selbstverständlich an, dass die Reaktionen der Apostel der Enthüllung nachfolgen.

Ingarden unterscheidet die dargestellte Lebenssituation vom literarischen Thema, jene soll eine Phase von diesem sein. Wie wir schon erwähnt haben, nach Ingarden gehört die dargestellte Lebenssituation zum Erscheinenden im Bild, die Geschichte des Themas hingegen kann nicht mit malerischen Mitteln zur Darstellung gebracht werden, sondern nur mit literarischen Mitteln erzählt werden, da das literarische Thema eine zeitliche Entfaltung erfordert. Ingarden hat Unterschiede zwischen dem

zur Schau stehenden Kunstwerk und dem von uns konstituierten Gegenstand außer Acht gelassen. Mit malerischen Mitteln kann die Geschichte zwar nicht erzählt, aber doch dargestellt werden. Obwohl alle Inhalte des Kunstwerks als Zugleichsein zur Schau gestellt sind, lässt sich die Auffassung des Nacheinanderseins reibungslos durchführen, nur wenn der Künstler die richtige Auffassungsweise des Betrachters hervorrufen kann, wie Leonardo schon geschafft hat, er hat nicht bloß einen kleinen Augenblick, sondern einen zeitlichen Vorgang, die Enthüllung und die nachfolgenden Reaktionen, dargeboten.

Der Unterschied zwischen den beiden Zeiten ermöglicht die Darstellung der Bewegung von einer Einzelperson, d.h. von einer verharrenden Figur kann das Bewegende ausgehen.



Libysche Sibylle

Ausschnitt aus *Decke der Sixtinischen Kapelle*

Michelangelo

„*Libysche Sibylle*“ von Michelangelo zeigt uns die Darstellungsweise der Bewegung. Im Bild werden verschiedene Handlungen in den nacheinander kommenden Momenten dargeboten: die Hände mit dem großen Buch zeigen die Haltung in dem vorherigen Zeitpunkt an, der Kopf und der untere Teil des Körpers entsprechen dem späteren Zeitpunkt, sie wendet sich nach unten links. Diese „anhaltende“ Stellung gilt effektiv als eine „dauernde“ Bewegung. Nach Husserl besitzt das Zeitobjekt eine Kontinuität, bei der *lebendigen Gegenwart* bestehen drei Arten von Intentionen, nämlich *Retention*, *Urimpression* und *Protention*. In dieser Struktur des inneren Erlebnisabflusses gibt es sowohl gegenwärtige Empfindung als

auch die Festhaltung vom gerade Laufenden und das Vorgeifen vom gleich Kommenden. In „*Libysche Sibylle*“ zeigen sich zwei nacheinander Haltungen, dadurch lässt sich die Kontinuität der Wendung auffassen.



Delphische Sibylle
Ausschnitt aus *Decke der Sixtinischen Kapelle*
Michelangelo

„*Delphische Sibylle*“ von Michelangelo stellt die Handlungen aus drei Momenten dar: der Grossteil ihres Körpers ist in die Richtung nach links im Bild, ihr Gesicht genau nach vorn, und die großen Augen nach rechts. Drei Momente treten gleichzeitig auf dieselbe Figur auf, mit Hilfe von dieser zeitlichen Struktur erfassen wir eine lebendige Drehbewegung.

Der ästhetische Gegenstand hat auch seine eigene Räumlichkeit, die anders als die des Trägers ist. „*Der schwierige Bergpfad*“ 蜀道難 von *Shěn Zhōu* 沈周 (1427-1509) ist eine typische chinesische landschaftliche Bildrolle, misst 239 × 51cm. Für diese wahnsinnig hohe Bildrolle taugt die Zentralprojektion nicht, die sehr oft in der abendländischen Landschaftsmalerei verwendet wird.



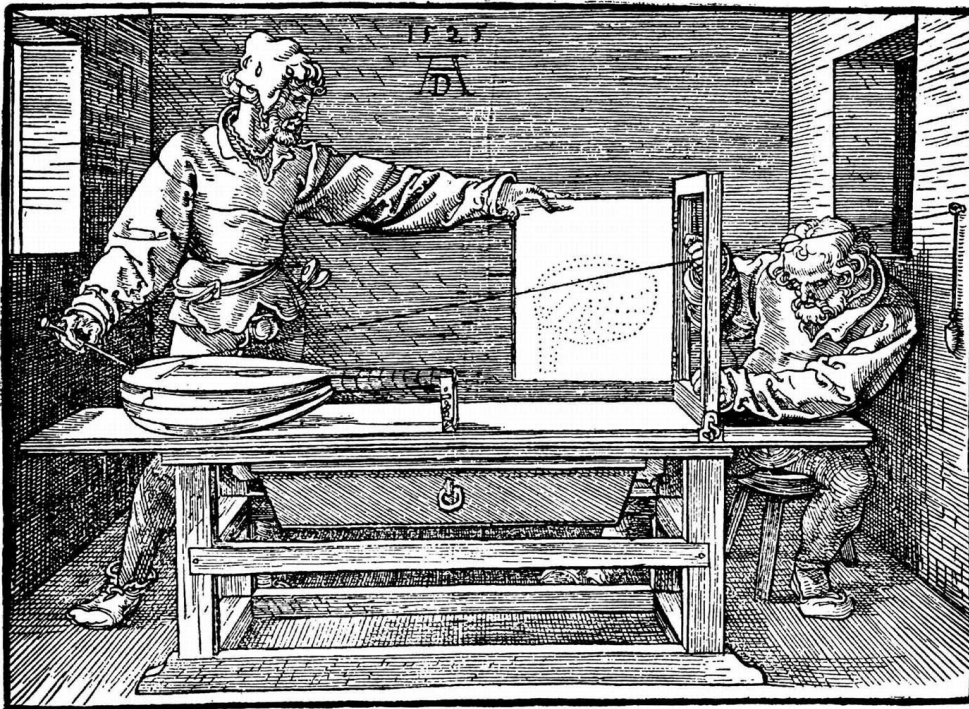
ein Photo



Der schwierige Bergpfad

蜀道難

沈周, Shěn Zhōu



Mann beim Zeichnen einer Laute
Albrecht Dürer

Mit Zentralprojektion kann der dreidimensionale Eindruck eines Objektes viel besser wiedergegeben werden als mit Parallelprojektion. Aber die Funktion der Zentralprojektion in Malerei hat eine Bedingung, es ist: man hat die Perspektive des Kunstwerks mit der vom malerischen Objekt identifiziert. Wie der Holzschnitt „*Mann beim Zeichnen einer Laute*“ von Albrecht Dürer gezeigt hat, man setzt zuerst voraus, der Betrachter stehe vor dem Kunstwerk still, er betrachte die Gestalten im Bild (Bildobjekt bzw. den ästhetische Gegenstand) so, wie er sich ein Stück Ding (Bildding bzw. das Kunstwerk) ansehe, der Augpunkt und der Standort seien fixiert und werden nicht mehr verändert.

Aber die Perspektiven von den beiden brauchen nicht immer gleich zu sein: das Kunstwerk als fertiges Ganzes braucht nur einen bestimmten Standort zur momentanen Betrachtung, die Erfassung des malerischen Gegenstands hingegen kann viel mehr Standorte haben und erfordert einen sich zeitlich entfaltenden Prozess. Wenn „*Der schwierige Bergpfad*“ mit Zentralprojektion gemalt würde, würde es so aussehen: die Bergspitzen im oberen Teil des Bildes werden in Untersicht gemalt, Personen und Bäume im unteren Teil hingegen in Aufsicht, Personen und Gegenstände in der Mitte erscheinen relativ größer als die in anderen Teilen, wie ein Photo aussieht.

Shěn Zhōu, wie viele andere chinesische Maler, hat sich von vornherein nicht vorbereitet, mit Zentralprojektion oder ähnlichen Mitteln ein getreues Abbild zu schaffen. Die verschiedenen Teile des Bildes werden aus ein und derselben Sicht dargestellt, d.h. um die gleiche Sicht zu halten, muss man bei Betrachtung den

Standort des Auges immer korrigieren (wie die drei Ausschnitte gezeigt haben): am Anfang sieht man in der Nähe vom Bergfuß (Ausschnitt 1), dann auf halber Höhe des Berges (Ausschnitt 2), am Ende steigt der Standort bis zur Bergspitze (Ausschnitt 3), der Standort rückt allmählich mit dem Aufstieg des Weges vor, ohne den Betrachter unangenehm zu berühren. Was das Auge hier tut, ist eher „Wandern“ als „Sehen“. Gerade durch das Gefühl dieser „Wanderung“ im Bild lässt sich die Schwierigkeit vom Bergpfad lebendig darstellen.



drei Ausschnitte aus „Der schwierige Bergpfad“ (von unten nach oben)

Mit Hilfe von Zentralprojektion kann man eine dreidimensionale Welt auf einer Fläche sehr gut nachahmen. Genau dieser Vorteil vom Abbilden bringt den Nachteil für Darstellung mit. Die Anstrengung, einen dreidimensionalen Eindruck auf einer Fläche herzustellen, besagt eben eine Intensivierung der Widerstreite zwischen verschiedenen Schichten des Bildes. Wir haben schon über die Aufhebung des Seinsglaubens vom Sujet und Bildding gesprochen, wir haben auch erkannt, dass das Bildobjekt nicht als bloßer Schein gilt. Die Zentralprojektion anerkennt und versichert, dass der Raum des Bildobjekts dem räumlichen Sujet untergeordnet wird, d.h. sie hält das Bildobjekt einfach für einen bloßen Schein, wie ein Photo sehr gut gezeigt hat. Die Zentralprojektion bemüht sich, den Raum des Bilddinges zu dem des Sujets umzugestalten, übersieht allein den Raum vom Bild selbst. *Leon Battista Alberti* betrachtete das Bild als „ein die Wirklichkeit perspektivisch arrangierendes Fenster“. Wie Professor Sepp hingewiesen hat, „Bild und Fenster arbeiten dabei einander zu: Das Fenster definiert das Bild, und das Bild stellt die Funktion des Fensters und seine eigene Funktion als Fenster dar, so dass im Bild jener Wirklichkeitsgriff unmittelbar anschaulich wird.“¹ In diesem Sinn ist Zentralprojektion kein richtiges Mittel zur ästhetischen Darstellung. Daher ist es leicht verständlich, dass viele moderne westliche Kunstrichtungen auf Zentralprojektion verzichtet haben.

Die Komposition von „Der schwierige Bergpfad“ ist ganz anders. Verschiedene Höhenlagen des Berges werden untereinander in einer schmalen Fläche angeordnet, um verschiedene Wegstrecken vergleichbar darzustellen und den eigentümlichen Raum der Malerei zu bilden. Shěn Zhōu sieht das Bild nicht als bloßer Schein an, für ihn ist das Abgebildete dem Raum des Bildes selbst untergeordnet, nicht umgekehrt

¹ Vgl. H. R. Sepp, *Philosophie der imaginären Dinge*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, Kap.: „Das Bild als Fenster“, 361-381.

wie im Fall der Zentralprojektion. Diese Komposition führt den Betrachter auf das Dargestellte selbst, weist nicht mit einem getreuen Schein aus sich heraus.

Ein chinesischer Landschaftsmaler und Kunsttheoretiker *Guō Xī* 郭熙 (1020-1090) hat drei Typen von der räumlichen Zusammensetzung vom Landschaftsbild zusammengefasst, das heißt „Höhenferne“, „Tiefenferne“ und „Weitenferne“. „Wenn man vom Bergfuß zur Bergspitze hinaufsieht, heißt es ‚Höhenferne‘. Wenn man den Berg von vorn nach hinten hinabsieht, heißt es ‚Tiefenferne‘. Wenn man vom nahen Berg den fernen Berg hinübersieht, heißt es ‚Weitenferne‘.“¹ Nach Guō Xī sollte die Essenz der chinesischen Berg-Wasser-Malerei nicht in der getreuen Wiedergabe von einem bestimmten Ausschnitt des äußeren Raumes liegen, sondern in der Darstellung der großen räumlichen Entfernung. Dies erfordert den Ansatz der *multiplen Perspektive*. Für die chinesische Berg-Wasser-Malerei ist die Komposition von der multiplen Perspektive charakteristisch.

Die ästhetische Aufgabe des Bildes besteht nicht darin, das wahrgenommene Außen einfach in der Flächigkeit des Bildes wiederzugeben, sondern eine eigenartige innere Welt zu bilden, die noch nie im Äußeren existiert. Diese ästhetische Welt ist aus künstlerischem Schaffen entstanden und kann nur im ästhetischen Erleben konstituiert sein, Räumlichkeit und Zeitlichkeit als Dimensionen der Welt kommen auch aus Subjektivität. Von Kant über Husserl bis Heidegger und Merleau-Ponty haben eine Reihe Theorien über Zeit und Raum entwickelt. Zeit und Raum sind nicht bloß die Form der Anschauung, sie sind im Sein des Leibes verwurzelt; die objektive Zeit und der objektive Raum stammen ursprünglich von Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Subjektivität. Zeit und Raum im ästhetischen Erleben sind nicht den objektiven untergeordnet, sondern mit der primären Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Subjektivität koordiniert. Sie besagen eine innere Struktur des Bildes und alle ästhetischen Elemente sind im Rahmen dieser Struktur angeordnet. In anderen Teilen können wir die Mannigfaltigkeit der Struktur von Raum und Zeit noch kennen.

Viertens, das Kunstwerk bezieht sich auf bestimmte Sinne, der ästhetische Gegenstand auf die ganze Leiblichkeit. Hegel definiert das Schöne als „das sinnliche Scheinen der Idee“. „Das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken.“ Es ist weder konkrete Materie, noch allgemeiner ideeller Gedanke, sondern „eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen.“ „Daher bezieht sich das Sinnliche der Kunst auch nur auf die zwei theoretischen Sinne des Gesichts und Gehörs, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuss ausgeschlossen bleiben.“² Nach Hegel kann das Sinnliche in der Kunst nur mittels Gesicht und Gehör vergeistigt sein. Bezüglich des Kunstwerks hat Hegel Recht, Malerei und Skulptur lassen sich nur sehen, das Musikwerk kann man nur hören, die Oper und der Film sind zu hören und zu schauen, aber im Fall des ästhetischen Gegenstands bleiben die anderen Sinne nicht mehr ausgeschlossen. Das Bild ist zwar ausschließlich durch Gesichtssinn wahrnehmbar,

¹ Guō Xī 郭熙, *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* 《林泉高致》: 自山下而仰山巔謂之高遠, 自山前而窺山後謂之深遠, 自近山而望遠山謂之平遠.

² Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Vgl. https://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html

als ein ästhetischer Gegenstand beschränkt sich aber nicht auf den Gesichtssinn, es ist in der Ganzheit der Leiblichkeit zu konstituieren.

Merleau-Ponty hat auf die Einheit des Wahrnehmungsfelds verwiesen, die Erfahrungen aus verschiedenen Sinnen implizieren und explizieren einander im Erlebnisabfluss. In Wahrnehmung konstituieren die Eigenschaften aus verschiedenen Sinnesempfindungen ein und dasselbe Ding. Die sichtbare Form der Gegenstände ist nicht ausschließlich ihr geometrischer Umriss: „sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an“¹. An der Konstitution des ästhetischen Gegenstands lassen wir auch alle möglichen Gefühle aus verschiedenen Sinnen teilhaben. Das Bild zeigt uns durch die sichtbare Farbe und Form die *Seinsstruktur* des ästhetischen Gegenstands. Der chinesische Landschaftsmaler und Kunsttheoretiker Guō Xī hat eine Anforderung an Maler gestellt, dass die gemalte Landschaft nicht nur für Betrachtung, sondern auch für Wanderung, Ausflug und Wohnen geeignet sein muss. Diese Anforderung entspricht einem Standard des ästhetischen Gegenstands. Bei der Betrachtung von „Der schwierige Bergpfad“ wird ein Gefühl von „Wanderung“ hervorgerufen, es gilt als ein klassisches Beispiel für Guō Xīs Theorie. Merleau-Ponty hat Cézanne zitiert: „ein Bild vermöchte selbst noch den Geruch einer Landschaft einzufangen“².

Die Auffassungen vom Kunstwerk und vom ästhetischen Gegenstand besitzen dieselbe Hyle, der Unterschied liegt in der Auffassungsweise. Der ästhetische Gegenstand ist im Kunstwerk eingeschlossen, und lässt sich nur im menschlichen Erleben realisieren. Jedenfalls kann man nicht sagen, dass der ästhetische Gegenstand gegenüber dem Kunstwerk (als einem *realen* Ding) ein *ideales* Objekt sei. Der ästhetische Gegenstand existiert nicht in unserem Bewusstsein wie ein Ding in einer Schublade steckt. Die Konstitution des ästhetischen Gegenstands vollzieht sich nicht an uns selbst, sondern vielmehr am Kunstwerk.

2. Repräsentation und Darstellung

Das Bildobjekt ist nach Husserl die „Erscheinung eines Nicht-Jetzt *im Jetzt*“. Es verweist zwar auf ein „Nicht-Jetzt“, aber selbst ist ein Selbstgegebenes. Wegen der *Selbstpräsenz* gilt das Bildobjekt nicht als ein bloßer Schein. Das Bildsujet hingegen als „*Nichterscheinendes im Erscheinenden*“ entspricht einem Nichts, seine wirkliche Präsenz ist nie zu realisieren, d.h. es kann nur *re-präsentiert* werden, und nur durch die „Darstellung“ des Bildobjekts. Wir können nicht von einem solchen Bildsujet sprechen, das ohne Bildobjekt vorhanden sein kann; es gibt auch keine solche Repräsentation, die ohne die Darstellung gegeben sein kann. Der erscheinende Gegenstand entspricht zwar keinem realen Ding, aber besagt eine Wirklichkeit; das Repräsentierte hingegen ist eigentlich nicht wirklich und kann nur durch das Erscheinende verwirklicht werden.

¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 268.

² Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 369.

Dufrenne unterschied die Repräsentation von der Darstellung. Nach seiner Meinung hat die Darstellung Vorrang gegenüber der Repräsentation, sie kann das Aussehen des Repräsentierten bestimmen und dem Repräsentierten einen Sinn geben. Die Darstellungsweise führt zur Endlosigkeit der Varianten des Repräsentierten, die anders als diejenige in der Realität ist. Die Darstellung bestätigt das Sein des zu Repräsentierenden.

Ingarden unterscheidet das *Erscheinende* (Bildobjekt) vom *Transzendenten* (Bildsujet). Der abgebildete Gegenstand gehört zu letzteren, der dargestellte Gegenstand und seine rekonstruierte Ansicht zu jeneren. Ingarden hält die beiden für zwei voneinander abgeordnete Elemente: er setzt einerseits dem Transzendenten das historische und das literarische Thema zu (als extra Repräsentierte), andererseits dem Erscheinenden die rekonstruierte Ansicht (als Darstellungsweise). Eigentlich sind die beiden keine zwei voneinander unabhängigen Objekte, das Bildsujet lässt sich nur durch das Bildobjekt repräsentieren und kann nichts extra enthalten, und das Bildobjekt ist selber das Erscheinende vom Sujet. „Es gibt keine *reine Erscheinung*, jedes Erscheinen ist immer bereits ein *Durchscheinen*“¹. Das Bildsujet erscheint nicht aus dem Bildobjekt heraus, sondern durch das hindurch.



Platon und Aristoteles
Ausschnitt aus *Der Schule von Athen*
Raffael

Man muss das Sujet vom Motiv unterscheiden. In „*Die Schule von Athen*“ von Raffael stehen die Philosophen Platon und Aristoteles im Zentrum. Platon erhebt eine Hand vertikal und geht davon aus, dass die sinnliche Welt den Reich der Ideen

¹ Vgl. H. R. Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, 18.

nachgeordnet ist. Aristoteles hebt eine ethische Organisation der Welt mit einer horizontalen Gebärde hervor. Die beiden Gesten signalisieren die Grundgedanken von zwei Philosophen. Wenn sich ein Betrachter schon vorher mit den Lehren von Platon und Aristoteles bekanntgemacht hat, kann er die Bedeutungen beider Gesten sehr gut verstehen. Wenn er aber damit noch nicht zufrieden wäre und näher fordern würde, sich ausschließlich durch bildliche Geste über die ganze Lehre zu informieren, wäre er bestimmt enttäuscht. Philosophische Gedanken präzise zu formulieren, ist eine Überforderung für Bild. Die Aufgabe des Bildes besteht nicht darin, den Gedanken wirklich ausführlich darzulegen, sondern darin, das Repräsentierte möglichst *anschaulich* zu machen. Platons oder Aristoteles' Gedanke ist ein Motiv des Bildes, so ähnlich wie das historische bzw. literarische Thema von Ingarden, kein echtes repräsentiertes Bildsujet. Was zum Motiv des Bildes werden kann, beschränkt sich aber nicht auf das historische bzw. literarische Thema, sondern reicht bis fast alle Bereiche unseres Lebens, inkl. des abstrakten philosophischen Gedankens. Was den Betrachter hier tief berührt, ist nicht der schwerverständliche philosophische Gedanke selbst, sondern die *anschauliche Darstellungsweise* des Gedankens, hier nämlich die beiden sichtbaren Gesten.

Das Motiv steht zwar mit dem Bildsujet in Zusammenhang, aber es ist auf eine unterschiedliche Auffassungsweise konstituiert. Ein literarisches Thema ist nur mit der literarischen Erzählung zu konstituieren, ein philosophischer Gedanke kann nur in philosophischer Analyse dargelegt werden, die Auffassung des Motivs geht schon über das Bildbewusstsein. Verschiedene Kunstwerke können dasselbe Motiv haben, die Geschichte von Jesus und dem Letzten Abendmahl als ein Motiv lässt sich von Leonardo da Vinci und auch von vielen anderen Künstlern repräsentieren. Im Fall des Bildsujets hingegen ermöglicht nur die Darstellung die Repräsentation, das Sujet gehört zum Bildbewusstsein, und existiert nicht außerhalb. Für dieselbe Geschichte von dem Letzten Abendmahl werden ganz unterschiedliche Repräsentationen je nach dem Stil von Darstellungen des jeweiligen Künstlers in verschiedenen Kunstwerken hervorgebracht. Husserl nennt auch zwei Arten Repräsentation: „Ein Bild kann *innerlich repräsentativ* fungieren in der Weise immanenter Bildlichkeit; ein Bild kann *äußerlich repräsentativ* fungieren, in einer Weise, die im wesentlichen dem Bewusstsein symbolischer Repräsentation gleichkommt.“¹ Wenn wir auf das Motiv richten, bezieht es sich auf die „äußerliche“ Repräsentation; bei der ästhetischen Betrachtung handelt es sich nur um die „innerliche“ Repräsentation und „immanente Bildlichkeit“.

Das Verhältnis zwischen phänomenologischem und ästhetischem Schau wird von Husserl als einander „nahe verwandt“ bezeichnet. Die beiden Weisen der Anschauung bedeuten eine Ausschaltung aller „natürlichen“ Stellungnahme, d.h. die Ausschaltung „jeder existenzialen Stellungnahme“². „Das rein ästhetische Schauen sei damit dem

¹ Husserl, Ph. B. Er. Hua XXIII, 35.

² Vgl. H. R. Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, 21.

Standpunkt verwandt, den der Phänomenologe mit der Durchführung der phänomenologischen Reduktion eingenommen hat, indem er alle ‚transcendenten Existenzen‘ einklammere und nur die ‚bloßen Phänomene‘ übrig behalte“¹. Was nicht im Bild zur Schau steht und nur zum Motiv gehören kann, kommt dem Sein des Bildes selbst nicht zu. Alles, was nicht wirklich am Sein des Bildes beteiligt ist, können wir bei der ästhetischen Betrachtung beiseitelassen. Wir konzentrieren uns nur auf die „bloßen Phänomene“, auf die bloße Darstellung, das Motiv lässt sich nur auf die Hintergrundinformation zurückziehen.

Es gibt doch diejenigen Kunstwerke, die überhaupt nichts reales oder quasireales repräsentieren, z.B. die Abstrakte Kunst, trotzdem können wir bei der künstlerischen Darstellung ästhetische Erfahrung bekommen. In einem repräsentierenden Bild ist das Bildsujet nur durch das Erscheinende darzubieten, das Erscheinende als dasjenige kann wiederum nur dadurch auftreten, dass es auf das Bildsujet als den Einheitspol richtet. Was für ein Repräsentiertes wir haben können, hängt davon ab, was für eine Darstellung vorhanden ist. Wenn man von einem Repräsentierte spricht, das ohne Bildobjekt schon vorhanden sein kann, kann es sich nur auf das repräsentierte Motiv beziehen. Das zum Bild gehörende Repräsentierte kann überhaupt nicht ohne das Erscheinende bestimmt sein. In diesem Sinn ist die Repräsentation der Darstellungsweise untergeordnet.

Der ästhetische Gegenstand kann nicht einfach mit dem Repräsentierten identisch sein. Zuerst hängt der ästhetische Gegenstand nicht vom repräsentierten Motiv ab, die Heiligkeit der religiösen Geschichte führt nicht unbedingt zum Glanz eines Gemäldes, aus Leiden kann ein großartiges Bild hervorgebracht werden. Eben die ästhetische Schönheit des repräsentierten Bildsujets besteht nur in seiner Darstellungsweise. Das ästhetische Erleben kommt nicht in der Unwirklichkeit der Repräsentation von der äußeren dreidimensionalen Wahrnehmungswelt vor, sondern in der Wirklichkeit der Darstellung auf dem flächigen Bild. Außerhalb der Darstellung können wir keinen ästhetischen Gegenstand finden, es kann sich nur in der Darstellungsweise verwirklichen.

Wir haben noch die schwersten Fragen: wie ist denn das ästhetische Erleben, und was ist der ästhetische Gegenstand? Wir können nicht, und auch sollen nicht jetzt die Fragen beantworten. In zweitem Teil „Ausführliche Analyse“ werden der ästhetische Gegenstand und das entsprechende Erleben weiter beschrieben. Die Analyse wird von bekannten Kunstwerken in der westlichen und östlichen Kunstgeschichte ausgehen, durch die Betrachtung des Pinselstrichs werden wir den ästhetischen Vorgang genau einsehen. Vor dieser ausführlichen Arbeit nehmen wir jetzt zuerst eine kurze Analyse über den Pinselstrich vor.

¹ Sepp, *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, 21.

2.4. Was ist Pinselstrich?

Der Pinselstrich ist die Spur, die der Pinsel beim Malen oder Zeichnen auf der Leinwand oder auf dem Papier hinterlässt. Als eine Handarbeit, im Unterschied zum Photo, lässt sich ein Gemälde oder eine Zeichnung Pinselstrich für Pinselstrich komponieren, zahlreiche Linien und Farbflecke als unerlässliches Element tragen zusammen zur Komposition bei. Der Pinselstrich öffnet das Sein der Malerei durch seine eigene Präsenz.

1. Gesichtssinn und Tastsinn

Malerei wird üblich als visuelle Kunst betrachtet. Der Schwerpunkt der Analysen über Malerei liegt oft im Gesichtssinn. Hier wird die Bedeutung der Berührung in der visuellen Kunst hervorgehoben.

Aus der Bewegung der Hand bei Malen entsteht der Pinselstrich. An diesem Prozess werden zwei Sinne teilhaben, nämlich Gesichtssinn und Tastsinn (genau genommen handelt es sich beim Tastsinn hauptsächlich um die Bewegungsempfindungen der Hand). Nach Husserl gibt es doppelte Empfindungen im Tastsinn, Dingwahrnehmung und Berührungsempfindung, die als *Empfindnis* in Hand lokalisiert ist. Davon hängen zwei Dinglichkeiten zusammen, „im taktuellen Gebiet haben wir das taktuell sich konstituierende *äußere Objekt* und ein zweites Objekt *Leib*“¹. Im Fall des Gesichtssinnes gibt es zwar keine am Auge lokalisierten Farbe- und Lichtempfindungen, d.h. keine visuellen Empfindnisse, aber wir haben am Auge Bewegungsempfindungen als Empfindnis. Beim Malen besitzen Gesichtssinn und Tastsinn dieselben Objekte, nämlich einerseits Pinselstriche und das daraus bestehende Bild als dieselben äußeren Objekte, andererseits dasselbe Objekt Leib. Wir haben zwar denselben Leib, aber verschiedene Lokalisationsfelder, das eine in Hand, das andere am Auge. Im Prozess des Malens müssen die beiden Sinne koordinieren, und schaffen das gemeinsame Objekt, den Pinselstrich. Durch Tast- und Bewegungsempfindungen der Hand muss der Maler etwas fest und *sichtbar machen*: die Bewegung von Hand lässt etwas Festliegendes auf der Bildoberfläche hinter, durch die Berührung zwischen Hand und Pinsel, bzw. die Berührung zwischen Pinsel und Papier entsteht das Sichtbare.

Sowohl das schlichte Sehen als auch das schlichte Tasten beziehen sich nur auf einen Ausschnitt des seindenden Ichs, meine ganze Welt besteht nur in der Verknüpfung verschiedener Leibesteile und der darin lokalisierten verschiedenen Empfindnisse. Derselbe Leib als ein Ganze ermöglicht den Vorgang der Koordination von Hand und Auge, endlich werden die Einheit und die Kohärenz des Leibes in Form von Pinselstrich als Ergebnis verwirklicht. Wie Herder gesagt hat, der Mensch sei „ein *sensorium commune*“.

Der ästhetische Gegenstand ist kein idealer Gegenstand, Bild machen kann der

¹ Husserl, *Ideen II, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchung zur Konstitution*. Hua IV, 147.

Maler nicht ausschließlich mit der Seele, sondern muss mit der Hand. Durch die Bewegung der Hand bildet sich eine visuelle ästhetische Welt aus. In dem Prozess vollziehen sich zwei parallele Verwandlungen: einerseits setzt sich der Leib nach außen in das Objekt, in den Pinselstrich ein; andererseits integrieren wir den Pinselstrich in den Raum des eigenen Leibes. Das Ich ist kein geschlossenes, sondern das Sein des Subjekts erweitert sich zu dem Objekt, zu dem Pinselstrich; der Pinselstrich ist auch kein bloßes Außending, sondern vielmehr beteiligt sich an der Leiblichkeit. Die malende Hand öffnet eine ästhetische Welt auf der Bildoberfläche, diese Welt gilt als eine Ausdehnung unseres Leibes.

Über die Priorität des Tastsinnes haben wir schon gesprochen: zuerst ist das Auge kein Lokalisationsfeld für Farbe- und Lichtempfindungen, sondern nur für Berührungsempfindungen, d.h., nur Berührungs- und Bewegungsempfindungen sind im Leib als Empfindnisse für alle Empfindungen lokalisiert; die Konstitution der Leiblichkeit und der Außendinge bezieht sich auf die primären lokalisierten Berührungs- und Bewegungsempfindnisse. Die Malerei ist zwar als visuelle Kunst bezeichnet, aber dabei spielen Berührungs- und Bewegungsempfindungen eine noch konstitutivere Rolle.

Die Einheit des Leibes bleibt nicht statisch und starr, sondern entfaltet sich in der zeitlichen Kontinuität und Gesamtheit, d.h., die leibliche Einheit der Malerei setzt sich in der kontinuierlich fortschreitenden Bewegung und Veränderung.

2. Raum und Zeit

Gegenüber Musik als Zeitkunst werden Malerei und Zeichnung gewöhnlich als Raumkunst bezeichnet. Aber es ist nicht ganz richtig, eigentlich kann die Zeitlichkeit in der sogenannten Raumkunst überhaupt nicht ausgeschlossen bleiben. Das Bild als Kunstwerk ist zwar ein statischer Gegenstand, nicht wie das Musikwerk, aber der ästhetische Gegenstand besagt ein dynamisches System. Über die Zeit des ästhetischen Gegenstands im Bild haben wir schon ein bisschen gesprochen, hier liegt der Schwerpunkt in der Zeitlichkeit des Pinselstrichs.

Der Pinselstrich als Bestandteil des Kunstwerks ist das *Ergebnis* der Bewegung, aber im ästhetischen Erleben ruft diese Spur *die Bewegung selbst* hervor. Beim Malen oder Zeichnen entfaltet sich die Bewegung der Hand in der Zeit, der Lauf dieser Bewegung befindet sich zwar in der objektiven Zeit, aber die Zeitlichkeit kommt aus der inneren ursprünglichen Zeitlichkeit der Subjektivität. Die Zeit der malerischen Bewegung ist auf die subjektive Zeitlichkeit bezugnehmend, nicht der objektiven Zeit untergeordnet. Durch die Bewegung der Hand lässt diese subjektive Zeitlichkeit ihre Spur in Form von Pinselstrich auf der Bildoberfläche zurück. Als die Bewegung der Hand in der objektiven Zeit geendet hat, ist die subjektive Zeitlichkeit aber schon in der Räumlichkeit der Spur von Bewegung — Pinselstrich — enthalten. Bei der ästhetischen Betrachtung bewegen sich die Augen mit der räumlichen Tendenz des Pinselstrichs, dabei wird die in Spur eingespernte Beweglichkeit befreit und vom Betrachter erfasst, die verbergende subjektive Zeitlichkeit und Leiblichkeit werden

wieder auferstehen und vom Betrachter abgelesen. Im ästhetischen Erleben ist der Pinselstrich keine übriggebliebene „Leiche“ nach der Bewegung, sondern der lebendige „Leib“ der Bewegung, er ist eine unbewegliche „Bewegung“, das kann ein „Schweben“ sein.

Wir haben schon von der Bewegung in der Repräsentation gesprochen, wie z.B. bei „*Libysche Sibylle*“ und „*Delphische Sibylle*“ von Michelangelo. Es ist nicht ganz gleich wie die Bewegung vom Bild selbst. Das Bild und der Pinselstrich können selbst die eigene Bewegung enthalten und dadurch den Betrachter tief beeindruckt. Als das Festliegende auf einem fertigen Kunstwerk erscheint der Pinselstrich wie ein äußerer und materieller Gegenstand, es scheint nicht für uns vorhanden zu sein; nur wenn die subjektive Zeitlichkeit erfasst wird und der Pinselstrich als unbewegliche „Bewegung“ gilt, kann er zum ästhetischen Gegenstand werden und uns innerlich und geistlich berühren, darum erweist sich als ein für uns Sein.

Zusammenfassend lässt sich also sagen: beim künstlerischen Schaffen wird die Zeit an Pinselstrich verräumlicht, beim ästhetischen Erleben wird der Raum aus Pinselstrich wiederum verzeitlicht, der gemeinsame Vermittler von den beiden ist der Pinselstrich. Das innere Subjektive verläuft in einem zeitlichen Erlebnisabfluss, durch Pinselstrich wird die Räumlichkeit des Bildes nach der Reihe der Zeit geordnet. Je mehr Zeitlichkeit ein Bild aus seiner Räumlichkeit bewirken kann, desto mehr gefällt es uns. In diesem Sinn kann man sagen, in dieser Raumkunst hat eigentlich die Zeitlichkeit gegenüber der Räumlichkeit Vorrang.

3. Farbe und Form — verschiedene Elemente in Pinselstrich

In Hinsicht auf Aussehen hat der Pinselstrich zwei Elemente, nämlich Farbe und Form. Sie sind zwei Qualitäten des Pinselstrichs und bestimmen gemeinsam dessen optisches Erscheinen.



Ausschnitt aus *Sternennacht*
Vincent van Gogh



Ausschnitt aus *Einem Sonntagnachmittag
auf der Insel La Grande Jatte*
Georges Seurat



Ausschnitt aus *Trauben in Tusche*

墨葡萄圖 局部

徐渭, Xú Wèi

Der Stil des Pinselstrichs gehört zu der Darstellungsweise des Malers, daher kann man an einer bestimmten Art Pinselstrich meistens den Maler oder die Stilrichtung erraten. Kurze und helle Striche kennzeichnen Vincent van Goghs Werk, Farbpunkte sind das Merkmal von Seurat. In der Tuschmalerei ist die Tusche mit Wasser in das dünne Papier eingedrungen, daraus entstehen bestimmte Tintenflecke, wie Xú Wèis 徐渭 (1521-1593) Werk *Trauben in Tusche* zeigt.

Von Aristoteles bis Berkeley gilt die Farbe immer als eigentümlicher und primärer Gegenstand vom Gesichtssinn. In westlicher Malerei legt man viel mehr Wert auf Farbe und Licht als in chinesischer Malerei. Die Farbe vom Pinselstrich übt zwei Funktionen aus. Einerseits ist sie an der *Repräsentation* der Farbe des Gegenstands beteiligt. Wegen der Angehörigkeit vom Gegenstand und der Abhängigkeit von Umständen lässt sich die Mannigfaltigkeit der wahrgenommenen Farbe darbieten. Die Farbe des Pinselstrichs versucht die veränderlichen Farben festzustellen. Ein gut gemaltes Bild kann uns Farbe erkennen lehren. Andererseits ist die im Bild auftretende Farbe selbst ein ästhetisch wertvolles Element der *Darstellung*. Farbflecke erscheinen in bestimmter Qualität, Helligkeit und Intensität, sie liegen nebeneinander und führen zu mannigfaltigen Farbharmonien oder Farbkontrasten. Ingarden hat ein Beispiel angeführt, ein intensiv blauer Fleck kann sowohl das Gewand eines Menschen zur Schau stellen, als auch vermöge der Tiefe des Blauseins als ein ästhetisches Moment dienen¹. Welche Farbe zu wählen, das kommt auf die Funktion der Repräsentation und die Bedeutsamkeit der Farbe selbst an.

Es gibt doch diejenigen Typen von Bild, die überhaupt ohne Farbe oder nur einfarbig zur Schau stehen, z.B. Zeichnung, Grafik und Tuschmalerei. Dabei wird Farbton von der Abstufung zwischen Hell und Dunkel ersetzt. Während sich die westliche Malerei sehr viel um die Darstellung von Farbe und Licht bemüht, hat die

¹ Vgl. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 172.

Chinesische Malerei allmählich auf Farbe verzichtet und neigt dazu, nur schwarze Tusche zu verwenden. Obwohl es an der Variation von Farbton fehlt, entsteht in der Chinesischen Tuschmalerei eine Vielfalt an Tönen der Tusche, dabei besteht nicht nur der Gegensatz zwischen Konzentriert (Tusche mit wenig Wasser) und Verdünnt (Tusche mit viel Wasser), sondern auch der zwischen Nass (Pinsel voller Tusche) und Trocken (wenig Tusche im Pinsel übrig).

Die Voraussetzung dafür, ohne Farbe einen Gegenstand abbilden zu können, liegt darin, dass die Farbe überhaupt nicht der wichtigste Charakter eines Dinges ist. Nach Demokritos sei die Erkenntnis über Größe und Gestalt echt, die über Farbe hingegen sei dunkel und verworren. Locke bezeichnet Größe, Gestalt, Dichte und Ausdehnung als die ersten Eigenschaften (primäre Qualitäten), Farbe gehört zu den zweiten Eigenschaften (sekundärer Qualitäten). Kurz und gut, Größe, Gestalt und Ausdehnung seien die objektiven Eigenschaften des äußeren Gegenstands, Farbe sei nur die innere subjektive Idee. In der Wahrnehmung können wir direkt auf den Gegenstand richten, ohne Aufmerksamkeit für Farbe, die Kunst versucht den Gegenstand nicht möglichst getreu wiederzugeben, sondern etwas ästhetisch darzustellen.

Es bestehen zahlreiche Formen vom Pinselstrich. In der deutschen Sprache gibt es zwei Wörter über die Handlungen, ein Bild herzustellen, „malen“ und „zeichnen“. „Malen“ bedeutet, mit Pinsel Farben auf die Bildoberfläche zu streichen, z.B. wie Ölmalerei, Freskomalerei und Aquarell; „Zeichnen“ heißt, mit Stift oder Kohle Linien zu ziehen, wie Zeichnung. Die beiden führen zu zwei verschiedene Arten von Pinselstrich, nämlich Farbfleck und Linie. Mit bestimmter Größe und Gestalt nimmt ein Farbfleck einen bestimmten Ausschnitt der Fläche ein, Linien erstrecken sich relativ feiner und länger in verschiedenen Richtungen. In der Zeichnung sind nur Linien im Gebrauch, manche Malereien stellen nur Farbflecke zur Schau, aber auch viele Werke sind die Mischung der Nutzung von den beiden, eigentlich gehören manche Pinselstriche zum Übergang zwischen den beiden.



Ausschnitt aus „Bambus und Stein“
Lǐ Kàn



Ausschnitt aus „Bambus“
Kē Jiūshí

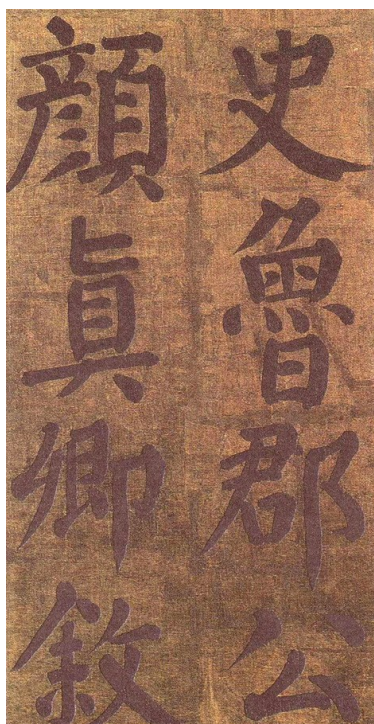
Den Umriss jedes Blattes vom Bambus zeichnet *Lǐ Kàn* 李衍 (1245-1320) mit zwei feinen Linien, dann trägt er die verdünnte Tusche dazwischen auf, die Bambusstange auch. Das heißt, jedes Blatt und jede Strecke der Stange sind mit ein paar Pinselstrichen zu erreichen. Im Unterschied dazu ist jedes Blatt des Bambusses bei *Kē Jiǔsī* 柯九思 (1290—1343) ausschließlich mit einem einzigen Pinselstrich schön vollendet. Über den chinesischen Geschmack für die künstlerische Vereinfachung werden wir später diskutieren.

Durch die Formen von Linien und Flecken und weiterhin durch die Anordnung verschiedener Pinselstriche sind sowohl die Gestalt einer einzelnen Figur als auch die Komposition des ganzen Bildes bestimmt. Während Farbe mit Grauwert gewechselt werden kann, ist die Form als Element unersetzlich.

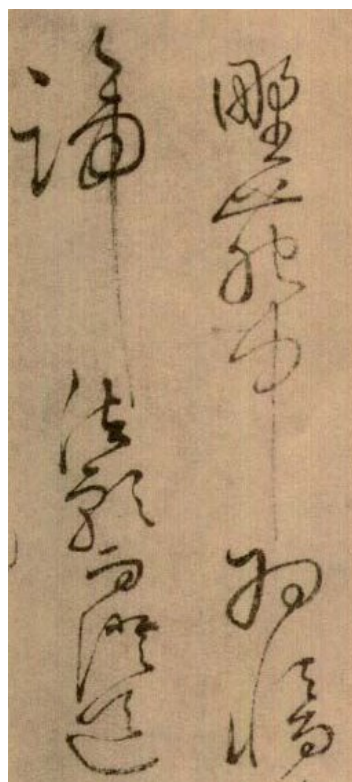
Es gibt noch einen Faktor, der wesentlichen Einfluß auf das Aussehen des Pinselstrichs ausüben kann. Farbe (oder Grauwert) und Form sind zwar zwei voneinander unabhängige Elemente, aber dieser Faktor kann die beiden entscheiden und verbinden, das ist die Pinselführung. Der Pinselstrich ist durch die Bewegung der Hand zu erzeugen, die Eigenschaften seiner Farbe und Form sind natürlich von der Pinselführung und dem malerischen Material abhängig.

Verschiedene Materialien, Papier oder Leinwand, Pinsel oder Stift, Ölfarben, Wasserfarben, oder Tusche, können großen Einfluß auf die Eigenschaften des Pinselstrichs ausüben. Den pastosen und deckenden Farbauftrag kann man in Ölmalerei finden, die Wasserfarben in Aquarell hingegen dehnen sich ziemlich dünn und durchscheinend aus. Die Striche in einer westlichen Zeichnung oder die in einer chinesischen Tuschmalerei sehen auch sehr unterschiedlich aus, die Tusche kann mit Wasser leicht in das dünne Papier eindringen und sich schnell auf der Oberfläche ausbreiten, ein guter chinesischer Tuschmaler muss das Ergebnis der Ausbreitung von Tusche genau kontrollieren können.

Als der wichtigste Faktor wirkt die Pinselführung auf den Strich. Verschiedene Pinsel und Haltungen führen zu unterschiedlichen Arten Pinselstrichen. Technische Probleme davon gehören natürlich nicht zu unseren Themen, uns interessieren die Bewegung und die Zeitlichkeit der Pinselführung.



Regelschrift
Yán Zhēnqīng



Grasschrift
Huái Sù

Es fällt doch auf, dass in der chinesischen Kunst die Pinselführung nicht nur die Form, sondern auch den Ton des Strichs beeinflusst. Normalerweise bewirkt die Bewegung der Hand nur die Form des Pinselstrichs, der Farbton oder der Grauwert hängt ausschließlich von der Entscheidung des Gesichtssinns ab, aber in der chinesischen Kunst können sich die Töne (Nass oder Trocken) total aus der Bewegung der Hand ableiten. Ein Vergleich zwischen *Regelschrift* und *Grasschrift* in der chinesischen Kalligrafie zeigt die Wirkung der Geschwindigkeit von der Pinselführung. Während beim langsamen Schreiben von der Regelschrift die Tusche ziemlich dicht und nass erscheint, sieht der Pinselstrich in der Grasschrift wegen der schnellen Bewegung manchmal trocken aus. Solche Art von Pinselstrich tritt oft beim schnellen Schreiben oder Malen auf, wir nennen sie das „*fliegende Weiß*“ (fēi bái 飞白), d.h. bei der fliegenden Pinselführung lässt der Künstler den Pinsel endlich sehr trocken und daher weiße Spalte auf dem Papier bleiben, später kann der Betrachter von dem trocken „*fliegenden Weiß*“ die Geschwindigkeit der Hand fühlen und die Stimmung des Künstlers ablesen. Hier lässt sich der Ton eines Pinselstrichs nicht mehr nur gemäß dem Urteil des Gesichtssinns vorsätzlich ein für allemal bestimmen (wie die Farbe ausgewählt wird), sondern viel mehr bildet er sich während der Bewegung natürlich aus und variiert je nach den Phasen der Bewegung, von dunkel zu hell, von nass zu trocken.

Warum bevorzugen die Chinesen die Tuschmalerei vor der farbigen? Manche sind der Meinung, dass der Yin-Yang-Gegensatz von Daoismus großen Einfluss darauf ausgeübt hat, die schwarzweiße Malerei deckt sich gerade mit dieser Yin-Yang-

Entgegensetzung. Es kann möglich sein, dass eine philosophische Weltanschauung eine bestimmte Wirkung auf die Entwicklungsorientierung der Kunst hat, aber diese Wirkung ist nur ein äußerer Faktor für die Kunst. Die Richtung soll hauptsächlich von der „inneren Notwendigkeit“ der Kunst selbst bestimmt werden, die „innere Notwendigkeit“ bezieht sich auf die Einheitlichkeit der Kunst. Wenn man auf die Farbe verzichtet, kann man sich besser auf die Variation der Töne von Tusche konzentrieren, die vereinfacht Töne lässt sich leicht mit der Form durch die Pinselführung vereinigen. In der Entwicklung versucht die chinesische Kunst, fast alle Eigenschaften des Pinselstrichs ausschließlich durch die Bewegung der Hand regieren zu können, das bedeutet, alle Elemente sollen in der Einheit der Zeitlichkeit integriert werden, das gilt auch für die Töne der Tusche. Die Zeitlichkeit geht tief in der inneren Struktur des Pinselstrichs ein. Im Teil über die chinesische Kunst würde ich gern diesen Entwicklungsprozess ausführlich darlegen.

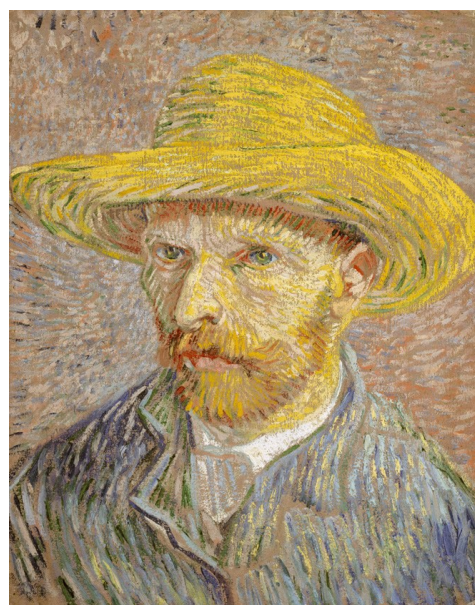
4. Repräsentation und Darstellung — Pinselstrich als verschiedene Elemente

Ingarden unterscheidet zwei Arten Funktionen der rekonstruierten Ansicht im Bild, die eine ist die „Funktion der Präsentation“, die andere ist die „dekorative Funktion“¹. Wir haben von Repräsentation und Darstellung gesprochen, beim Pinselstrich finden wir auch die beiden entsprechenden Funktionen.

Der Pinselstrich kann als das Mittel der Repräsentation dienen. Ein paar Pinselstriche können die sichtbaren Eigenschaften eines Gegenstands wiedergeben, sie verdunkeln ihre eigene Dinglichkeit und scheinen als Eigenschaften des Repräsentierten wahrgenommen zu werden. Gleichzeitig kann der Pinselstrich als Zweck nur für sich selbst vorhanden sein, und besitzt seine Eigenbedeutsamkeit.



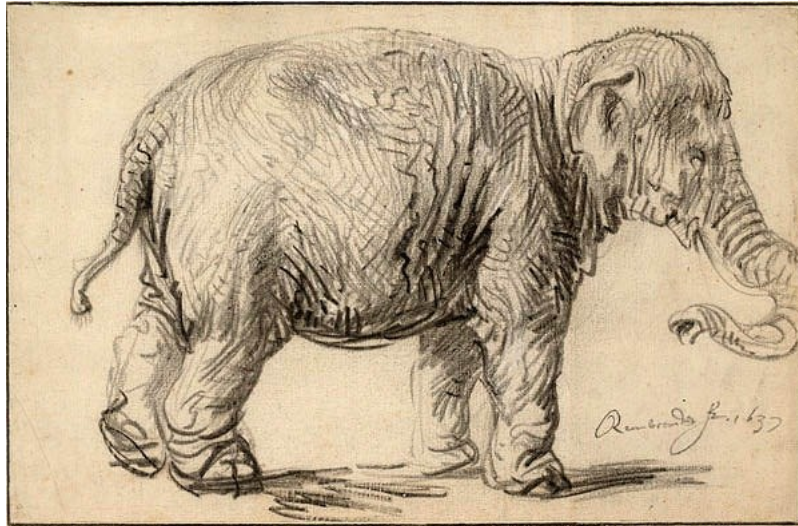
Selbstporträt
Ingres



Selbstporträt
Vincent van Gogh

¹ Vgl. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 172.

Das Verhältnis zwischen Repräsentation und Darstellung entscheidet den Stil des Pinselstrichs. Ingres und Vincent van Gogh haben Selbstporträt gemalt, aber mit ganz unterschiedlichen Arten Strichen. Bei Klassizismus wie Ingres liegt der Schwerpunkt des Schaffens auf die feine Repräsentation, in solchen Werken treten die Pinselstriche hinter der repräsentierten Figur zurück. In der modernen Malerei wie bei Vincent van Gogh werden die Konturen der Figur durch das Hervortreten der Pinselstriche durchbrochen.



Elefant
Rembrandt

Es kann möglich sein, dass zwei Funktionen im Einklang miteinander stehen, wie Rembrandt in seiner Zeichnung „Elefant“ geschafft hat. Um die rauhe und faltige Haut des Elefanten zu zeigen, verwendet Rembrandt viele kühne und verwickelte Striche, der Effekt der Darstellung von Strichen passt sehr gut zum Anspruch der Repräsentation.

Dieser letzte Punkt ist der schwerste, leider können wir hier das Thema noch nicht erschöpfend behandeln. Unsere Arbeit lässt sich besser in der Kunstgeschichte weiter verrichten, da sich die „innere Notwendigkeit“ der Kunst im Lauf der Geschichte ausgedrückt hat. Wir haben nur einige pauschale Analysen über den Pinselstrich durchgeführt. Unsere folgende Arbeit ist immer in denjenigen Hinsichten zu organisieren, nämlich in Hinsichten auf das Verhältnis zwischen Gesichtssinn und Tastsinn (Berührungs- und Bewegungsempfindungen), Raum und Zeit, Farbe und Form, Repräsentation und Darstellung.

Zweiter Teil: Ausführliche Analyse

Auf der Grundlage der theoretischen Analyse begeben wir uns weiter in diesem Teil an eine detaillierte Arbeit in Bezug auf die Werke aus der Kunstgeschichte. Es ist eine Erweiterung der theoretischen Arbeit des vorherigen Teils, eine Konkretisierung, es sollte nicht als eine umfassende Untersuchung der Kunstgeschichte betrachtet werden, sondern als eine zielorientierte Studie über die Entwicklung des Pinselstrichs.

Diese Arbeit ist in zwei Gruppen unterteilt, nämlich die westliche und die orientalische Kunst, die sich voneinander extrem unterscheiden. In den Teil von der westlichen Kunst können leider nicht alle bekannten künstlerischen Schulen und Stile, nicht alle begabten Künstler aus allen westlichen Ländern eingeschlossen werden, unsere Forschung konzentriert sich nur auf die Kunstrichtungen, die eng mit der Entwicklung von typischen Arten Pinselstrichen zusammenhängen. Für jeden Typ wählen wir nur die repräsentativsten Kunstwerke, und bemühen uns darum, die Entwicklung der Funktionen des Pinselstrichs herauszufinden. Im Teil von der orientalischen Kunst wird hauptsächlich die chinesische Kunst behandelt, einschließlich Chinesischer Kalligrafie und Chinesischer Malerei. Das bedeutet überhaupt nicht, dass andere asiatische Künste für dieses Thema unwichtig sind. Der Grund für das Entscheiden für chinesische Kunst liegt darin: einerseits ist die ostasiatische Kunst auf die chinesische Kunst als Quelle zurückzuführen, darum ist es geeignet, die chinesische Kunst als einen typischen Vertreter der ostasiatischen Kunst zu untersuchen; andererseits kenne ich mich mit der chinesischen Kunst viel besser aus als mit den anderen, darüber kann die Analyse mit größerer Sicherheit durchgeführt werden.

Der Schwerpunkt des Teiles liegt auf der phänomenologischen Betrachtung über die Funktion und die ästhetische Bedeutung vom Pinselstrich im Bild, die allgemeinen technischen Probleme sollten nicht zum zentralen Thema unserer Diskussion gehören, nur im Teil von Chinesischer Kalligrafie wird von einigen technischen Punkten gesprochen, denn aus einigen technischen Details in Pinselführung kann erst die ästhetische Bedeutung des Pinselstrichs in der Kalligrafie abgeleitet werden. Sowohl aus der sichtbaren Erscheinung des Pinselstrichs als auch aus der im Pinselstrich verschlossenen Bewegung kann die Konstitution des ästhetischen Gegenstands ausgelegt werden.

3. Pinselstrich in der Westlichen Malerei

Während bei der Chinesischen Malerei die Darstellungskraft des Pinselstrichs immer den Vorrang gegenüber der Funktion der Repräsentation hatte, legte die Westliche bzw. Europäische Malerei den Schwerpunkt bis in das 19. Jahrhundert hinein hauptsächlich auf die wirklichkeitsgetreue Repräsentation vom Bildsujet, ihre Darstellungsweise ist im Vergleich zur orientalischen Malerei vielmehr von Realismus geprägt. Das *gegenständliche* Moment gilt daher als ein wichtiges Element in der Westlichen Malerei, von der Rolle als Baustoff für die Gestaltung zur Emanzipation von der repräsentierenden Funktion haben die Formen des Pinselstrichs eine enorme Entwicklung erfahren.

Westliche Malerei bezieht sich auf ein umfangreiches Gebiet, auf dem es viele verschiedene Arten Kunst aus vielen Ländern in verschiedenen geschichtlichen Epochen bestehen. Aufgrund eines solchen reichen Gebiets können wir glücklich eine Vielzahl von Themen über den Pinselstrich finden, gerade wegen der Vielfalt ergeben sich immer die Schwierigkeiten, die Entwicklungslinien daraus deutlich zu fassen und irgendwelche Schlussfolgerungen zu ziehen. Zur Erleichterung der Analyse werden in diesem Kapitel die künstlerischen Schulen, Stile und auch Künstler in einige große Gruppen aufgeteilt, die jeweils wiederum noch in kleinere unterteilt werden, um die Zusammenhänge und Unterschiede zwischen verschiedenen Arten Pinselstrichen herausfinden zu können. Diese Gruppierung stimmt nicht unbedingt mit der kunsthistorischen Unterscheidung von Kunstschulen und Kunststilen überein, sondern hängt von der Form des Pinselstrichs ab. In diesem Kapitel ist ein bestimmter Typ vom Pinselstrich manchmal im Titel mit dem Namen eines Künstlers gekennzeichnet, aber natürlich gehört nicht nur ein einziger Künstler zu diesem bestimmten Darstellungsstil, ein bestimmter Künstler hat auch normalerweise nicht nur einen einzigen Stil für alle Werke seines ganzen Lebens, als Beispiele werden nur die Künstler und Kunstwerke ausgewählt, die für die Entwicklung des Pinselstrichs von besonderer Bedeutung sind.¹

3.1. Umrisslinie von Vorgeschichte und Altertum

Bei der frühen Malerei dienen die Pinselstriche vor allem als Umrisslinien von verschiedenen Figuren. Die frühe Malerei richtete sich noch nicht auf die Wiedergabe der rein visuellen Merkmale, wie Verkürzungen und Schatten, sondern auf die *Identifikation* des ganzen Gegenstands. Um Dinge von der Umgebung in der Malerei zu unterscheiden, verwendete man zuerst Pinselstriche in Form von Grenze, die die dargestellten Dinge festlegen kann. Die von Umrisslinien umsäumte Fläche entspricht dem Sein einer Figur. Dabei künden die Umrisslinien einerseits von der Wiedergabe des Objekts (die von Umrisslinien umsäumte Figur), andererseits zeigen sie die subjektive Gegebenheit (die die Figur umsäumenden Umrisslinien) an. Im Vergleich

¹ Für eine bestimmte Darstellungsweise wählen wir meistens den frühesten Künstler aus, der diese Weise erfunden hat; für einen bestimmten Künstler wählen wir die Werke aus der späten Zeit aus, in der er seinen eigenen Stil reif entwickelt hat.

zu der Asiatischen Malerei strebte die Westliche Malerei später einmal vielmehr nach der naturgetreuen Repräsentation, aber Pinselstriche können der subjektiven leiblichen Natur endlich nicht entkommen, in diesem Entwicklungsprozess zeigt sich eine interessante Wandlung des Verhältnisses zwischen den beiden Seiten.

1. unbestimmte Umrisslinie in der Vorgeschichte



Höhlenmalerei aus *Lascaux*

Bei der Tierdarstellung in der Höhlenmalerei zeichnete man Figuren zuerst mit Umrisslinien, danach trug man auf die davon umsäumten Fläche die entsprechende Farbe auf. In diesem Prozess spielte das Zeichnen mit Umrisslinien eine entscheidende Rolle für die Gestaltung. Wie schon erwähnt, die Linien können sowohl die Funktion der Repräsentation als auch die dekorative und ästhetische Funktion besitzen, in vielen Bildern von Höhlenmalerei scheint die Funktion der Repräsentation die andere überwogen zu haben. Die Umrisslinie wurde nur von der Gestalt des gemalten Gegenstands bestimmt, es gabe noch keine Regeln oder Bestimmtheit für die Linie selbst.

2. strenge Formalisierung der Umrisslinie in der Ägyptischen Malerei

Altägyptische Kunst gilt uns als ein hervorragendes Beispiel für das Gleichgewicht zwischen der Gestaltung und der Formalisierung der Umrisslinie selbst. Die Altägyptischen Künstler standen vor einem künstlerischen Problem von großer Schwierigkeit, sie mussten einerseits vielfältige irdische oder jenseitige Szenen und dabei verschiedene Körperhaltungen repräsentieren, andererseits wollten sie sich um die Harmonisierung und Einheitlichkeit der Darstellungsweise kümmern. Ihnen war es gelungen, eine effektive Lösung zu finden, dass die inhaltsreiche Repräsentation der Formalisierung der Umrisslinie bzw. der Gestaltung untergeordnet wird.



Wiegen des Herzens

Wie im Bild *Wiegen des Herzens* um 14. Jh. v. Chr., die Altägyptische Malerei stellt die Seitenansicht des Kopfes und der vier Glieder mit der Vorderansicht des Auges und der Brust dar, damit jeder Teil vollständig wie möglich bleiben kann, und alle Figuren sind auf Standlinien angeordnet, unter diesem Muster wurde die feine und relativ gerade Linie leicht zu dem wichtigste Darstellungsmittel für die Zeichnung. Auch wenn die Haltung ziemlich kompliziert ist, kann der Körper durch ein paar gerade Linien in bestimmten Winkeln gezeichnet werden. Auf die von Umrisslinien umsäumten Fläche trug man die entsprechende Farbe nur gleichmäßig auf, ohne die Darstellung von Schattierungen und Spitzlichtern, d.h. die Altägyptische Malerei ließ die Darstellung von der Tiefe des Raumes außer Acht. Der Körper im dreidimensionalen Raum lässt sich von Altägyptischen Künstlern durch einige flächige Linien auf die streng formalisierte Weise darstellen.



Wandmalerei aus *Grab des Chnumhotep II.*

Ein Ausschnitt von Wandmalerei aus *Grab des Chnumhotep II.* um 20. Jh. v. Chr. zeigt uns die Effektivität dieser Darstellungsweise. Es ist eine Szene von Fischfang, eine Person fällt ins Wasser und die anderen Begleiter auf dem Boot holen ihn heraus, in diesem langen Streifen gibt es insgesamt elf Personen mit völlig unterschiedlichen

Körperhaltungen, eine komplizierte Szene wird hier ausschließlich auf die einigen einfachen Linien reduziert, die meistens gerade und beinahe geometrisch sind. Das ganze Bild zeigt die ordentliche Schönheit der Umrisslinien.

Kurz und gut, in der Ägyptischen Malerei wird der dreidimensionale Gegenstand nach strengen Regeln durch Formalisierung der Umrisslinie im Flachbild wiedergegeben. Wegen der Anforderung der altägyptischen Religion strebte die Ägyptische Malerei nach einer möglichst vollständigen Repräsentation der Figuren, durch diese vollständige Repräsentation weist eine Gestalt auf den entsprechenden äußeren Gegenstand. Als die Regeln für die Gestaltung zum ersten Mal erfunden und benutzt wurden, konnte es als eine signifikante Entwicklung der „*innerlichen Repräsentation*“ angesehen werden, denn Umrisslinien waren von der strengen repräsentierenden Weise reguliert; als die Regeln als eine Tradition nach und nach festgelegt wurden und die Beziehung zwischen dem Repräsentierenden und dem Repräsentierten immer mehr klar und eng wurden, war die „*innerliche Repräsentation*“ als die „*äußerliche Repräsentation*“ festgelegt, denn man kümmerte sich nicht mehr darum, *wie* es dargestellt wird, sondern nur darum, *was* nach den Regeln dargestellt wird. Die religiöse Anforderung von einer möglichst vollständigen Repräsentation bedeutet, dass das Bild „*über sich hinausweisen*“ soll. Wegen der immer schwächeren Funktion der „*innerlichen Repräsentation*“ blieben die Körperhaltungen der Ägyptischen Malerei fast unverändert und wirkten ziemlich steif und gerade. Die Ägyptische Malerei behält zwar einst erfolgreich das Gleichgewicht zwischen dem ganzen Spektrum der Gestalten und der Einheitlichkeit der Darstellungsweise der Linie, aber diese strenge Formalisierung führten endlich zur Eintönigkeit der Gestaltung und der Form der Linie.

3. realistische Formalisierung der Umrisslinie in der Griechischen Vasenmalerei

Die Griechische Vasenmalerei hat den Formalismus der Ägyptischen Malerei aufgenommen und verbessert, und erstellte einen neuen realistischeren Stil. Die Griechische Vasenmalerei kann in verschiedene Phasen eingeteilt werden, hier nehmen wir nur die Phase der *Rotfigurigen Vasenmalerei* als Beispiel, die als einer der bedeutendsten Stile davon bezeichnet wird. Bei der Rotfigurigen Vasenmalerei wurden die roten Figurensilhouetten vor schwarzem Hintergrund aufgetragen, sie gehört zur monochromen Malerei und zeichnet sich durch naturalistische Linien gegenüber der strengen Formalisierung der Altägyptischen Malerei aus.



Sarpedonkrater
 Rotfigurige Vasenmalerei
Euphronios

Aus dem Bild *Sarpedonkrater* von *Euphronios* (Εὐφρόνιος, ca. 535 - 470 v. Chr.) können sowohl die Ähnlichkeit als auch der Unterschied von der Ägyptischen Malerei gefunden werden. Der Kopf wird von der Seite, die Augen von Vorne wiedergegeben, wie die Ägyptische Malerei gemacht hat, aber die Schultern und die Brust von den zwei Trägern (Thanatos und Hypnis) werden von der Seite abgebildet, anders als diejenigen von der getragenen Leiche (Sarpedon) und von der in die Mitte stehenden Person (Hermes) von Vorne, Sarpedons linker Fuß wird von Vorne, sogar *perspektivisch* dargestellt. Außerdem werden die Muskeln von dem Bauch und den Gliedern durch feine Linien anatomisch genau skizziert.

Die Gestalten in der Griechischen Vasenmalerei wurden zwar immer noch in gewissem Maß formalisiert behandelt, aber auch viele wirklichkeitstreue Elemente wurden hinzugefügt. Im Vergleich zur Ägyptischen Malerei war die möglichst vollständige Abbildung für die Griechische Vasenmalerei unnötig, sie interessierte sich vielmehr dafür, die visuellen Merkmale realistisch wiederzugeben. Die altgriechischen Künstler folgten keinen strengen formalistischen Regeln und waren von ihren eigenen Augen überzeugt, d.h., was sie darstellten, ist nicht mehr nur, wie das Abgebildete sein sollte, sondern vielmehr, wie es gesehen werden kann. Der Fuß ist sowohl von der Seite als auch von Vorne darzustellen, das bedeutet, sie waren nicht mehr damit zufrieden, immer nach den alten bestimmten Regeln über sich hinauszudeuten, sie waren noch daran interessiert, die Darstellungsweise zu erneuern.

Im Unterschied zur Malerei der Vorgeschichte ist die Ordnung der Linien selbst charakteristisch für die Griechischen Vasenmalerei, bei der Gestaltung von Flügeln und Haaren von Euphronios finden wir diese Formalisierung der Linien. Mit Hilfe von Linien wird außerdem die Dreidimensionalität schon angedeutet, wie bei der Gestaltung der Muskeln.

3.2. Schattendarstellung im Mittelalter und in der Neuzeit

In der Spätzeit der Antike hat die Darstellungsweise der Malerei eine bedeutende Entwicklung erfahren, in der Römische Wandmalerei wurden Figuren *plastischer* dargestellt. Von der Römischen Wandmalerei *Bestrafung Ixions* aus *Pompeji* im 1. Jh. sehen wir eine völlig andere Darstellungsweise als die frühere. Bei der Darstellung von menschlichen Körpern und Kleidung wurde *Licht-Schattenwirkung* angewendet, um die visuelle Illusion der Tiefe zu schaffen. Diese plastische Darstellungsweise¹ ist wahrscheinlich auf die griechische Kunst zurückzuführen, und hat großen Einfluss auf die Kunst späterer Generationen ausgeübt.



Bestrafung Ixions
Römische Wandmalerei aus *Pompeji*

1. Umrisslinie mit Schattierung im Mittelalter

Diese Überlieferung vom Realismus wurde jedoch in der späteren Zeit nicht völlig weitergegeben. Die mittelalterliche Kunst nahm zwar manche Elemente der römischen Kunst auf, behielt aber die Distanz zum antiken Streben nach der realistischen Darstellung. Die Malerei im Mittelalter zielte darauf, durch die sichtbaren Figuren die biblische Geschichte zu verbreiten, die getreue Wiedergabe oder verschönerte Darstellung ist nicht ihre Hauptaufgabe, d.h., ein Bild spielte primär eine *symbolische* Rolle, die „*äußerliche Repräsentation*“ überwog die „*innerliche Repräsentation*“.

¹ Über Schattenwirkung und dreidimensionalen Effekt werden wir später im Kapitel über Malerei der *Renaissance* weiter diskutieren.



Maria mit dem Kind
Berlinghiero Berlinghieri

Beim Tafelbild *Maria mit dem Kind* von *Berlinghiero Berlinghieri* am Anfang 13. Jh. sehen wir die typische Mischung von Umrisslinien und *Schattierung* im Mittelalter: einerseits wurde die menschliche Figur *hauptsächlich* durch Umrisslinien gestaltet, andererseits wurde der schwache plastische Effekt *zusätzlich* durch Schattierung erzeugt. Es ist offensichtlich, dass Umrisslinien hier das primäre Mittel für die Gestaltung sind; eine menschliche Figur wurde hauptsächlich durch Zeichnen im allgemein festgelegten Muster geformt. Die Schattierung hätte zwar zum Erstellen des Effekts der Tiefe dienen können, aber sie hat hier nicht richtig funktioniert, sogar beinahe entbehrlich bei der Gestaltung von Kleidung. Die Künstler dieser Zeit kümmerten sich darum, die religiösen Figuren und ihre Geschichten möglichst deutlich und prägnant weiterzugeben, Bilder sollten dabei helfen, Menschen an die abgebildeten religiösen Inhalte zu erinnern, und konnten die Aufmerksamkeit nicht auf das *Bild selbst* lenken. Das Weisen „*aus sich heraus*“ hatte hier Vorrang vor dem „*in sich hinein*“, die Entwicklung der künstlerischen Darstellungsweise war daher begrenzt, sie behielt die flächige Darstellung.

2. Plastizität durch Schattierung von Giotto

In der *Malerei der Renaissance* blühte der realistische Stil mit der

dreidimensionalen Darstellungsweise wieder auf. Während die Malerei im Mittelalter zweidimensionale Figuren im flächig gebildeten Hintergrund einsetzte, wurden Figuren in der Renaissance durch Schattierung plastisch gestaltet und der Raum durch die exakte Perspektive wirklichkeitsgetreu wiedergegeben.



Ognissanti-Madonna
Giotto di Bondone

Um das gleiche Motiv geht es beim Bild *Maria mit dem Kind* von *Berlinghiero Berlinghieri* und beim Bild *Ognissanti-Madonna* von *Giotto di Bondone* (1267 oder 1276 - 1337), der Vorläufer dieser Revolution in der Renaissance. Die Kleidung im Bild von *Berlinghiero Berlinghieri* wurde zwar durch Schattierung gestaltet, aber die räumliche Struktur des von Kleidung bedeckten Körpers ist nicht deutlich erkennbar; im Unterschied dazu wurde der bekleidete Körper der Madonna von Giotto durch Schattierung deutlich und plastisch wiedergegeben. Bei der Malerei im Mittelalter war die Funktion von Schattierung gegenüber der von Umrisslinie nur nebensächlich, bei dieser neuen Malerei wurde die Schattierung erst zu dem primären Darstellungsmittel. Das bedeutet, Giotto wollte nicht bei der alten flächigen Darstellungsweise stehenbleiben, sondern strebte danach, eine malerische Figur wie

eine Skulptur erscheinen zu lassen.

In der faktischen Wahrnehmung wird die Erfahrung der Tiefe durch einige Faktoren motiviert, wie die scheinbare Größe und die Konvergenz. Die zweidimensionale Bildoberfläche kann keinen Unterschied in der Tiefe zeigen, die Schattierung überwindet die Ebenheit der Bildfläche, indem sie optisches „Motiv“ erfindet und eine Illusion vom „Unterschied“ hervorbringt. Wenn der Pinselstrich auf der Bildoberfläche hinterlassen ist, bekundet es die Unterscheidung zwischen dem Sein des Striches selbst und seiner Umgebung. Im Fall von Umrisslinie bekundet es die Unterscheidung zwischen dem gestalteten Objekt und der Umgebung. Bei der Schattierung liegt der „Unterschied“ bei demselben Objekt, die Unterscheidung in der Tiefe ist mit Hilfe von einem *sichtbaren* Element gekennzeichnet, nämlich Schattenverhältnisse durch Beleuchtung.

Es ist eine Revolution gegen die Umrisslinie. Für die Gestaltung in der früheren Malerei steht die Unterscheidung zwischen dem Objekt und der Umgebung an erster Stelle, bei der Schattendarstellung wird die Unterscheidung innerhalb des Objekts gesetzt, und zwar in Form von der Abstufung von Licht und Schatten an demselben Ding, es ist eine neue Art Malerei, die *Helldunkelmalerei*. Durch die Schattendarstellung wird ein Stück Objekt mit der Unterscheidung der Tiefe gestaltet. Die *Unterscheidung* von Hell und Dunkel dient endlich zur *Identifikation* desselben Gegenstands. Bei der Betrachtung ist die Auffassung des durch die Schattierung gestalteten Objekts viel aktiver als des mit Umrisslinien, da die Identifikation von jenem die Unterscheidung an sich enthält.

Die Schattierung als eine neue Methode wurde von Giotto noch ziemlich konservativ eingesetzt, wies aber eine neue entscheidende Richtung für die Entwicklung der folgenden Jahrhunderte.

3. *Sfumato* von Leonardo da Vinci — die ineinander fließenden Umrisse

Die Schattenwirkung erscheint bei Giotto noch sehr schwach, seine Nachfolger haben diese Methode weiter entwickelt und den Effekt verstärkt, darunter wurde ein wichtiger Fortschritt *Leonardo da Vinci* (1452-1519) zugeschrieben.

In Giottos Schattenwirkung sind Umrisslinien immer sehr offensichtlich, das führt dazu, dass das Objekt und der Hintergrund völlig voneinander getrennt sind. Obwohl Figuren durch die Schattierung plastisch gestaltet und der Raum der Umgebung durch eine Quasi-Perspektive¹ dreidimensional wiedergegeben wurden, war der Raum zwischen Objekt und Hintergrund noch nicht richtig gebildet. Im Bild *Ognissanti-Madonna* von *Giotto* erscheint es so, dass die plastisch gestaltete Maria nur ganz platt auf den Hintergrund aufgeklebt ist. In der Ägyptischen Malerei gab es kein solches Problem, da die Figuren selbst flach gestaltet waren, die räumliche Beziehung war natürlich auch nicht dreidimensional wiederzugeben. In der Renaissance wurde es anspruchsvoll, die räumlichen Beziehungen zwischen Figuren und Hintergrundraum mit Tiefenwirkung darzustellen. Um dieses Problem zu lösen, erfand Leonardo eine kühne Technik, nämlich *Sfumato*.

Wenn wir ein reales Ding sehen, wird nicht nur die gegenwärtige erscheinende

¹ Die Geometrische Perspektive wurde erst in der Zeit nach Giotto von *Leon Battista Alberti* entwickelt.

Seite, sondern auch die Rückseite, das Innere, oder der andere unsichtbare Bestandteil in der Weise der *Appräsentation* uns gegeben. Der Inhalt der Appräsentation ist tatsächlich abwesend bei der gegenwärtigen Wahrnehmung, aber tritt im *Mitbewusstsein* auf. Nach Husserl ist das Wahrnehmen „ein Gemisch von wirklicher Darstellung, die das Dargestellte in der Weise originaler Darstellung anschaulich macht, und leerem Indizieren, das auf mögliche neue Wahrnehmungen verweist“¹. Dem auf einer zweidimensionalen Fläche stehenden Bildobjekt fehlt die Möglichkeit, nicht sichtbare Teile durch einen weiteren Wahrnehmungsverlauf sichtbar zu machen. Die Malerei kann zwar den Raum des unsichtbaren Bestandteil von Natur aus nicht wirklich schaffen, aber kann die entsprechende Appräsentation für den Raum erregen.



Johannes der Täufer
Leonardo da Vinci

Im Italienisch bedeutet *Sfumato* „verraucht“, „verschwommen“, es bezeichnet die Darstellungsweise, Konturen undeutlich werden zu lassen und trübe Atmosphäre herzustellen. Ein Vergleich zwischen dem Bild von Giotto und dem von Leonardo zeigt die Funktion von Sfumato: die Konturen der Figuren Giotto sind so deutlich, dass unsere Intentionalität immer einfach auf die Bestimmtheit der „originalen Darstellung“ beschränkt ist, es fehlt an der Möglichkeit für genügende Andeutung vom Abwesenden, darum sehen die Figuren immer noch platt aus; die Konturen von Johannes der Täufer im Leonardos Bild verschwinden allmählich im dunklen Hintergrund, sein Körper ist nur zum Teil sichtbar, die Grenze zwischen Körperteil

¹ Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI, 5.

und Hintergrund ist fließend, als ob er sich aus dem Hintergrund herausstreckte, die Unbestimmtheit ermöglicht das „leere Indizieren“ der unsichtbaren Körperteile. Durch Sfumato lässt sich das Abwesende viel einfacher andeuten, Leonardos Figuren weisen eine größere Tiefenwirkung auf als Giotto's. Je weiter entfernt ein Ding auf dem Bild dargestellt wird, desto verschwommener soll der Umriss sein. Es geht auch um eine Abstufung des Hell-Dunkel: weiter entfernte Gegenstände in Landschaftsbild werden heller und evtl blauer gemalt.

Umrisslinie existiert in der äußeren realen Welt nicht, sie grenzt den gemalten Gegenstand von seiner Umgebung auf der Bildoberfläche ab und bezeichnet direkt die *Identifikation* dieses Gegenstands. Bei der Schattierung wird die Abstufung von Licht und Schatten in der Realität repräsentiert und eine optische Täuschung der Tiefe hervorgebracht, dadurch wird ein einheitlicher Gegenstand mit Tiefenwirkung vom Betrachter konstituiert. Bei Leonardos Technik geht es weiter um die Beziehung zwischen Ding und seinem umgebenden Raum, nach Merleau-Ponty bezieht sich die faktische Wahrnehmung nicht auf absolut Gesondertes, sondern auf Verhältnisse innerhalb des Wahrnehmungsfelds, die Umrisse fließen ineinander, um die „Appräsentation“ zu erregen und den Gegenstand mit richtig umgebenden Raum wiederzugeben. Die Entwicklung zeigt, Künstler in dieser Zeit achteten immer mehr auf die optische Wahrnehmungsweise als auf die direkte Bestimmung des Wahrgenommenen, die Repräsentation eines Dinges liegt in der Wiedergabe dessen *Wahrnehmungsweise*.

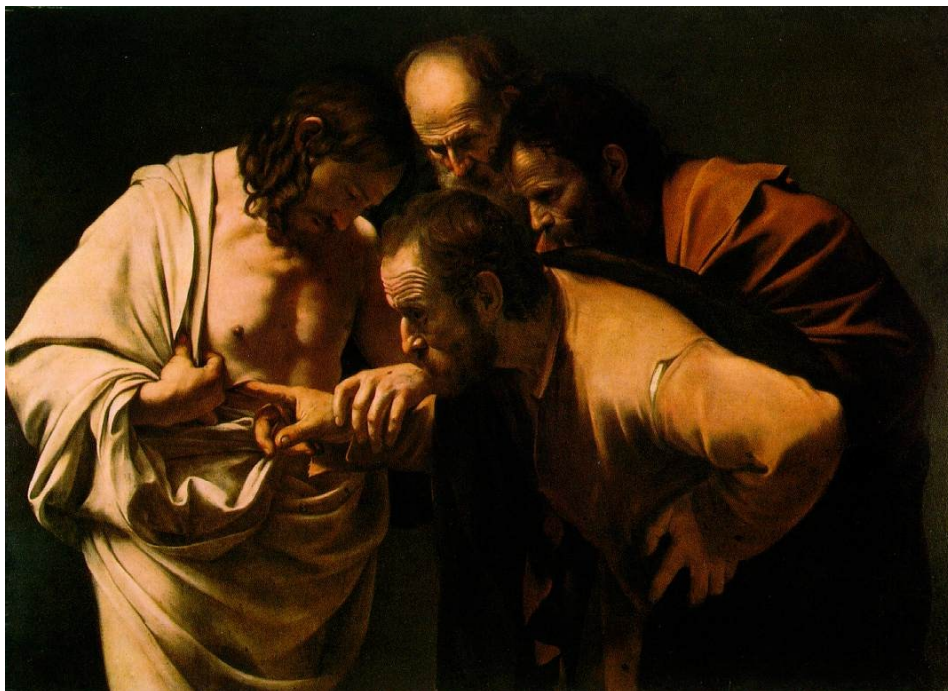
Wenn Umrisslinie als das wichtigste Darstellungsmittel eines Bildes gilt, treten die Pinselstriche davon meistens deutlich hervor, wie erwähnt, die deutliche Anwesenheit des Pinselstrichs kündigt sowohl von der Wiedergabe des Objekts als auch von der gebenden Akt des Subjekts. Bei der sanften Schattierung hingegen werden Pinselstriche in Form von feinen Farbflecken verteilt, um einen weichen Übergang zwischen Hell und Dunkel zu schaffen, dabei verbergen sich die physikalischen Eigenschaften der Malmaterialien. Die *Kontinuität* der Oberfläche des repräsentierten Objekts wird durch den geglätteten Übergang der repräsentierenden Pinselstriche herausgestellt. Der Pinselstrich tritt hinter das Bildobjekt sorgfältig zurück, d.h., die malende Darstellung tritt hinter das gemalte Objekt zurück. Leonardos Sfumato ist eine vervollkommnete Form von der Idee der Schattierung, es zeigt einen Umsturz von der Schattierung gegen die Umrisslinie, die Umrisslinien verschwinden und die Konturen des Repräsentierten lassen sich vom Betrachter nur vermutlich konstituieren. Die Verwandlung von der Deutlichkeit der Pinselstriche in Form von Umrisslinie zur Verschwommenheit der Pinselstriche bei Schattierung und Sfumato zeigt, dass sich der darstellende Akt des malenden Subjekts verbirgt und die Repräsentation des Objekts hervorgehoben wird.

4. *Tenebrismus* von Caravaggio — extreme Form von Schattierung

Tenebrismus stammt vom Italienisch ab und bedeutet „finster“, „dunkel“, es ist eine von *Michelangelo Merisi da Caravaggio* (1571-1610) entwickelte Darstellungsweise, die durch starke Hell-Dunkel-Kontraste die räumliche Tiefe extrem hervorhebt. Das Wesen der Schattendarstellung ist die „Unterscheidung“ zwischen Licht und Schatten,

als sie sich durch die fokussierte Beleuchtung extrem entwickelte, kam diese besonders dramatische Form von Tenebrismus vor.

Sowohl bei der frühen Schattierung als auch bei Leonardos Sfumato wird die Tiefenwirkung durch den fließenden Übergang und sanften Unterschied erreicht, bei Tenebrismus von Caravaggio wird der lebendige dreidimensionale Effekt durch den scharfen Kontrast erzeugt. Wie das Bild *Der ungläubige Thomas* zeigt, in die Atmosphäre des ganzen Bildes werden ein hartes Licht und tiefdunkler Hintergrund eingesetzt, wie der Scheinwerfer die dunkle Bühne beleuchtet, vom Spitzlicht auf der Stirn bis zur Dunkelheit des verschwommenen Körperteils ist ein dramatischer Effekt hergestellt, als ob die Körper sich von der Fläche nach außen erstreckten.



Der ungläubige Thomas
Caravaggio

Bei Tenebrismus ergibt sich die Identifikation der Tiefenwirkung aus der starken Unterscheidung von Licht und Schatten. Im Vergleich zu der früheren Schattenmalerei ist die neue naturalistische Darstellungsweise von Caravaggio ziemlich kühn, aber der Stil der Pinselstriche davon ist noch nicht revolutionär, d.h., trotz starker Hell-Dunkel-Kontraste erscheint der Übergang zwischen Pinselstrichen immer noch sanft und geglättet, sie treten immer hinter das Bild zurück. In der Entwicklung von Giotto zu Caravaggio herrschte die Stilrichtung der realistischen Repräsentation. Dabei diente der Pinselstrich immer lediglich als Baustoff für das Bildobjekt, er konnte noch keine eigene Bedeutung aus seiner Beschaffenheit gewinnen.

Caravaggios extreme Form erzielte einen extremen Erfolg, die Illusion für das Tastbare zu schaffen, aber führte auch zum extremen Problem von der

Schattendarstellung, nämlich das Problem über Licht und Sichtbarkeit. Für die Verstärkung der Unterscheidung von Licht und Schatten setzte er intensive künstliche Beleuchtung und dunklen Hintergrund ein, aber kommen solche Szenen in der Realität selten vor. Für den dreidimensionalen Effekt der Gestaltung opferte Caravaggio die Authentizität der Szene, für die Illusion des *transzendenten* Gegenstands vernachlässigte er die *originalen* Erscheinungen des Gesichtssinns, wie die aktuell wahrgenommene Farbe und das Licht. Die spätere impressionistische Innovation war auf dieses Problem ausgerichtet und wandte sich der Darstellung von primitiven visuellen Erscheinungen unter dem natürlichen Tageslicht zu.

3.3. Durchbrüche des Pinselstrichs in der realistischen Darstellung

Von Renaissance bis zur Zeit vor dem Impressionismus hat sich die Helldunkelmalerei zu der vorherrschenden Stilrichtung der Europäischen Malerei entwickelt. Unter diesem System treten Pinselstriche als Baustoff meistens zurück, damit das repräsentierte Bildsujet nicht wegen der auffälligen Präsenz des Strichs selbst gestört wird und seine Gesamtheit deutlich hervorgehoben werden kann, wie z.B. Barockkunst, Klassizismus, etc. Aber inzwischen sind einige Kunstschulen bzw. Künstler entstanden, die sich immer im Rahmen der Helldunkelmalerei befanden und nach der naturgetreuen Repräsentation strebten, jedoch einen kühnen Durchbruch in bezug auf die Darstellungsweise des Pinselstrichs hatten¹. Die in dieser Gruppe vorgestellten Künstler gehören nicht zur selben Schule, sondern entwickelten jeweils zu unterschiedlichen Zeiten in verschiedenen Ländern ihren eigenen Stil, ihre Darstellungsweisen und künstlerischen Interessen sind auch unterschiedlich, so dass es schwierig ist, sie alle mit einem Fachausdruck zusammenzufassen. Sie haben nur zwei wichtige Gemeinsamkeiten, die eine ist das Hervortreten des Pinselstrichs, die andere ist das Streben nach dem realistischen Effekt.

1. Eindruck *in der Ferne* — Pinselstrich von Velázquez

Diego Velázquez (1599-1660) bemühte sich um die naturalistische Wiedergabe, in der späteren Zeit hat den persönlichen Stil entwickelt, der sich durch die Kunstauffassung der *visuellen* Merkmale des Repräsentierten auszeichnet.

¹ Die Entwicklung der Ölmalerei war ein Faktor für die Darstellung des Pinselstrichs, dabei können dicke Farbflecke aufgetragen werden.



Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid
Velázquez

Wenn wir nur einen flüchtigen Blick in der Ferne auf das ganze Bild *Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid* werfen, können wir keinen wesentlichen Unterschied zu der Darstellungsweise der vorherigen Malereien finden, es befolgt auch die allgemeinen Regeln der Schattenmalerei. Aber wenn wir uns ihm nähern und die Details sorgfältig betrachten, werden wir über die neue Methode von Velázquez erstaunt sein.





Ausschnitte aus *Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid*

In Bildern von Details kann man feststellen, dass Velázquez das repräsentierende Bildobjekt in einzelne Pinselstriche auflöste, ohne es zu retuschieren. Das Bildobjekt kann nur bei der Betrachtung in angemessener Entfernung als ein einheitliches Ganze aufgefasst werden. Glanz und Falten von Kleidung, der Schmuck auf der Kleidung und Nippes auf dem Tisch wurden von Velázquez nicht fein gestaltet, er fing nur die visuellen Eindrücke in großen und ganzen, und brachte das mit dicken und kühnen Pinselstrichen zum Ausdruck. Diese Darstellungsweise kommt später derjenigen vom *Impressionismus* sehr nahe.

Der Unterschied zwischen Velázquez und den früheren Malern ist: bei diesen wird die *Kontinuität* der Oberfläche vom Repräsentierten durch den sanften Übergang der repräsentierenden Pinselstriche herausgestellt; bei Velázquez werden die ins Auge springenden Eindrücke durch einzelne Pinselstriche aufgezeichnet. Wie bereits erwähnt, Gesichtssinn ist ein *Fernsinn*, und Tastsinn ein *Nahsinn*, die Malerei von Velázquez zeigte die Eigenschaften vom Gesichtssinn als *Fernsinn*. Wenn wir seine Gemälde in der Nähe betrachten, sehen wir nur die quasi durcheinander liegenden Farbflecke, wie die Ausschnitte uns zeigen, aber wenn wir uns es aus einer gewissen Entfernung ansehen, kann sich der gesamte visuelle Effekt erst aus den flimmernden Pinselstrichen ergeben. Der kühne Pinselstrich von Velázquez zeigt die besondere Auffassungsweise vom Gesichtssinn als *Fernsinn*, ein Maler braucht nicht alle Details genau zu zeichnen, er braucht nur die wichtigsten visuellen Eindrücke wiederzugeben, ein Betrachter kann durch die Andeutung den repräsentierten Gegenstand selbst konstruieren.

2. Eindruck in einem Augenblick — Pinselstrich von Hals

Frans Hals (ca.1580 /1585- 1666) ist bekannt für die Lebendigkeit der bewegenden Figur, in seinen Porträts wird die Mimik von Menschen in einem Augenblick mit kühnem Pinselstrich erfasst.



Die verrückte Barbara
Hals



Ausschnitt aus *Der verrückten Barbara*

Nicht wie die Porträts von den Vorgängern und den Zeitgenossen, dabei die gemalte Person meistens extra posierte und für die detaillierte Gestaltung lange wartete, erscheinen Hals' Porträts vielmehr wie ein Schnappschuss, der eine ganz natürlich bewegende Person in einem Moment festhält. Wenn man eine Person in Bewegung betrachtet, kann man normalerweise nicht ganz scharf sehen, wer oder was sich bewegt; man sieht nur verschwommene Punkte, Linien und Flecke, ohne Details

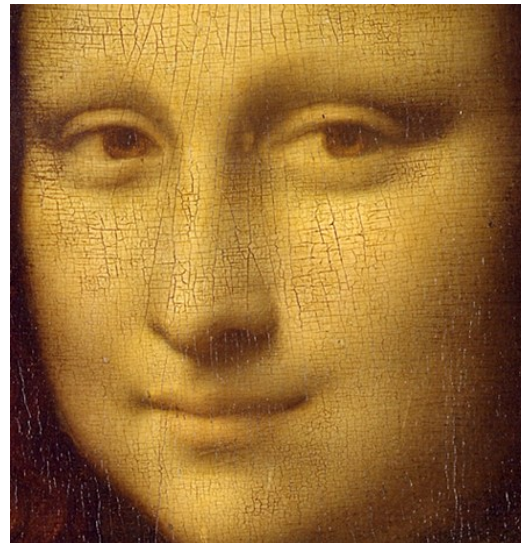
genau zu erfassen. Pinselstriche vom Lächeln *der verrückten Barbara* wurden von Hals nicht sorgfältig geglättet, sonst würde es nicht zu der Wirklichkeit der visuellen Erscheinung des Bewegenden passen. Die Gemälde als solche mit groben Pinselstrichen von Hals wirken skizzenhaft.



Der Lautenspieler
Hals



Ausschnitt aus *Dem Lautenspieler*



Ausschnitt aus *Mona Lisa*

Die kühnen Pinselstriche dienen nicht nur zur Darstellung der verschwommenen Eindrücke des Bewegenden, sondern auch zur Vermittlung des Gefühls von Bewegung. Der Pinselstrich selbst ist das Ergebnis der Bewegung der Hand, aus der freien, entschlossenen und schnellen Ausführung entsteht eine kühne Form der Pinselstriche. Bei der Betrachtung vom solchen Pinselstrich wird die entsprechende freie und schnelle Pinselführung einfach erweckt. Die repräsentierte Figur ist eine unbewegliche „Bewegende“, die kühnen Pinselstriche enthalten eine unbewegliche „Bewegung“, diese Darstellungsweise ist für das Hervorrufen des Gefühls von der repräsentierten Bewegung besonders geeignet.

Ein Vergleich zwischen dem Lächeln von *Dem Lautenspieler* und dem von *Mona Lisa* zeigt den Unterschied von den beiden Techniken. Das Lächeln von *Mona Lisa* ist ein Beispiel für die Anwendung der Technik *Sfumato* in der Darstellung von Miene: die Bedeutung einer Miene lässt sich normalerweise durch den Augenwinkel und den Mundwinkel eines Gesichts bestimmen, Leonardo ließ die beiden Teile durch *Sfumato* so undeutlich bleiben, dass die Miene schwer zu erfassen ist. *Mona Lisa* sitzt ziemlich ruhig und schaut aus dem Bild, die sanften Pinselstriche passen gut zu dem ruhigen Gesicht, die Unfassbarkeit der Miene sorgt für die Lebhaftigkeit des ruhigen Gesichts. Der Lautenspieler von Hals schaut gerade fröhlich nach hinten, das lächelnde Gesicht ist in einige prägnante Pinselstriche aufgelöst, das Gefühl von der bewegenden und fröhlichen Figur wird durch die Beweglichkeit der Pinselführung direkt vermittelt.

3. Pastoser Pinselstrich von Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) zeichnete sich durch die deutliche Textur des pastosen Pinselstrichs gegenüber den anderen Malern aus.



*Porträt des Jan Six und ein Ausschnitt
Rembrandt*

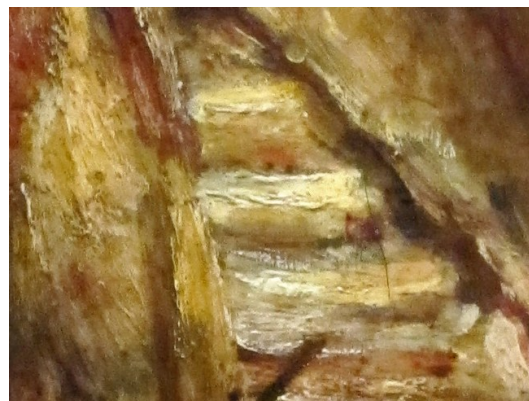
Im *Porträt des Jan Six* wird der glänzende Schmuck auf der Kleidung auf impressionistische Weise mit prägnanten Pinselstrichen gestaltet, wie wir vorher im Gemälde von Velázquez gesehen haben. Der Unterschied ist: bei Velázquez besteht keine bestimmte Ordnung für Pinselstriche, sie gelten nur als impressionistisches Gestaltungsmittel; bei Rembrandt bietet sich aus der Reihe der horizontalen Pinselstriche eine rhythmische Anordnung, daraus kann ein Betrachter die Freude des Künstlers bei der flexiblen und geschickten Ausführung spüren.



Der geschlachtete Ochse
Rembrandt



Das geschlachtete Schwein
Barent Fabritius

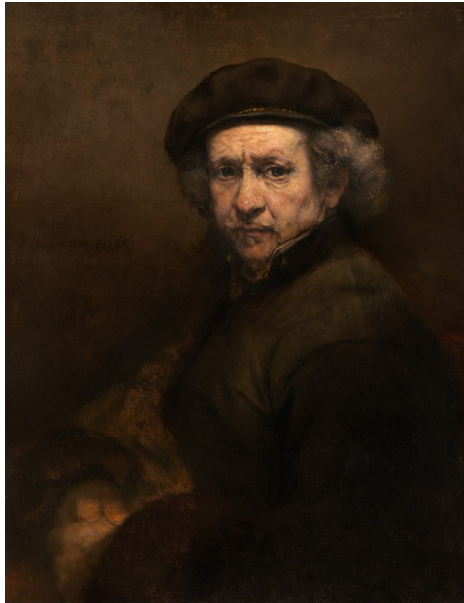


Ausschnitte aus *Dem geschlachteten Ochse* von Rembrandt

Der geschlachtete Ochse von Rembrandt ist ein völlig neuer Versuch, die Überlagerung von den pastosen Farbflecken als Gestaltungsmittel zu verwenden. In diesem Bild kann man die normale sanfte Malweise mit dem dünnen Farbauftrag nicht sehen, die oft im Ölgemälde vorkommt. Der Unterschied zeigt sich deutlich durch den Vergleich mit dem Bild *Dem geschlachteten Schwein* von Barent Fabritius, der ein zeitgenössischer Maler von Rembrandt ist. Der Körper vom geschlachteten Schwein in Fabritius' Bild wurde fein und geglättet gestaltet. Der Maler fügte dem Bild noch einige Handlungselemente hinzu, um das „Schlachten“ als Thema hervorzuheben, z.B., wegen des heruntergetropften Bluts dunkel werdende Fliese, die aufgepustete Schweinsblase in der Hand von einem Mädchen, eine das Schlachtgut noch verarbeitende Frau. Im Unterschied dazu benötigte Rembrandt keine Hilfe von solchen Handlungen oder Geschichte¹. Er bestrebte sich nur, allein auf eine rein malerische Weise den künstlerische Effekt zu erreichen. Er behandelte es so, als ob der Pinsel, der Spachtel und andere mögliche Malwerkzeuge das Schlachtmesser wären, die Farbflecke die geschlachteten Muskeln, Knochen und Sehnen wären. Wahrscheinlich hat er alle möglichen Werkzeuge und Malweisen ausgeschöpft, der spannende Prozess des Malens wäre wie ein Schlachten. Farbflecke wurden so aufgetragen, als ob sie Stück für Stück mit den repräsentierten Muskeln und Sehnen hätten übereinstimmen könnten.

Die dicken Farbflecke stehen zwar reliefartig auf der Bildoberfläche, aber man soll das daraus bestehende Bild von einem Relief im üblichen Sinne unterscheiden. Bei der Betrachtung von einem normalen Relief tritt der dingliche Charakter des Reliefmaterials zurück. Die erhabene Teile des Reliefmaterials dienen vor allem zur dreidimensionalen Repräsentation eines Teiles des Körpers. Sie sind zwar erhaben herausgearbeitet, aber sie treten nicht als sich selbst nach vorn. Sie sind nicht für sich selbst, sondern für die Wiedergabe eines anderen. Die pastosen Farbflecke von Rembrandt zielen auf die Darstellungskraft der Textur des Pinselstrichs selbst auf der Fläche. Sie treten als das Darstellende hervor und sind nicht nur für ein anderes, sondern auch für sich selbst. Dabei scheint man die repräsentierende Funktion (für Muskeln, Knochen und Sehnen) und die Darstellungsweise (die Formen der Pinselstriche) nicht unterscheiden zu wollen. Rembrandt wollte nicht ausschließlich einen glatten und kalten Körper nach dem Schlachten repräsentieren, sondern vielmehr durch die Textur des Pinselstrichs das blutige *Schlachten selbst* darstellen.

¹ Im Bild *Dem geschlachteten Ochse* von Rembrandt gibt es doch eine Handlung, es bezieht sich auf eine im dunklen Hintergrund stehende Frau. Es ist jedoch nur ein zusätzliches Motiv für das Thema des ganzen Bildes. Im Unterschied dazu können die menschlichen Handlungen im Bild *Dem geschlachteten Schwein* mehr Aufmerksamkeit erregen als der geschlachtete Körper, der als das Hauptmotiv gelten sollte.



Selbstporträt (1659)
Rembrandt



Ausschnitt aus Selbstporträt (1659)

Rembrandts bekanntesten Werke sind die Reihe von seinen Selbstporträts, besonders in die späten Arbeiten setzte er seine charakteristische Pinselstriche kühn ein. Das Selbstporträt im Jahr 1659 zeigt uns das alternde Gesicht, das sehr unterschiedlich aussieht als dasjenige von Leonardos Mona Lisa: bei Mona Lisa wird mit sanften Pinselstrichen das Gesicht mit der glatten Haut von einer jungen eleganten Frau dargestellt; bei dem Selbstporträt ließ Rembrandt die Pinselstriche hervortreten und stellte die rauhe faltige Haut des alten Gesichts dar, um die Wechselfälle des Lebens zum Ausdruck zu bringen. Im Fall von den zurücktretenden Pinselstrichen versteckt sich die Darstellung hinter der Repräsentation, bei der Textur des pastosen Pinselstrichs von Rembrandt vereinigen sich die beiden Seiten.

Rembrandt eröffnete einen neuen Weg zu malen, die Darstellung des Pinselstrichs selbst mit seiner Funktion der Repräsentation in Einklang zu bringen. Ein englischer Kommentar hat so formuliert, a „combination of formal clarity and calligraphic vitality in the movement of pen or brush that is closer to Chinese painting in technique and feeling than to anything in European art before the twentieth century“¹, das bedeutet, Rembrandts Malerei zeigt eine Kombination von formaler Klarheit und kalligraphischer Vitalität, darum ist sie der chinesischen Malerei näher als allem in der europäischen Kunst vor modernen Zeiten.

3.4. Ausdrucksvoller Pinselstrich in der Romantik

Die Malerei in dieser Gruppe enthält auch hervorgehobene Pinselstriche, wie diejenige in der letzten Gruppe. Der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, ob das Bild mehr auf die realistische Wiedergabe des Objekts oder auf den Ausdruck des Subjekts ausgerichtet ist. Während im realistischen Stil die hervorgehobenen Pinselstriche hauptsächlich zur speziellen Repräsentation dienen, sind die wilden Pinselstriche in der Romantik vielmehr für freien Ausdruck der Emotion und Gefühle des Subjekts eingesetzt. Jedoch sind die beiden Seite miteinander verbunden, einerseits gibt es überhaupt keine rein objektive Repräsentation, alles Objektives in Malerei ist vom Subjektiven geprägt, andererseits ist der Ausdruck des Subjekts noch nicht von der Repräsentation des Objekts befreit. In konkreten Gemälden verschmelzen die beiden Seiten oft miteinander: der tiefe Realismus basiert immer auf tiefgründige Emotionen, wie wir es schon in Rembrandts Gemälden gesehen haben; der genaue Ausdruck einer bestimmten Emotion hängt auch oft von der geeigneten Gestaltungsweise des entsprechenden Motivs ab, wie wir gleich in Turners Marinemalerei sehen werden. Aber wir können immer noch eine Grenze zwischen den beiden Stilen bilden, obwohl sie manchmal fließend sein kann: der realistische Stil setzt die Wiedergabe an die erste Stelle, der Pinselstrich drückt Emotionen nicht *direkt* aus; die romantische Kunst neigt dazu, die Leidenschaft durch die Gestaltung auszudrücken. In dieser Gruppe können wir noch freiere Pinselstriche sehen.

¹ Sullivan, Michael: *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press 1989, 91.

1. „Sturm“ des Pinselstrichs — Aquarelltechnik auf Ölfarben von Turner

J. M. William Turner (1775-1851) leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Darstellungsweise von Landschafts- und Marinemalerei. Er bevorzugte die Naturphänomene in Extremsituationen, z.B. einen Seesturm, einen Vulkanausbruch, ein Schiffswrack oder den Brand eines Gebäudes, dabei waren Licht und Atmosphäre, Feuer und Wasser seine beliebten Motive, die kein festes Volumen und keine feste Form, sondern nur ständig wechselnde visuelle Erscheinungen haben. Turner hatte die visuelle Erscheinungen konzentriert beobachtet und bemühte sich, Gefühle über solche Erscheinungen auf malerische Weise auszudrücken.

Turner war fasziniert von der gewaltigen Kraft der Natur und suchte nach der passenden Ausdrucksweise, diese Kraft wiederzugeben. Ein Vergleich von zwei Bildern kann den Unterschied zwischen der Repräsentation des sinnlichen Wahrzunehmenden und dem Ausdruck der entsprechenden Gefühle zeigen. *Das Schiffswrack* von *Claude Joseph Vernet*, ein französischer Maler im 18. Jh., zeigt eigentlich die Szene nach dem Schiffswrack: sowohl die erschrockenen entkommenen Menschen im Vordergrund, als auch der Mast des Schiffs und wütende Wellen der See in der Mitte, ein heller Blitz und dunklen Wolken im Hintergrund sind deutlich gestaltet, sogar die Kontur und Struktur des Schiffes in der Ferne sind sehr klar. Dieses Bild entspricht einer klaren gegenständlichen Darstellung.



Schneesturm - Dampfboot vor dem Hafen
J.M.W. Turner



Das Schiffswrack
Claude Joseph Vernet

Das Bild *Schneesturm - Dampfboot vor dem Hafen* von Turner bietet eine völlig andere Szene, die Szene vom Sturm im Gange: das Schiff in der Mitte ist nicht deutlich sichtbar, nur den dünnen Mast kann man vage sehen, das führt zu dem Gefühl, dass das Schiff gleich von Wellen und Schneesturm überschwemmt würde; Menschen kann man überhaupt nicht sehen und hat das Gefühl, dass Menschen so winzig und unbedeutend in der Natur sind; den größten Teil des Bildraums nehmen Wellen und Sturm ein, als wären das Weltall damit bedeckt. Im Zentrum des Bildes trug Turner mehrere Stücke von der schillernden weißen Farbe auf, um das Gefühl vom reinen Licht zu erzeugen. Das Bild *Das Schiffswrack* lässt uns *wissen*, dass es in der Ferne einen Blitz gibt; das Bild *Schneesturm* lässt uns *stark fühlen*, dass in der Dunkelheit ein unbekanntes Licht besteht. Dieses Bild zielt auf den Ausdruck der subjektiven Gefühle im Sturm.

Für uns besonders bemerkenswert ist, dass Turner die traditionellen Formen der Striche vom Gemälde änderte und sie zu seiner Komposition passen ließ. Er wandte *Aquarelltechnik* auf Ölfarben an, um *Leichtigkeit* und *Geläufigkeit* des Striches zu schaffen, wie im Fall von Aquarellfarben. Beim Malen war das effektivste Werkzeug für Turner nicht der Malerpinsel, sondern seine Finger. Er ritzte, kratzte und schabte auf der Bildfläche herum¹, und brachte energische Striche hervor, die festen und schnellen Ausführung ist selbst wie ein „Sturm“ von Strichen. Die Formen von den hektisch angeordneten Strichen sind in der Übereinstimmung mit der Form der Bewegung von Wellen bzw. Sturm, dadurch kommt das Gefühl der angespannten Atmosphäre zum Ausdruck.

¹ Vgl. W. Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, C. H. Beck München 1995, 361.

Im Bild *Das Schiffswrack* von Vernet werden durch die verdeckten Pinselstriche die klaren Formen der bewegenden Wellen repräsentiert, im *Schneesturm* wird durch die hervortretenden Striche die Form der Bewegung der Wellen dargestellt. *Das Schiffswrack* kann man in der Ausstellungshalle ruhig betrachten, aber der *Schneesturm* von Turner lässt einen nicht ruhig bleiben, durch die fließenden Striche scheint die ganze Welt zu rotieren, das ganze Bild wirkt schwindelerregend, das ist genau der Effekt, den Turner erreichen wollte. Bei Turners Darstellung stimmen die gegenständliche Wiedergabe und der subjektive Ausdruck sehr gut überein. Aber im Vergleich zu Velázquez, Hals und Rembrandt ging der Ausdruck der Gefühle etwas weiter über die Wiedergabe hinaus, die Gestaltung tritt weiter hinter Pinselstriche zurück. Statt Informationen über ein bestimmtes Objekt werden vielmehr die Stimmung und Gefühle von der Erhabenheit der Natur von Turner vermittelt.

2. Pinselstrich im Gesichtsausdruck von Goya

Goya (1746-1828) ist ein anderer Meister von ausdrucksvollen Pinselstrichen. Er war gut darin, zu Themen von Katastrophen und Krieg mit freien Pinselstrichen durch die prägnante Gestaltung die starken Emotionen auszudrücken.



Saturn verschlingt seinen Sohn
Francisco Goya



Saturn verschlingt seinen Sohn
Peter Paul Rubens

Die Stärkung der freien Ausdruck und die Schwächung der traditionellen strengen Gestaltung zeigten sich besonders in seinem späten Gemälden, wie z.B. in den *Schwarzen Gemälden*, die von Goya zwischen 1819 und 1823 mit der Öltechnik direkt auf der Wände seines Hauses gemalt und nach seinem Tod auf Leinwand übertragen wurden. Die Serie von den 14 Wandmalereien ist bekannt für ihre stark expressiven Gesichtsausdrücke und angespannte Szenen.



Ausschnitt aus *Saturn verschlingt seinen Sohn*

Das Gemälde *Saturn verschlingt seinen Sohn* ist eins der 14 *Schwarzen Gemälde*. Das Motiv vom Gemälde *Saturn* stammt aus dem römischen Mythos und bezieht sich auf eine schreckliche Szene. *Peter Paul Rubens* (1577-1640) hat ein Gemälde mit dem gleichen Motiv in 17. Jh. gemalt, und zwar im Stil des barocken Realismus. Der Unterschied zwischen diesen beiden Stilen ist offensichtlich: die Gestaltung des menschlichen Körpers wurde von Rubens vornehmlich wie bei einem normalen Objekt behandelt, die Stärke von Rubens liegt darin, einen Körper mit einer dramatischen Pose darzustellen; Goya legte den Schwerpunkt auf die Darstellung des Gesichtsausdrucks, der auf eine freie und subjektive Weise geformt werden kann. Saturn von Rubens ist ein starker Gott, sein Gesicht ist beinahe unsichtbar, nur das Kind mit dem angstvollen Gesichtsausdruck. Hier wollte Rubens eine schreckliche und gewaltige Szene repräsentieren. Saturn von Goya hingegen sieht so aus wie ein dürrer und schwacher Teufel mit dem ängstlichen Gesichtsausdruck. Goya wollte durch die Mimik die innerliche Angst von Saturn als Gewalttäter selbst zum Ausdruck bringen.

Der Schwerpunkt Goyas Bild liegt also auf dem Ausdruck der Stimmung. Pinselstriche der Romantik wurden normalerweise freier ausgeführt als diejenigen in der früheren Gemälden, um bestimmte Emotionen mehr direkt ausdrücken zu können. Goya hatte zu Lebzeiten keinen Plan für eine öffentliche Zuschaustellung der *schwarzen Bilder*, darum konnte er noch zwangloser malen. Das Gesicht von Saturn ist in gewissem Maße vom traditionellen Schattierungsstil abgewichen und wurde mit

wilden Pinselstrichen skizzenhaft und karikaturartig geformt. Wenn Pinselstriche von strengen Regeln der feinen Schattierung befreit werden, gewinnen sie mehr Möglichkeiten für den freien Ausdruck. Die Striche hier dienen immer noch zur Gestaltung, aber sie sind weder die formalisierten Umrisslinien in der Ägyptischen Malerei noch die realistischen Umrisslinien in der Griechischen Vasenmalerei, sondern sind mit der Freiheit und Geschwindigkeit ausgeführt und können dadurch die Dynamik und Emotion des Subjekts weitergeben.



Ausschnitt aus *Zwei Alten, die Suppe essen*
die Schwarzen Gemälde



Ausschnitte aus *Einer Pilgerfahrt nach San Isidro*
die Schwarzen Gemälde

Goyas Pinselstriche in den *Schwarzen Gemälden* dienen weder zur realistischen Repräsentation noch zur klassischen idealisierten Gestaltung. Im Gemälde *Zwei Alten, die Suppe essen* sehen die zwei Gesichter nicht wie normale menschliche Gesichter aus, sondern wie zwei Schädel. Im Bild *Einer Pilgerfahrt nach San Isidro* sind die Formen des Gesichts wegen der heftigen Mimik verzerrt. Anstatt die Pinselstriche der klaren und stabilen Figur unterzuordnen, wurde die Form der Figur bei Goya vielmehr von der starken Ausdrucksweise und den wilden Pinselstrichen geändert. Die Anforderung der Repräsentation hat sich hier abgeschwächt. In diesem Stil neigt man dazu, das Grobe und die Verzerrung der Gestalt zu ignorieren, die Darstellungsweise der Pinselstriche zu akzeptieren und zuzustimmen, dass es so sein sollte.

3. Rivalität vom Zeichnerischen und Koloristischen — Die unterschiedlichen Einstellungen von Klassizismus und Romantik zum Pinselstrich

Zeichnerisches und Koloristisches bezeichnen zwei unterschiedliche Einstellungen zur Darstellungsweise in der Westlichen Malerei. *Diderot* hat den Unterschied so formuliert: „Es ist die Zeichnung, die den Geschöpfen die Form gibt; es ist die Farbe, die ihnen Leben verleiht: sie ist der göttliche Hauch, der sie belebt.“¹ Die Kluft von den beiden lässt sich bis in die Renaissance zurückverfolgen und hat in der Entwicklung der Westlichen Malerei immer bestanden. Meister des Zeichnerischen waren z.B. Raffael, Poussin und David, Vertreter vom Kolorismus waren Tizian, Rubens und die Venezianische Malerei. Bei jener gilt die Technik der Zeichnung als das wichtigste Gestaltungsmittel, die strenge Schattierung als die wichtigsten Regeln; bei dieser wird die Farbverwendung als die wichtigste Gestaltungsweise bezeichnet. Von Aristoteles bis Berkeley wird die Farbe immer als eigentümlicher und originaler Gegenstand vom Gesichtssinn betrachtet. Die Identifikation des Gegenstands bezieht sich auf die subjektive Intention und Konstitution. Der zeichnerische Stil strebt nach der Klarheit und Stabilität der Konturen, der koloristische nach den visuellen Reizen. Das bedeutet, die zeichnerische Malweise sorgt vorwiegend für die Wiedergabe des *transzendenten* Gegenstands, die koloristische legt den Schwerpunkt auf den Ausdruck der visuellen *originalen* Empfindungen.

Von der Mitte des 18. Jh. bis zum 19. Jh. vertraten der Klassizismus und die Romantik die beiden Richtungen: Der Klassizismus hob die klaren Konturen und harmonische Komposition hervor, Vollendung, Ordnung, Ruhe und Vernunft sind das wichtigste künstlerische Kriterium (ein radikaler Klassizist konnte auf Farbigkeit verzichten); die Romantik befürwortete die Verwendung von intensiven Farben, und strebte nach Beweglichkeit, Leidenschaft und Phantasie². Nach dem Konzept des Klassizismus ist das Hervortreten des Pinselstrichs nicht erlaubt, sonst würden die Konturen des gemalten Gegenstands als Transzendentes zerstört. Die Romantik hingegen setzte sich stark für die Ausdruckskraft des Pinselstrichs selbst ein, denn die

¹ Vgl. W. Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, C. H. Beck München 1995, 364.

² Dazu stand die Chinesische Malerei im Gegensatz. Die Hofmalerei mit prächtigen Farben legte Wert auf Ordnung, Klarheit und Harmonie, die *Gelehrte-Malerei* in *Wasser-Tusche-Manier* neigte vielmehr zum freien Ausdruck vom persönlichen Gedanke und Gefühl. Die bildende Kunst mit dem höchsten Grad an Freiheit in der Westlichen Malerei sind Expressionismus und die Abstrakte Kunst, die meistens intensive Farben haben; in der Chinesischen Kunst ist es die Kalligrafie, die völlig farblos ist.

pastosen Pinselstriche mit intensiven Farben konnten die dramatischen Szenen und den emotionalen Ausdruck unterstützen.



Die Badende von Valpinçon
Ingres

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) war ein Vertreter und Bewahrer der Tradition des Klassizismus. Er betrachtete die zeichnerische Genauigkeit als das wichtigste Prinzip in der Malerei. Zu seinem Malstil passte nur die statische Szene, in der die gemalte Person meistens bereits posiert hat und alle Dinge mit Klarheit und Gewissheit erscheinen konnten. In *Der Badenden von Valpinçon* kann man kaum Pinselstrich sehen, es zeichnet sich durch die Reinheit der Umrisse und die Präzision der Gestaltung aus. Nach Ingres war die Hervorhebung des Pinselstrichs überflüssig für die Malerei und sollte daraus ausgeschieden werden.



Löwenjagd
Eugène Delacroix



Ausschnitt aus *Löwenjagd*

Eugène Delacroix (1798-1863) stand in der Gegenposition von Ingres und vertrat die Malweise der Romantik. Er bevorzugte das dynamische Motiv, für ihn war die Farbe wichtiger als die Modellierung, die Phantasie wichtiger als die Nachahmung der antiken Vorbilder. Beim Motiv von Löwenjagd gibt es dramatische Szene, heftige Bewegungen, den intensiven Konflikt und die angespannte Atmosphäre, die die Leidenschaft der Romantik treffen. Im Unterschied zu der klaren und präzisen

Gestaltung des Klassizismus für statischen Gegenstand legte Delacroix großen Wert darauf, die Bewegung durch kraftvolle Pinselstriche darzustellen. Seine Pinselstriche entstanden aus der entschlossenen und schnellen Ausführung, in deren kühnen Formen war die Beweglichkeit der Pinselführung enthalten. Durch die Ausdruckskraft des Pinselstrichs selbst wurde das Gefühl von der Bewegung vermittelt.

In Bezug auf die erwähnten künstlerischen Stile können wir von drei Arten Einstellungen sprechen, sie sind: (1) die *klassische* Einstellung, die sich um die Klarheit und den Perfektionismus der Gestaltung bemüht; (2) die *realistische*, die um die Treue der Wiedergabe; (3) die *expressive*, die auf den subjektiven Ausdruck zielt.¹ Zusammenfassend lässt sich also sagen: die klassische Einstellung strebt nach der *Objektivität als dem gesetzten Transzendenten*; die realistische nach der *Objektivität als dem Gegebenen oder Erscheinenden*; die expressive nach der *Subjektivität*. Die klassische Einstellung entspricht dem *Gegenstandspol*, die expressive dem *Ichpol*. Die realistische Einstellung ist zwar vom *Gegenstandspol* ausgegangen, aber in der Entwicklung endlich auf die *Korrelation* zwischen den beiden Seiten ausgerichtet.² Beim Gegenstandspol der klassischen Einstellung schenkt man dem Ausdruck des Subjekts selbst keine große Aufmerksamkeit und verwendet auch keine offensichtlichen Pinselstriche, wie der makellos dargestellte Körper von Ingres erscheint (das Transzendente wird eigentlich vom Subjekt gesetzt, aber es will das Setzen nicht zugeben; eine malerische Gestalt kann nur durch Pinselstriche hervorgebracht werden, aber Klassizisten versuchten die Bedeutung des Pinselstrichs zu bestreiten). Beim Ichpol der expressiven Einstellung hat der subjektive Ausdruck Vorrang vor der Repräsentation des Objekts, daher ist es stark auf die Ausdruckskraft des Pinselstrichs angewiesen, wie die rauhe Gestalt mit hervorgehobenen Pinselstrichen von Goya und Delacroix. Je nach der Anforderung des Ausdrucks erreichen die Pinselstriche unterschiedliche Grade an Freiheit. Später haben die Striche vom Expressionismus und von der Abstrakten Kunst mehr Freiheit und Unabhängigkeit von der gegenständlichen Repräsentation gewonnen. Die realistische Einstellung hat sich über eine lange Zeit erstreckt und umfasst viele Künstler und Kunstschulen, dabei gibt es vielfältige Formen vom Pinselstrich. Im Fall von der Korrelation zwischen den beiden Seiten hängen die Gestaltungsweise und die Form der Pinselstriche von der Entwicklung der Erkenntnis über den visuellen Gegenstand

¹ Was ich hier meinen möchte, ist keine konkrete Kunstschule, sondern eine allgemeine Richtung vom bestimmten Kunststil. Die klassische Einstellung bezieht sich auf die akademische und idealistische Gestaltungsweise, und muss nicht auf den Klassizismus des 18. und 19. Jahrhunderts beschränkt sein. Die realistische Einstellung kann nicht mit dem Realismus des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt werden. Sie strebt nach der realistischen Wiedergabe des Motivs und umfasst viele Künstler und Kunstschulen aus verschiedenen Epochen, darunter Leonardo da Vinci, Caravaggio, Velázquez, Hals, Rembrandt, den Realismus des 19. Jahrhunderts und sogar Impressionisten. Beispiele für die expressive Einstellung sind die Romantik, der Expressionismus und auch die Abstrakte Kunst.

² Natürlich können sich die Kunstschulen und Künstler in der Realität mit den philosophischen Konzepten nicht streng decken. Ein bestimmter Kunststil kann oft eine Mischung von mehreren künstlerischen Einstellungen enthalten. In der Objektivität des Klassizismus besteht schon die subjektive idealisierte Bestimmtheit, in Ingres' Werken gibt es manchmal perspektivisch und anatomisch unmögliche Darstellungen. Die Romantik und der Expressionismus behalten die Darstellungen mit unterschiedlichen Graden an Objektivität, nur die Abstrakte Kunst ist von der Objektivität völlig befreit. Der realistischen Einstellung entsprechen vielfältige Darstellungsstile, ihre Grenze zu der expressiven Einstellung ist manchmal fließend, Delacroix gilt als Vorbild von vielen Impressionisten, der Post-Impressionismus und der Expressionismus sind miteinander verwandt. Trotzdem hilft uns diese Unterscheidung, die verschiedenen Tendenzen in der Kunst zu verstehen.

ab. Wenn man sich mehr auf die Einheit und Gewissheit des Gegenstands konzentrierte, wurden die Pinselstriche zurücktreten, wie bei Leonardo und Caravaggio; wenn man mehr auf die Erscheinungsweise des Gegenstands achtete, waren die Eindrücke durch die kühnen Pinselstriche zu erfassen, wie bei Velázquez, Hals und Rembrandt. Wir gehen jetzt auf eine neue Darstellungsweise des visuellen Gegenstands ein, die auf die Veränderung der Einstellung in der visuellen Wahrnehmung basiert, nämlich diejenige des Impressionismus.

3.5. Pinselstrich im Impressionismus

Das Wort „Impressionismus“ leitet sich von dem lateinischen „*impressio*“ ab, das „Eindruck“ bedeutet, und bezeichnet die neue Stilrichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jh., die nach der Darstellung der Eindrücke von der äußeren Natur strebte. Das Interesse an der Erfassung des Eindrucks beginnt nicht bei den Impressionisten, es ist schon bei Velázquez, Hals, Turner und der *Schule von Barbizon*¹ erschienen. Aber nur die Impressionisten hielten Eindrücke für primäre Motive und entwickelten dafür eine systematische Darstellungsweise. Das führte endlich zum Umsturz gegen die Helldunkelmalerei, die als dominante Stilrichtung in der Europäischen Malerei von der Renaissance bis zur Mitte des 19. Jh. galt. Es ist begleitet auch von der Veränderung der Form des Pinselstrichs.

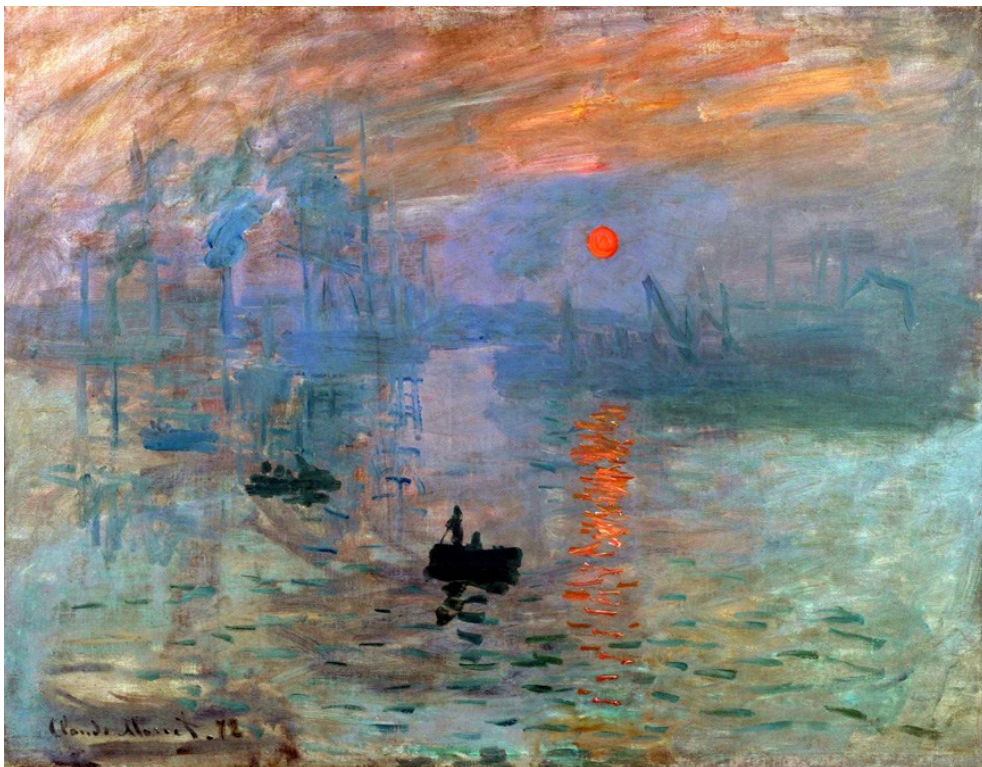
1. Darstellung der *visuellen Eindrücke* — Pinselstrich im Frühen Impressionismus

Der Impressionismus gilt zwar als Rebell gegen die Helldunkelmalerei, aber in Hinsicht auf die Forschung der Beziehungen von Licht und Gegenständen ist er auch ein Erbe, der seine Vorgänger auf dem Weg des Realismus übertroffen hat. In dem System der Schattendarstellung spielte die Beleuchtung eine entscheidende Rolle für die Gestaltung, aber die Reflexe des Lichts selbst sind noch nicht zum zentralen Motiv der Malerei geworden. Die Impressionisten setzten sich für die realistische Darstellung von Licht- und Schattenverhältnissen und Farbwirkung unter freiem Himmel ein. In der Schattendarstellung dienen Hell-Dunkel-Kontraste zur *Einheit* und *Stabilität* des Gegenstands als *Transzendentes*, beim Impressionismus liegt der Schwerpunkt in der *Variabilität* der *originalen* Erscheinungen des Gesichtssinns.

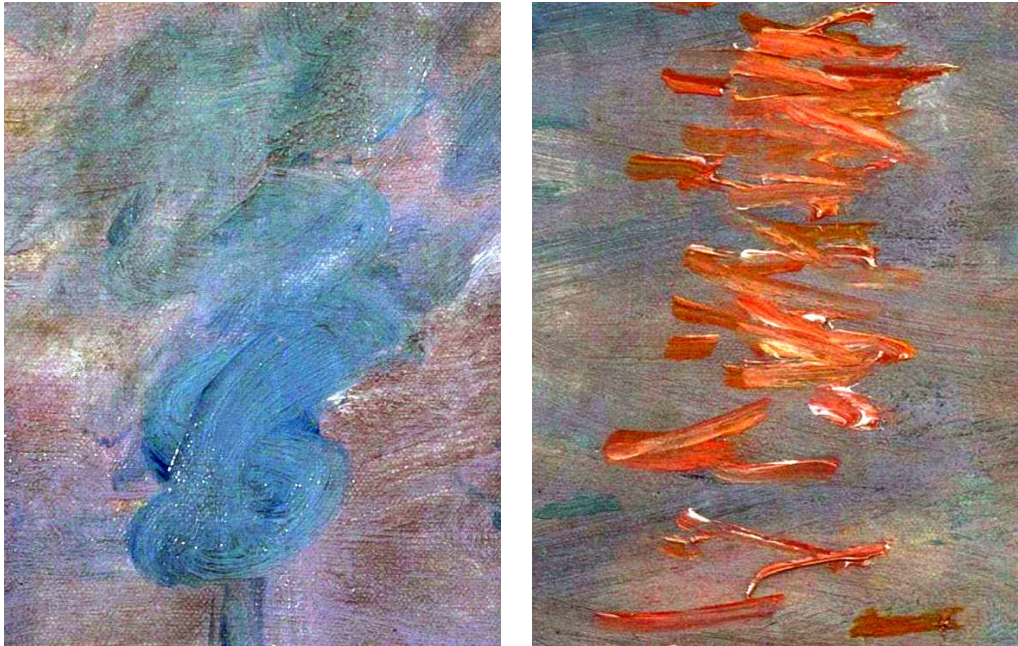
Impressionisten bestanden auf der realistischen Einstellung, ihr Motto waren „*plein air*“ (unter freiem Himmel) und „*sur le motif*“ (vor dem Motiv). Sie waren fasziniert von der Erforschung, was die Menschen aktuell sehen. Für die Impressionisten seien die Gegenstände vor allem die visuellen Empfindungsdaten, mit der phänomenologischen Terminologie, es sind die *immanenten Gegenstände*. Die impressionistischen Motive sind nicht mehr die einheitlichen tastbaren Dinge, sondern die immanenten Gegenstände des Gesichtssinns, nämlich die ins Auge fallenden Farben, Licht und Form.

¹ Die *Schule von Barbizon* war eine Künstlerkolonie von französischen Landschaftsmalern Mitte des 19. Jahrhunderts. Kennzeichnend für diese Schule war die realistische Darstellung der Farbwirkung unter freiem Himmel im Gegensatz zur Ateliermalerei. In der intensiven Farbverwendung der Romantik und der Freilichtmalerei der Schule von Barbizon besteht eine Vorahnung des Impressionismus.

Die Entmaterialisierung des Gegenständlichen führte dazu, dass Impressionisten der traditionellen Schattendarstellung nicht mehr treu bleiben konnten, die für materiales Ding geeignet ist. Vor einer ähnlichen Situation hat Turner schon bei seiner Marinemalerei gestanden. Turner strebte nach der Darstellung der Beweglichkeit von Wellen und Sturm. Er wandte Aquarelltechnik auf Gemälde an und schuf die kohärente Form des Striches. Im Unterschied dazu konzentrierten sich die Impressionisten auf das ständig wechselnde Licht, die flimmernde Luft und die mannigfaltigen Effekte der Farbe, und versuchten die momentanen und vorübergehenden Auswirkungen durch kleine, kurze und „gebrochene“ Pinselstriche einzufangen.



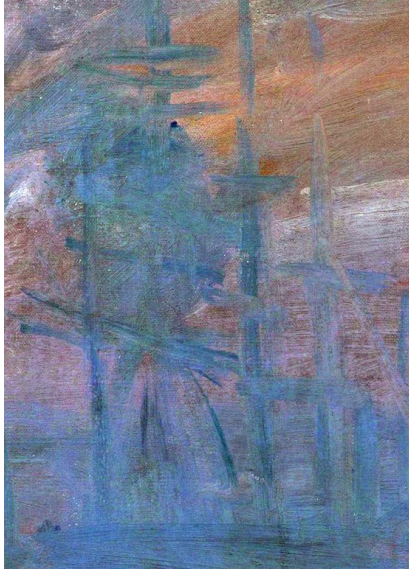
Impression, Sonnenaufgang
Monet



Ausschnitte aus *Impression, Sonnenaufgang*

Die Marinemalerei *Impression, Sonnenaufgang* von *Claude Monet* (1840-1926) gab der gesamten impressionistischen Bewegung den Namen und zeigt auch fast alle Charakteristika des Impressionismus. Es stellt die farbigen Erscheinungen in einer Szene von einer bestimmten Tageszeit dar. Die aufgehende Sonne, die Reflexion der Sonne auf dem Wasser, die Morgenröte und Nebel im Hintergrund, und die verschwommenen Schiffe im Nebel, alle weisen die zeichnerische Gestaltungsweise zurück. Was hier vornehmlich darzustellen ist, ist nicht mehr das Wahrgenommene, sondern vielmehr die Wahrnehmung selbst. Der Nebel nimmt einen Großteil des Bildes ein und wurde von Monet durch leichte Pinselstriche mit Violett und Blau gemalt. Industrieanlagen und Schiffe wurden nur allgemein und andeutend gestaltet. Im Kontrast zu dieser Verschwommenheit der Gegenstände ist die Klarheit der Wahrnehmung von Strahlen. Das sich auf dem Wasser brechende und glänzende Licht der Sonne wurde durch kräftige, pastose und „gebrochene“ Striche mit Orange gemalt. Die Sonne, dieser riesige Stern, verliert all ihre Körperlichkeit und Qualität, wird nur zur bloß visuellen Erscheinung in Form von einem Stück Hellorangerot.

Die unscharfen Umrisse kommen häufig in der impressionistischen Malerei vor, wie die Schiffe im Nebel im Gemälde *Impression, Sonnenaufgang* von Monet und die Kutschen auf der Straße im *Boulevard Montmartre* von *Camille Pissarro* (1830-1903).



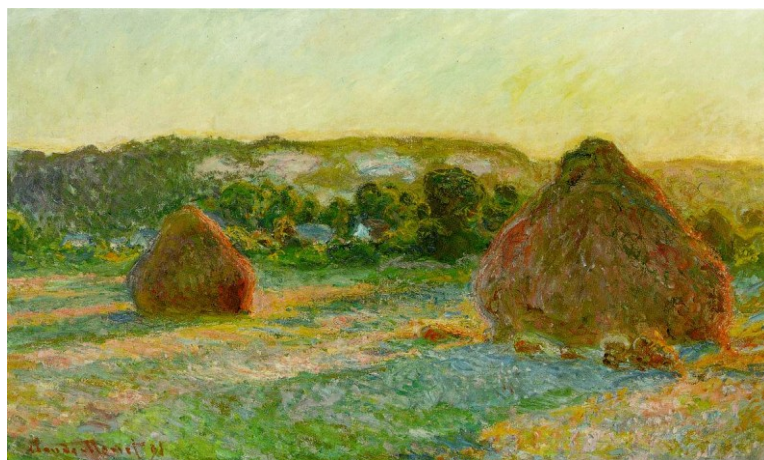
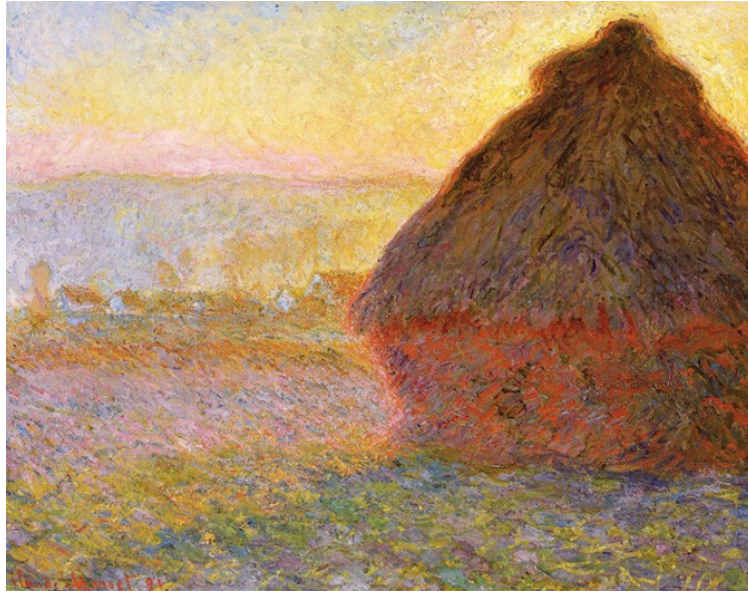
Ausschnitte aus
Impression, Sonnenaufgang
Monet



Ausschnitt aus
Boulevard Montmartre
Pissarro

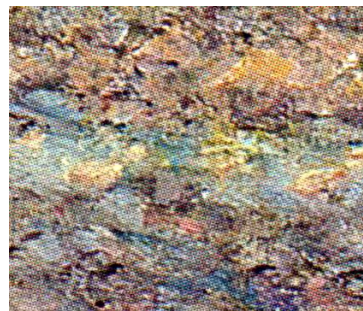
Dies ist nicht das erste Mal, dass der Umriss des Gegenstands in der Westlichen Malerei undeutlich ist. Beim *Sfumato* von *Leonardo da Vinci* gab es bereits die Auflösung der Konturen in sanfte Übergänge. Aber die Zeichnung ist immer noch die Grundlage für die Malerei von Leonardo. Beim *Sfumato* sind zwar Umrisslinien verschwommen, aber die Konturen des Gegenstands können vom Betrachter durch die richtige Schattierung andeutungsweise erfasst werden. Ein wichtiger Beweis dafür ist, dass von der Renaissance bis zum Klassizismus immer eine zeichnerische Skizze vor dem Malen herzustellen war, in der immer klare Umrisse im Vordergrund standen. Das bedeutet, die zeichnerische Gestaltung war damals die Grundlage der Malerei, die Abstufungen von Licht und Farbe als Erscheinungen waren den Gegenständen angehängt. Die impressionistische Gestaltung hingegen erforderte keine präzise Zeichnung als Skizze. Die impressionistischen Gemälde wurden normalerweise nicht lange Zeit durchdacht, sondern ziemlich rasch und skizzenhaft gemalt. Die repräsentierte Szene war oft flüchtig und die Konturen waren manchmal undeutlich, die sinnlichen Eindrücke waren zuerst bei der entschlossenen und schnellen Pinselführung einzufangen, ohne Details wiederzugeben. Die Gegenstände und auch ganze Szene basierten dann auf solche bruchstückhaften Pinseltriche. Kurz und gut, statt Details strebte der Impressionismus nach den allgemeinen visuellen Effekten.¹

¹ In der Chinesischen Malerei gab es ein ähnliches Konzept von der allgemeinen Darstellung ohne Details. Ein Dichter und Maler *Wáng Wéi* 王維 (699 oder 701-761) aus der Tang-Dynastie, der der Urheber der „Wasser-Tusche-Manier“ ist, hat im *Über Berg-Wasser-Malerei* 《山水論》 so formuliert: „Die fernen Menschen haben keine Augen, die fernen Bäume haben keine Äste. In den fernen Bergen ist kein Stein...Auf fernem Wasser gibt es keine Welle.“ 王維, 《山水論》: 遠人無目, 遠樹無枝, 遠山無石...遠水無波.



Die Heuhaufen-Serie
Monet

Nach Impressionisten gibt es keine inhärente Farbe für einen Gegenstand, die farbige Erscheinung hängt von der Umgebung und Beleuchtung ab. Wichtig sei es nicht, welchen Gegenstand man malt, sondern unter welchen Lichtverhältnissen man malt. Daher schufen die Impressionisten manchmal eine Serie von Gemälden über dasselbe Motiv unter verschiedenen natürlichen Bedingungen, um die subtilen Veränderungen der Wahrnehmung zu verschiedenen Jahreszeiten und bei verschiedenen Wetterbedingungen zu erfassen, wie z.B. *Die Heuhaufen-Serie* von Monet. Für solche Komposition hatten Farben Vorrang vor Linien und Konturen. Die Impressionisten bevorzugten helle und reine Farben, nämlich die reinen *Spektralfarben*. Sie ließen die reinen Farben nicht auf der Palette, sondern auf der Leinwand mischen. Die Gestalt hier wurde nicht durch glatte Pinselstriche mit gemischten Farben wie üblich, sondern durch gebrochene und nebeneinander liegende Pinselstriche mit möglichst wenig Mischen von reinen Farben hervorgebracht, damit der lebendige Effekt der Farben hergestellt werden konnte.



Schatten von Heuhaufen
Ausschnitte aus *Heuhaufen-Serie*

Bei Impressionisten wurden die Schatten zum ersten Mal farbig gemalt. Sie vermieden die Verwendung von dunkler oder schwarzer Farbe. Sie bemerkten, dass Schatten in der Natur verschiedenfarbige Reflexionen enthalten und durch Mischen von verschiedenen nebeneinander liegenden Farbflecken gemalt werden können. Die grauen Töne der Schatten können bei der Betrachtung aus einiger Entfernung durch die Mischung von Farben erzeugt werden.

Kennzeichnend für Impressionismus ist die lockere und freie Aufteilung von Pinselstrichen mit hellen und reinen Farben. Einerseits dient es zur getreuen Wiedergabe der Eindrücke, E. H. Gombrich hat in *The story of art* so formuliert: „It was only in Impressionism, in fact, that the conquest of nature had become complete, that everything that presented itself to the painter’s eye could become the motif of a picture, and that the real world in all its aspects became a worthy object of the artist’s study.“¹ Das bedeutet, die Impressionisten haben es wirklich erreicht, alles, was visuell erscheint, repräsentieren zu können. Sie ließen die Pinselstriche der momentanen Wahrnehmung gehorchen, nicht den etablierten Regeln und Kenntnissen. Wie gesagt, die realistische Einstellung bezieht sich auf die Korrelation zwischen Subjekt und

¹ E. H. Gombrich, *The story of art*, Phaidon Press, London 1950, 405.

Objekt. Wenn man auf die *immanenten Gegenstände* statt auf die transzendenten zielt, wird es unvermeidlich die subjektiven Faktoren betreffen. Die impressionistischen Pinselstriche sind andererseits noch stärker mit den innerlichen Ausdrücken verbunden. Nachdem Kandinsky *die Heuhaufen-Serie* von Monet im 1895 betrachtet hatte, war er über den Rhythmus des Pinselstrichs selbst erstaunt: „Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.“¹ Der Impressionismus hat nicht nur die realistische Malerei bereichert, sondern auch die Möglichkeiten der klassischen und expressiven Einstellung erweitert. Fast alle modernen Stilrichtungen sind von der Forschung des Impressionismus ausgegangen und entwickeln sich in eine bestimmte Richtung.

2. Farbpunkte des Pointillismus

Von der Farbgestaltung des Impressionismus ging der Pointillismus aus und entwickelte eine wissenschaftliche Farblichtmalerei. Der Pointillismus basierte auf der damaligen Farbtheorie, und glaubte, dass eine Gestalt mit reinen Farbpunkten erzeugt werden kann. Alle Pinselstriche werden streng im Form von winzigen, regelmäßigen und deutlichen Punkte und in reinen Farben nebeneinander angeordnet. Anstatt auf der Palette werden die Farben vom Auge des Betrachters aus einer gewissen Entfernung optisch gemischt, und daraus formen sich die Gestalten und das gesamte Bild.

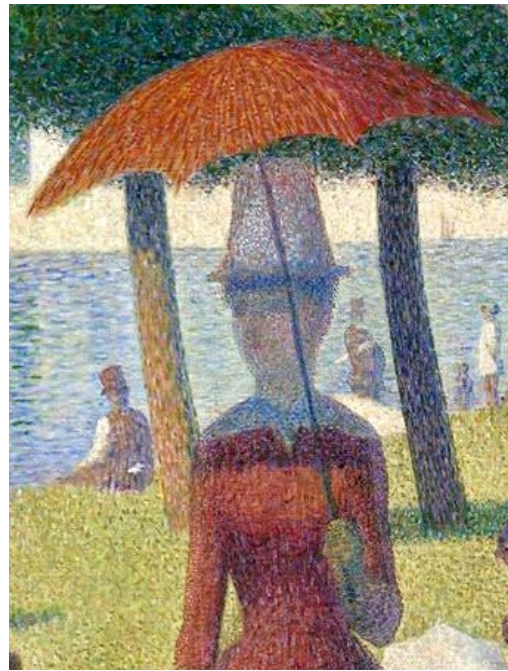


Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte
Seurat

¹ Kandinsky, *Rückblick*, m. einer Einl. v. L. Grote, Baden-Baden 1955, 15.



Ausschnitt aus *Mohnfeld bei Argenteuil*
Monet



Ausschnitt aus *La Grande Jatte*
Seurat

Statt die realistische Darstellung der momentanen Eindrücke durch rasche Pinselführung, wie beim frühen Impressionismus, strebte der Pointillismus eine sorgfältige und durchdachte Zusammensetzung an. Vor der endgültigen Fassung seines Gemäldes *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte* hat Georges Pierre Seurat (1859-1891) schon einige Vorstudien gemacht. Nur wenn die verschiedenen Farbpunkte streng nach wissenschaftlichen Berechnungen angeordnet worden seien, können die gewünschten optischen Effekte erst erzeugt werden. Das bedeutet, die Farben und ihre Anordnung beruhen auf der wissenschaftlichen Grundlage, nicht auf der aktuellen Beobachtung. Während der frühe Impressionismus die ganze Gestalt in Eindrücke durch summarische Pinselstriche teilt, bricht der Pointillismus den Eindruck weiter in „unteilbare“ Punkte, die für *Idee der Farbe* stehen. Der Pointillismus weicht von der *realistischen* Einstellung des frühen Impressionismus ab, und nähert sich der *klassischen* in gewissem Sinn. Der *Gegenstandspol* des Klassizismus des 19. Jh. bezieht sich auf sinnliche Dinge, aber die einzige Art Gegenstand des Pointillismus ist nur Farben. Die beide streben nach der „objektiven Wahrheit“, die von dem konkreten Sinnlichen unabhängig ist und darüber hinausgeht.

Obwohl die Gemälde von Klassizismus und Pointillismus komplett anders aussehen, sind die beide auf einen nach eigenen Gesetzen wohldurchdachten Malprozess zurückzuführen. Die typischen impressionistischen Pinselstriche, wie im *Mohnfeld bei Argenteuil* von Monet, wurden mit vielfältigen Formen frei ausgeführt. Die Freizügigkeit der Pinselführung gewährleistet die Erfassung der frischen Eindrücke, und daraus bilden sich die Texturen des Striches selbst. Die Farbpunkte

von Seurat wurden in der fast einheitlichen Größe aufgetragen. Im Streben nach Objektivität geht der Pointillismus auf Kosten der Pinselführung, der subjektiven Bewegung, so ähnlich wie der Klassizismus. Die Pinselstriche beim Klassizismus lassen sich überhaupt nicht deutlich erkennen; die Farbpunkte beim Pointillismus stehen zwar deutlich zur Schau, aber ohne Eigenart. Ein reiner Klassizist konnte im Prinzip ohne Farbe malen; die vom Pointillismus verwendeten Farben sind zwar rein und hell, aber auch steif und kalt, weil es an Beweglichkeit während der Pinselführung mangelt.

3. Beständigkeit mit Erscheinung — Pinselstrich von Cézanne

Im Unterschied zum Pointillismus, der die impressionistischen Pinselstriche weiter in winzige Punkte zerlegte, suchte *Paul Cézanne* (1839-1906) die feste Einheit des Gegenstands. Der Impressionismus strebte nach der Erfassung der flüchtigen Eindrücke, indem der Gegenstand in Beziehungen zur Licht und Luft dargestellt wurde. Dabei wurden die Festigkeit und Beharrlichkeit des Gegenstands ignorierte, dessen Konturen auf dem Bild wurden verschwommen und das Volumen war verloren. Cézanne nahm das realistische Konzept des Impressionismus an, sich die Natur zum Vorbild zu nehmen, und strengte sich an, um der Flüchtigkeit der impressionistischen Gestaltung entgegenzuarbeiten. Er wollte aus dem Impressionismus „etwas Festes und Beständiges machen“, „wie die Kunst der Museen“¹. In diesem Sinn kann man also sagen, dass Cézanne nach der Vereinigung von der realistischen Beobachtung und der klassischen Beständigkeit strebte.



Stilleben mit Obstschale
Cézanne

¹ Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2003, 8.



Ausschnitte aus *Stilleben mit Obstschale*

Wie der Impressionismus, legte Cézanne auch großen Wert auf die Bedeutung von Farbe als Gestaltungsmittel. Der Farbauftrag diente beim Impressionismus zur Darstellung der augenblicklichen Erscheinungen des Gegenstands, bei Cézanne aber zur Modellierung von Volumen und Tiefe des Gegenstands. Die Festigkeit der Form des Gegenstands resultiert aus der Zurückführung auf dessen geometrische Grundformen. Die Anordnung der verschiedenen Farben statt der traditionellen Schattierung diente zur Darstellung der Tiefe des Gegenstands. Wir haben schon von der Rivalität vom Zeichnerischen und Koloristischen zwischen Klassizismus und Romantik gesprochen, in Cézannes Stilleben werden sowohl die Stabilität der Konturen als auch die Intensität der Farben erreicht. Äpfel im Bild *Stilleben mit Obstschale* wurden mit intensiven Farben und durch die geometrische Form von Kugel gestaltet. Wie Merleau-Ponty sagte, „Der Gegenstand wird nicht mehr von Reflexen überlagert, verliert sich nicht mehr in seinen Beziehungen zur Luft und zu anderen Gegenständen, sondern wirkt wie dumpf von innen heraus beleuchtet, das Licht strömt von ihm aus, und daraus resultiert ein Eindruck von Festigkeit und Materialität.“¹

Merleau-Ponty wies auf die philosophische Bedeutung in Cézannes Malerei hin, Cézanne „will die festen Dinge, die in unserem Blick erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen. Er zieht die Grenze nicht zwischen den ‚Sinnen‘ und dem ‚Verstand‘, sondern zwischen der spontanen Ordnung der wahrgenommenen Dinge und der menschlichen Ordnung der Ideen und Wissenschaften...Diese primordiale Welt wollte Cézanne malen“². Nach Merleau-Ponty war Cézannes künstlerisches Streben mit seinem phänomenologischen Konzept nahe verwandt. Mit Cézannes eigenen Worten, „Die Natur ist immer dieselbe, aber von ihrer sichtbaren Erscheinung bleibt nichts bestehen. Unsere Kunst muss ihr das Erhabene der Dauer geben, mit den Elementen und der Erscheinung all ihrer Veränderungen. Die Kunst

¹ Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, 7-8.

² Ebd., 9-10.

muss ihr in unserer Vorstellung Ewigkeit verleihen.“¹

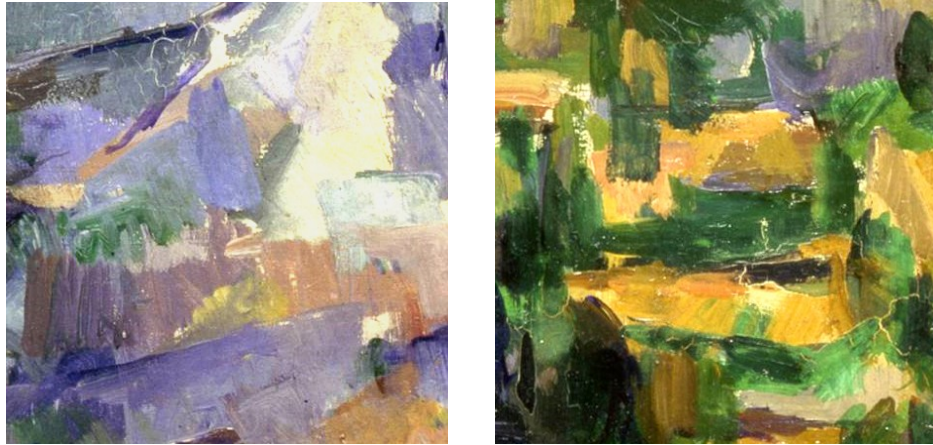
Der Versuch, die Festigkeit nicht von der Flüchtigkeit des Erscheinens zu trennen, wird von einem neuen Konzept der malerischen Elemente begleitet, die Zeichnung und die Farbe nicht voneinander zu trennen. „Die Zeichnung muss also aus der Farbe resultieren... Die Zeichnung und die Farbe sind nicht mehr voneinander zu trennen; in dem Maße, wie man malt, zeichnet man; je mehr die Farbe harmoniert, um so präziser wird die Zeichnung. Im Reichtum der Farbe erreicht die Form ihre Fülle.“ Cézanne versucht nicht, durch die Farbe taktile Empfindungen zu *suggestieren*, um so die Form und die Tiefe darzustellen. In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn... Wir *sehen* die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände - Cézanne meinte sogar: ihren Duft. Wenn der Maler die Welt ausdrücken will, muss die Anordnung der Farben dieses unteilbare Ganze in sich bergen; sonst bleibt seine Malerei eine bloße Anspielung auf die Dinge und gibt sie uns nie in der gebieterischen Einheit, in der Präsenz und unüberbietbaren Fülle, die für uns alle das Reale definiert.“²



Mont Sainte-Victoire
Cézanne

¹ Walter Hess, *Paul Cézanne — Über die Kunst*, Mittenwald 1980, 12. Vgl. Hans-Günther Van Look, *Sehrevolte der Scheinung. Cézanne am Mont Sainte-Victoire*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2008, 72.

² Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, 12.



Ausschnitte aus *Mont Sainte-Victoire*

In der Serie der Ansichten des *Mont Sainte-Victoire* verwendete Cézanne oft den kleinen Pinselstrich *tache* (im Französischen „Farbfleck“) und ließ die Struktur der Landschaft aus dem Geflecht der *taches* bilden. Während der Pointillismus den Pinselstrich in „Farbpunkt-Atom“ bricht, konvertierte Cézanne dessen Form in „Tache-Molekül“, das jeweilig autark und unwiederholbar ist. „Die *taches* werden mit Sorgfalt gesetzt, auf das Gleichgewicht ihrer Dichte wird geachtet, um im Gefüge des Bildes der Ganzheitlichkeit der Flächengestaltung zu entsprechen.“¹ Wie wir in den Details von *Mont Sainte-Victoire* sehen, setzte Cézanne „ein Grün oder ein Ocker über Felder hinweg dem Äther der Ultramarine entgegen und ließ die Ultramarine tief in die Ebene fallen, um Farbangleichungen im *all-over*“² und ein optisches Verschmelzen zu erreichen.

Cézannes Leistung war es, den „Strukturzusammenhang der Natur in den Kontext des Bildes überführt zu haben“³. Im Unterschied zu dem schnellen und entschlossenen Fertigungsprozess des frühen Impressionismus malte Cézannes langsam mit jedem durchdachten Strich. „Wenn der Maler die Welt ausdrücken will, muss die Anordnung der Farben dieses unteilbare Ganze in sich bergen....Deshalb muss jeder Pinselstrich unendlich viele Bedingungen erfüllen, deshalb meditierte Cézanne mitunter stundenlang, ehe er einen auf die Leinwand setzte, denn er musste..., die Luft, das Licht, den Gegenstand, die Ebene, den Charakter, die Zeichnung, den Stil enthalten“. Das was *existiert*, zum Ausdruck zu bringen, ist eine unendliche Aufgabe.“⁴

3.6. Pinselstrich im Expressionismus

Das Wort „Expressionismus“ stammt vom Lateinischen „expressio“ ab und bedeutet „Ausdruck“. „Impressionismus“ und „Expressionismus“ bezeichnen zwei entgegengesetzte Neigungen in der modernen westlichen Malerei, die eine ist, „die

¹ Hans-Günther Van Look, *Sehrevolte der Scheinung. Cézanne am Mont Sainte-Victoire*, 58.

² Ebd., 61.

³ Ebd., 35.

⁴ Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, 12-13.

Wirklichkeit nach innen zu suchen“, die andere ist, „die Wirklichkeit nach außen darzustellen“. Die Wirklichkeit des Impressionismus liegt in der inneren Konstruktion des Gegenstands vom Subjekt, darum eröffnet sie auch den Raum des Expressionismus. Sowohl die Romantik im 19. Jh. als auch der Expressionismus im 20. Jh. zählen zu einer Kunst der expressiven Einstellung. Die beiden strebten nach dem Ausdruck von bestimmten Gefühlen und Emotionen, der Unterschied liegt in der Gestaltungsweise: Der Ausdruck der Romantik wird hauptsächlich mit Hilfe von denjenigen Leidenschaften erreicht, die als *Repräsentiertes* in dem heftigen Gesichtsausdruck, in der dramatischen Pose oder in der stressigen Szene reflektiert werden; der expressionistische Ausdruck existiert in allen *darstellenden* Elementen des Bildes, wie z.B. die unnatürlichen Farben, die Umformung des Gegenstands und zügellose Pinselstriche. Der Ausdruck der Romantik ist immer noch mit der klaren und rationalen Gestaltung des Gegenstands verbunden. Beim Expressionismus wird die Repräsentation weiter abgeschwächt, der Ausdruck wird durch die freieren Pinselstriche verstärkt. Der Expressionismus als Stilrichtung entspricht vielen verschiedenen Künstlern und Künstlervereinigungen. Hier sei nur auf Vincent van Gogh, Munch und Matisse Bezug genommen.

1. Darstellung des *Verständnisses* — Pinselstrich von Vincent van Gogh

Vincent van Gogh (1853-1890) gilt sowohl als Vertreter des Post-Impressionismus, wie auch als Vorläufer des Expressionismus. Sein früher Stil wurde von *Hals* und *Rembrandt* beeinflusst, pastose Pinselstriche in Braun, Grau und Schwarz wurden recht grob aufgetragen, ohne übermäßiges Nacharbeiten der Details. Später übernahm er vom Impressionismus helle und unvermischte Farben. Außerdem lernte er auch Gestaltungsprinzipien aus dem Japanischen Farbholzschnitt. Brillante Farben kombinierten mit seiner wilden Pinselführung und der asiatischen vereinfachten Gestaltungsweise, es entwickelte sich letztlich zu einem ausdrucksstarken Stil.



Sternennacht
Vincent van Gogh



Foto einer Sternenbahn

Sternennacht von van Gogh scheint weniger realistisch zu sein, es sieht wahrscheinlich ganz anders aus als der ruhige Nachthimmel, den wir normalerweise sehen. Aber wenn wir es mit dem Foto einer Sternenbahn¹ vergleichen, werden wir dieses Vorurteil ablegen. Was van Gogh malte, war nicht der Sternenhimmel für einen Moment, sondern die Bewegung der Sterne in der ganzen Nacht, die er durch die lange Zeit Beobachtung erfasst hatte. Van Gogh fühlte die Berufung des Malers und wies in einem Brief hin: „Es ist also Pflicht des Malers, sich ganz in die Natur zu vertiefen, seine ganze Intelligenz anzuwenden und sein Empfinden in sein Werk zu legen, so dass es auch anderen verständlich wird.“² Van Gogh bevorzugte realistische Motive und strebte nach der Wahrhaftigkeit. Aber was er für wahrhaftig und bedeutend hielt, war nicht bloß visuelle Erscheinungen, sondern die Gefühle, Ideen und Verständnis von den Motiven. Impressionismus stellte den *Eindruck* des Gegenstands dar, van Gogh das *Verständnis*. „Was ich noch in bezug auf den Unterschied zwischen der alten und der modernen Kunst sagen wollte: Die neuen Künstler sind vielleicht größere Denker.“³ Dies ist nicht nur ein Überblick über seine eigenen künstlerischen Aktivitäten, sondern auch ein Ausblick auf die zukünftige Kunst.



Ausschnitt aus *Sternennacht*

¹ Die Sternbahn bezeichnet die kontinuierliche Umlaufbahn des sich bewegende Sterns am Himmel. Während sich die Sterne bewegen, bleibt die Kameraposition stationär, die Fotografie wird in der Langzeitbelichtung und aus der Überlagerung von Dutzenden von Digitalfotos erzeugt. Das resultierende Bild zeigt die Bewegung der Sterne am Nachthimmel.

² Vincent van Gogh, *Briefe*, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1940, 10.

³ Ebd., 8.

Van Gogh wollte die Bewegung selbst behalten (ein Foto von einer Sternbahn kann die Bewegung nur in statischer Form erfassen). Er strebte nicht nach einer realistischen oder gar wissenschaftlichen Wiedergabe. Die „ganze Nacht“ von Van Gogh bezieht sich auf die erlebte Intensität, mit der die Seins- und Bewegungspotenz des Kosmischen, seine Dynamik selbst, erfasst und im Bild realisiert wird. Er änderte die Bewegungsbahn von kreisförmig zu spiralförmig. Durch die zügige und rhythmische Pinselführung hat van Gogh das Gefühl von der ewigen Bewegung transportiert. Wegen des starken Strebens nach dem Ausdruck von Gefühlen und Verständnis bestand van Gogh nicht mehr auf der *realistischen* Einstellung des frühen Impressionismus, sondern entwickelte sich in die Richtung der *expressiven*. Durch seine ekstatischen Pinselstriche wurde die ungeheure Lebendigkeit vermittelt. „Ich verfolge keinerlei System beim Malen, ich hauen auf die Leinwand mit regellosen Strichen und lassen sie stehen. Pastositäten — unbedeckte Stellen hier und da — ganz unfertige Ecken — Übermalungen — Brutalitäten, und das Resultat ist...zu beunruhigend und verstimmend, als dass Leute, die auf Technik sehen, daran Gefallen finden können.“¹



Sonnenblumenstrauß
Monet

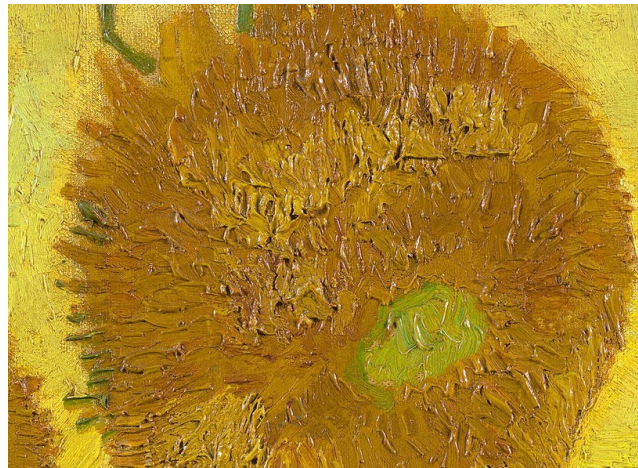


Sonnenblumen
Vincent van Gogh

¹ Vincent van Gogh, *Briefe*, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1940, 55-56.



Ausschnitt aus *Sonnenblumenstrauß* von Monet



Ausschnitt aus *Sonnenblumen* von Vincent van Gogh

Ein Vergleich zwischen Sonnenblumen von Monet und von Van Gogh zeigt die unterschiedliche Darstellungsweise von den beiden. Die blühenden Sonnenblumen von Monet wurden zwar rasch aber sorgfältig gemalt, um die subtilen Eindrücke zu erfassen. Van Goghs Sonnenblumen haben bereits begonnen zu welken, aber auch die Samen angesetzt. Die visuelle Erscheinung wurde vereinfacht, die Vitalität der Sonnenblumen ließ sich durch die plastisch sichtbaren Pinselstriche betonen.

Kennzeichnend für van Gogh sind Übersteigerung der Farbe und Vereinfachung der Gestaltung. Van Gogh verwendete gern reine Farben, nicht um die natürlichen Farbeffekte wiederzugeben, wie bei Impressionismus oder Pointillismus, sondern um bestimmte Stimmungen kräftiger auszudrücken. Er vereinfachte die Form des Gegenstands und hob die Form des Pinselstrichs selbst hervor. Kleine Pinselstriche sind mit hellen Farben wellig, kreisförmig oder spiralförmig angeordnet. Während der Impressionismus die getreue Gestalt in unregelmäßige feine Pinselstriche teilte, formte van Gogh den Körper in eine Reihe von rhythmisch angeordneten Strichen um, um das Verständnis und Gefühle auszudrücken.

2. Darstellung der psychischen Gestalt — Pinselstrich von Munch

Als Wegbereiter des Expressionismus untersuchte *Edvard Munch* (1863-1944) tiefgehend, wie der innere Gefühlszustand durch die äußere Natur zum Ausdruck kommen kann.



Der Schrei
Munch

Das Bild *Der Schrei* bezieht sich auf das Gefühl bei einem realen Spaziergang von Munch selbst, dabei fühlte er Trauer und Angst, und meinte einen Schrei durch die Natur wahrzunehmen. Alles Dargestellte auf dem Bild, wie der Abendhimmel, die Landschaft, die Brücke und Figuren, entspricht einem realen Motiv. Aber die Gegenstände sind nicht genau so gestaltet, wie sie gewöhnlich aussehen. Dieses Gemälde zeigt, wie subjektive Gefühle die Erscheinungen des Objekts verzerren. Die Figur im Vordergrund hat die beiden Hände an den Kopf gepresst, der wie ein Totenkopf aussieht. Ihre Augen und ihr Mund sind weit offen, der ganze Körper und Kopf sind verzerrt. Im Kontrast zu den zwei geraden Figuren im Hintergrund ist die Form der Hauptfigur gekrümmt, als ob es durch Schock und Angst sehr gequetscht würde. Der blutrote Himmel und die blauschwarze Landschaft im Hintergrund sind auch mit langen und gekrümmten Linien geformt. Unsere Wahrnehmung der Gegenstände wird von unserem Gefühlszustand tief beeinflusst, so dass sie momentan anders erscheinen können als im gewöhnlichen Gedächtnis.

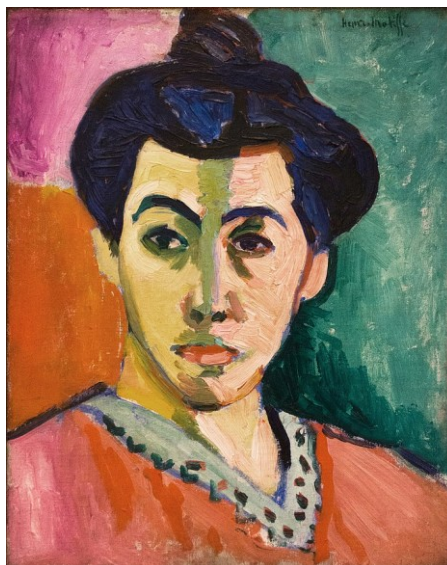
Alle Farben und Formen auf diesem Bild sind Spiegel der Gefühle. Die

Ausdruckskraft dieses Gemäldes liegt darin, nicht durch die natürliche Wiedergabe einer Figur *das Entsetzen als objektives Ereignis* darzustellen, wie es die Romantik oft tat, sondern durch die Verzerrung der entsetzten Figur *das Entsetzen als subjektives Gefühl* direkt zu vermitteln. *Bei der Romantik werden Gefühle in die Figur eingesetzt, beim Expressionismus wird die Figur von Gefühlen umhüllt.* Der Impressionismus stellte den *visuellen Eindruck* des äußeren Gegenstands dar; van Gogh das *aufgefasste Verständnis* des Gegenstands; Munch den *psychischen „Eindruck“* des äußeren Gegenstands, der vom Gefühlszustand beeinflusst wird. Der psychische Eindruck gehört auch zum *immanenten Gegenstand*, dabei orientiert man sich aber nicht an einem Außen, wie es der Impressionismus gemacht hat, sondern hauptsächlich an inneren Gefühlen. Die Pinselstriche des Expressionismus sind freier und subjektiver als die obigen und drücken vielmehr die inneren Gefühle aus.

Munch war nicht den äußeren Erscheinungen treu, sondern den inneren Gefühlen und Emotionen. Die *realistische* und *expressive* Einstellung waren bei ihm merkwürdig integriert. Seine Kunst gilt als „psychischer Realismus“.

3. Befreiung der Farbe von Form beim Fauvismus

Das Wort „*Fauvismus*“ leitet sich von dem französischen Wort „*fauves*“ (wilde Bestien) ab, und bezeichnet die sich an Farbeffekten orientierende Stilrichtung am Anfang des 20. Jh., dabei wurde die expressive Funktion der Farbe gegenüber der nachbildenden hervorgehoben. Die Farbgebung wurde nicht mehr der getreuen Wiedergabe des Gegenstandes untergeordnet, sondern alle malerischen Elemente dienten der Ausdruckskraft der Farbe. Wie bereits erwähnt, bestand die Rivalität zwischen dem Zeichnerischen und dem Koloristischen schon lange in der Entwicklung der Westlichen Malerei. Nach der expressiven Einstellung des Fauvismus sollte der Farbe ihre eigene Bedeutung zugesprochen werden, die in gewissem Maße von der Formgebung unabhängig sein kann. Die fauvistische Bewegung gilt als die endgültige Befreiung der Farbe von Zeichnung.



Porträt von Madame Matisse - Die Grüne Linie
Matisse

Porträt von Madame Matisse - Die Grüne Linie von Henri Matisse (1869-1954) zeigt eine wagemutige Farbgebung. Es verzichtet auf die realistische Darstellung und ordnet alles der Ausdruckskraft der Farbe unter. Auf dem Gesicht der porträtierten Frau erscheinen merkwürdige unnatürliche Farben. Das grüne Band auf der Nase teilt das Gesicht in zwei Hälften, durch die Unterscheidung der Farben schafft es die klare Trennung zwischen einem hellen und einem schattierten Bereich. Der Hintergrund ist auch unrealistisch und in verschiedenen Farben bemalt, um zu der Farbgebung des Gesichts zu passen. Diese grüne Linie hebt den Nasenrücken hervor und erzeugt mit anderen Farben einen dreidimensionalen Effekt, ohne die traditionelle Schattierung anzuwenden.

Die schrille und unnatürliche Farbigkeit ist kennzeichnend für den Fauvismus. Die Farbe ist nicht mehr nur Ergänzung der Repräsentation des Gegenstands, sondern steht als unabhängiges Element im Mittelpunkt der Komposition. Farbe ist auch ein Element des Pinselstrichs, der Befreiung der Farbe folgte die vollständige Freisetzung des Pinselstrichs von der repräsentierenden Funktion, es ist die Abstrakte Malerei.

3.7. Pinselstrich in der Abstrakten Malerei

Im Expressionismus überwiegt der Appell des Ausdrucks gegenüber der Funktion der Repräsentation, die Form des Gegenstands wird oft wegen der Anforderung des Ausdrucks stark verzerrt. Diese Stilrichtung hat sich bis zum Äußersten entwickelt und endlich völlig auf die Funktion der Repräsentation verzichtet. Die Abstrakte Malerei verweist nicht mehr auf den Gegenstand als Transzendentes, und lässt nur die rein malerischen Mittel als wirkliche Präsentation zurück. Die meisten Gemälde der Abstrakten Malerei werden nummeriert, ohne einen gegenständlichen Titel, denn Zahlen sind neutral, so dass der Betrachter nicht durch die Gegenständlichkeit abgelenkt wird und die Aufmerksamkeit auf die Form der Malerei richten kann. Wenn die Tradition der gegenstandsbezogenen Malweise durchbrochen wird, wird eine gründliche Befreiung des Pinselstrichs von der Nachbildung erreicht. Jeder Pinselstrich braucht nicht mehr die Form einer Sache anzugeben, die anders als sie selbst ist, sondern nur von seiner eigenen Bedeutung zu künden.

1. Musikalischer Rhythmus — Pinselstrich in Konkreter Kunst von Kandinsky

Wassily Kandinsky (1866-1944) zog es später vor, die abstrakte Kunst „*Konkrete Kunst*“ zu nennen. Für ihn bedeutet „abstrakt“ die Wegnahme von der realen oder quasirealen Gegenständlichkeit, aber nicht von Bildwirklichkeit. „In jedem mehr oder weniger ‚naturalistischen‘ Werk wird ein Teil der bereits existierenden Welt entliehen...und unter das Joch des künstlerischen Ausdrucks gebogen...Die abstrakte Kunst verzichtet auf Gegenstände und ihre Verarbeitung, Sie schafft sich die Ausdrucksformen selbst“¹. Die Entziehung des Bezugs auf den Gegenstand öffnet die

¹ Kandinsky, *abstrakt oder konkret?*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, hg. v. M. Bill, 3. Aufl. Bern 1973, 224.

Möglichkeit für die reinen malerischen Mittel. Die Farben und Formen sind keine Mittel für ein anderes mehr, sie erscheinen als sich selbst. „So stellt die abstrakte Kunst neben die ‚reale‘ Welt eine neue, die äußerlich nichts mit der ‚Realität‘ zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der ‚kosmischen Welt‘. So wird neben die ‚Naturwelt‘ eine neue ‚Kunstwelt‘ gestellt — eine ebenso reale Welt, eine konkrete.“¹ In einem repräsentierenden Bild ist das Bildobjekt die „Erscheinung eines Nicht-Jetzt *im Jetzt*“ und entspricht der Selbstpräsenz, das Bildsujet hingegen ist „Nichterscheinendes im Erscheinenden“ und entspricht einem Nichts, was nur re-präsentiert werden kann. Konkrete Kunst verzichtet auf das *Nichterscheinendes*, dessen wirkliche Präsenz nie zu realisieren ist, und strebt nach der Wirklichkeit der *erscheinenden* Welt. Die Konkrete Kunst hat auch einen Sujetbezug, nicht den gegenständlichen, sondern den einer „neuen Welt“, den vom „inneren Klang“.

Nach Kandinsky kann das Erscheinende als Form Selbständigkeit und Unabhängigkeit haben und im Betrachter bestimmte Gefühle wecken. Er führte die Form des Buchstabens als Beispiel an. „Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, das heißt nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als Ding, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktischzweckmäßig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Bezeichnung eines bestimmten Lautes ist, noch eine körperliche Form, die ganz selbständig einen bestimmten äußeren und inneren Eindruck macht, das heißt unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form.“ Diese Form bezieht sich zum einen auf die „Gesamterscheinung“, zum anderen auf die einzelnen Linien, die bestimmte Eindrücke von „lustig“, „traurig“ usw. machen. „Wenn der Leser diese zwei Elemente des Buchstabens gefühlt hat, so entsteht in ihm sofort das Gefühl, welches dieser Buchstabe als *Wesen* mit *innerem Leben* verursacht.“ Darum wirkt der Buchstabe in doppelter Weise: einerseits wirkt er als „ein zweckmäßiges Zeichen“, andererseits wirkt „erst als Form und später als innerer Klang dieser Form selbständig und vollkommen unabhängig“. Kandinsky kam zu dem Schluss, dass „die *äußere Wirkung* eine andere sein kann, als die *innere*, die durch den *inneren Klang* verursacht wird, was eines der *mächtigsten* und tiefsten *Ausdrucksmittel* in jeder Komposition ist“.²

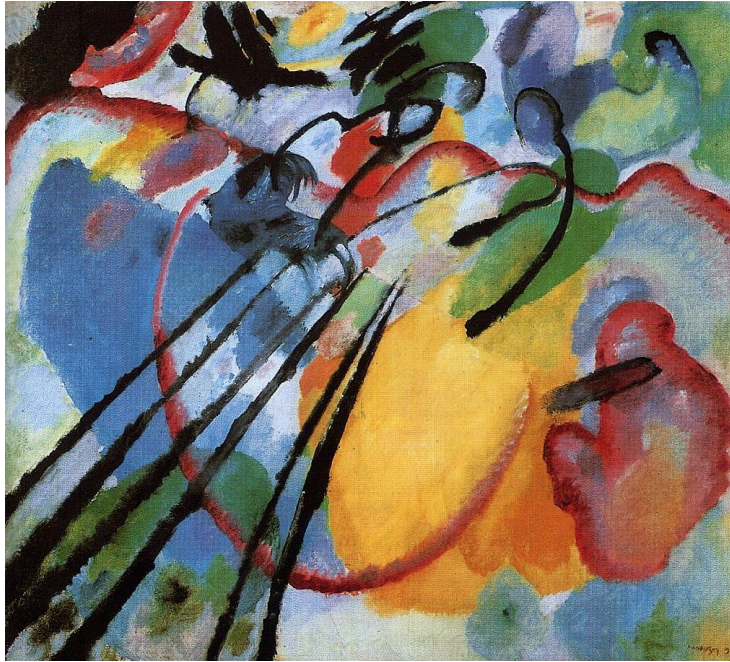
Kandinsky ging weiter voran, bei einer Linie auf der Leinwand kann auch Praktisch-Zweckmäßige vermieden werden. „In dem Augenblick aber, in welchem er (der Beschauer) sich sagt, dass der praktische Gegenstand auf dem Bilde meistens nur eine zufällige und nicht eine rein malerische Rolle spielte und dass die Linie manchmal eine ausschließlich rein malerische Bedeutung hatte, in diesem Augenblick ist die Seele des Beschauers reif, den *reinen inneren Klang* dieser Linie zu empfinden.“ „Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und sie bekommt ihre volle innere Kraft.“³ Das Prinzip der Malerei nannte Kandinsky dasjenige der „*inneren Notwendigkeit*“⁴.

¹ Kandinsky, *abstrakt oder konkret?*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, 225.

² Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, 31-33.

³ Ebd., 34.

⁴ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, [1912], 5. Auflage, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1956, 64.



Improvisation 26
Kandinsky



Komposition IX
Kandinsky

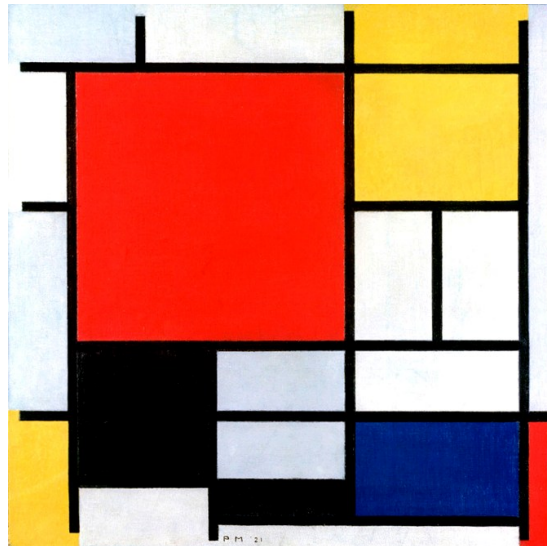
Kandinsky versuchte ein Prinzip für befreite Farben und Formen zu finden. Er entdeckte die Musik als Vorbild für Malerei, die lediglich mit Tönen unmittelbar Harmonien bildet. „Die Musik, die von der Natur äußerlich ganz emanzipiert ist, braucht nicht irgendwo äußere Formen für ihre Sprache zu leihen. Die Malerei...ihre Aufgabe ist heute, ihre Kräfte und Mittel zu prüfen, sie kennenzulernen, wie es die

Musik schon lange tut, und zu versuchen, diese Mittel und Kräfte in rein malerischer Weise zum Zweck des Schaffens anzuwenden.“¹ Kandinsky betitelte manchmal seine Arbeiten mit musikalischen Ausdrücken. Die Gemälde mehr mit Spontanität nannte er „Improvisation“, die ausführlichere Werke wurden als „Kompositionen“ bezeichnet. Er nahm eine synästhetische Verbindung zwischen Sehen und Hören an und verglich die Wirkung von verschiedenen Farben mit der von musikalischen Tönen². Das Ziel der Malerei ist für ihn „Farbsymphonien“ bzw. „Farbharmonie“.

Satte Farben, abwechslungsreiche Linien und Formen, brillante und flexible Komposition sind kennzeichnend für Kandinskys Malerei. Die abstrakte bzw. konkrete Kunst ist eine extreme Form der expressiven Malerei, sie versucht nicht, die äußere Welt wiederzugeben, sondern drückt unmittelbar die inneren Gefühle aus. Das Geistige dieser Malerei bezieht sich nicht auf die Repräsentation eines äußeren Gegenstands, sondern auf die rhythmische Darstellung der rein malerischen Mittel.

2. Geometrische Regeln — Pinselstrich in Geometrischer Abstraktion von Mondrian

Während Kandinsky die abstrakte Malerei zu einer so ausdrucksvollen Kunst wie Musik entwickeln wollte, wollte *Piet Mondrian* (1872-1944) die Malerei so klar und geordnet werden lassen wie geometrische Bilder. Im Unterschied zu Kandinskys Begeisterung in der Malerei strebte Mondrian nach den objektiven Regeln der einfachen Formen.



Komposition mit Rot, Gelb, Blau und Schwarz
Mondrian

¹ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, [1912], 5. Auflage, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1956, 55-56. Kandinsky erwähnte hier auch die Wiedergabe der Natur in der Musik, er hielt diesen Versuch für Misserfolg, es sei „eine unmögliche und nicht nötige Aufgabe“. „Eine derartige Stimmung kann von jeder Kunst geschaffen werden, aber nicht durch äußerliche Nachahmung der Natur, sondern durch künstlerische Wiedergabe dieser Stimmung in ihrem inneren Wert.“

² Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, [1912], 5. Auflage, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1956, 91-103.

Nach Mondrian sollten die künstlerischen Mittel die natürlichen Formen ablegen und sich in die einfachsten Formen verwandeln. Kennzeichnend für Mondrians Malerei sind die farbigen geometrischen Formen. Striche vereinfachen sich zu geraden Linien, und alle Linien werden entweder vertikal oder horizontal gesetzt. Die schwarzen Raster bilden mehrere rechteckige Flächen, darauf werden nur die *Grundfarben* aufgetragen, wie Rot, Gelb und Blau, und sowie die Nicht-Farben Schwarz, Weiß und Grau. Mondrian suchte die Regeln von Koordination und Kontrast zwischen den einfachen Formen und Farben.

Mittels geometrischer Grundformen erfasste Cézanne die feste Form des Gegenstands, Mondrian hingegen hielt die äußeren Erscheinungen der Natur für unwichtig, das Wesentliche liege nur in den rein geometrischen Formen. Die Mission der Malerei bestehe darin, diese ordentliche und ideale Welt darzustellen. In diesem Sinn nähert sich die Geometrische Abstraktion der *klassischen* Einstellung. Mondrian zielte nicht auf den Ausdruck des subjektiven Geistigen, wie Kandinsky, sondern auf die Objektivität der reinen Formen. Die Pinselstriche bei der Geometrischen Abstraktion werden zwar von der repräsentierenden Funktion befreit, erhalten aber keine große Freiheit, sie beschränken sich auf die streng geometrischen Formen und Primärfarben, um die ideale Objektivität anzustreben. Pinselstriche verweisen hier weder auf den fremden Gegenstand, noch heben sie selbst hervor. Sie sind vielmehr Symbole für Ideen der reinen Formen.

3. Leibliche Bewegung — Pinselstrich in Aktionsmalerei von Pollock

Während Kandinsky und Mondrian bestimmte Regeln für die rein malerischen Mittel suchten, entfaltete *Jackson Pollock* (1912-1956) seine Gemälde von „*tropfenden Farben*“ (dripping paints) vollkommen frei.



Herbst Rhythmus (Nummer 30)
Pollock

Pollock durchbrach die traditionelle Malweise mit Staffelei, Palette und Pinsel. Er ließ die Leinwand auf dem Boden liegen, verwendete Stöcke, Kellen, Messer und auch Farbdosen mit Loch. Beim Malen ging er um die Leinwand herum, er tropfte, schleuderte, goß und spritzte, ließ die Farben auf der Leinwand fließen. Die Farben werden so frei verstreut, und bilden ineinander verwobene Texturen.

Pollock verzichtete völlig auf den geplanten Bildaufbau, und überließ die Komposition der improvisierten Bewegung. Er wurde zu einem Begründer und zentralen Vertreter der Stilrichtung der *Aktionsmalerei (Action Painting)*. Die Striche von Aktionsmalerei sind nicht nur von der Aufgabe der Repräsentation des äußeren Gegenstands befreit, wie bei der traditionellen gegenstandsbezogenen Malerei, sondern auch von der Anforderung der Regeln für die abstrakten malerischen Mittel, wie bei der frühen Abstrakten Malerei von Kandinsky und Mondrian. Sie sind völlig von der *leiblichen Bewegung* des Subjekts abhängig. Bei der Aktionsmalerei steht nicht die gegenständliche oder abstrakte Form im Vordergrund, sondern das *Ereignis* des Leibes. Durch die rhythmischen Bewegungen hinterließ Pollock die sichtbaren Striche auf der Unterlage, um die innere Gefühle auszudrücken.

4. Pinselstrich in der Chinesischen Kalligrafie

Das Wort „Kalligrafie“ stammt vom Griechischen „καλλιγραφία“ (von „καλός“, „schön“) ab und bedeutet *Schönschreiben*. Dieses „Schönschreiben“ ist in vielen Kulturen auf der Welt gegeben, mit schönen Formen dient es meistens zur Leserlichkeit. Aber die Chinesische Kalligrafie ist vollkommen anders als die Westliche oder die Arabische Kalligrafie. In der westlichen Kultur fungiert die Kalligrafie meistens dekorativ, sie sieht kompliziert und einfach schön aus, und ist leicht verständlich. Eigentlich kann sie sich nicht mit der Westlichen Malerei auf die gleiche Stufe stellen. Im Gegensatz dazu ist die Kalligrafie in der chinesischen Kultur ziemlich hoch geschätzt. Sie zeichnet sich gegenüber anderen Arten Kalligrafie wenigstens durch zwei wichtige Eigentümlichkeiten aus. Erstens haben sich vollständige systematische Regeln des Pinselstrichs in der Geschichte entwickelt. Im alten Chinesisch gibt es eigentlich kein Wort wie „Schönschreiben“ oder „Schreibkunst“, wir haben nur „Gesetze des Schreibens“ 書法/书法. Alle Striche von einer bestimmen Kategorie müssen sich streng nach den entsprechenden Regeln ausbilden. Verschiedene Arten Striche richtigen hervorzubringen, es bedarf einer jahrelangen Übung für Pinselführung. Zweitens dient das System der Striche nicht ausschließlich zur schönen Leserlichkeit, sondern vielmehr zum Ausdruck der Emotion. Nach der vollkommenen Beherrschung der Technik kann der Künstler endlich einen eigenen Stil entwickeln, um Gefühl und Emotion auf eigentümliche Weise zum Ausdruck bringen zu können. Ein kalligraphischer Text ist manchmal nicht leicht lesbar, und sogar noch schwer zu würdigen, selbst für die gebildeten Chinesen. Kurz und gut, die Chinesische Kalligrafie bezeichnet sich als eine sowohl strenge wie auch freie Kunst.

In der chinesischen Kunst steht das Gedicht an erster Stelle, danach die Kalligrafie, die Malerei an dritter. Diese Reihenfolge zeigt die Wichtigkeit der Expression im chinesischen Geschmack. Durch Gedicht kann das Innere im höchsten Maß von Freiheit und Unmittelbarkeit zum Ausdruck kommen, anschließend folgt die Kalligrafie. Die Malerei beschränkt sich auf die sichtbare Gestalt des Gegenstands, ihr Ausdruck ist daher ziemlich indirekt. Die Chinesische Kalligrafie hat Vorrang gegenüber der Chinesische Malerei nicht nur wegen des freieren Ausdrucks, sondern auch auf Grund der Technik der Pinselführung. Die Chinesische Malerei nimmt sich die Kalligrafie zum Vorbild und lernt daraus die Technik von Pinselführung und Pinselstrich. Wenn man in China ein guter Maler werden will, muss man zuerst unbedingt die Kalligrafie eingehend lernen. Nur wenn die Technik von Pinselführung sehr gut beherrscht werden kann, kann dann ein hervorragendes Malen möglich sein. Das bedeutet, die Kalligrafie schafft die technische Grundlage für die Malerei.

Die hohe Schätzung von Pinselführung und Pinselstrich zeigt die Wichtigkeit der Zeitlichkeit und Leiblichkeit in der Chinesischen Kalligrafie. In diesem Sinn ist die Chinesische Kalligrafie nicht mit der gewöhnlichen repräsentierenden Malerei, sondern mit der zeitlich darstellenden Kunst noch näher verwandt, z.B. wie Klavierspiel oder Tanz. Das Werkzeug ist aber kein Musikinstrument, sondern Pinsel, nur die Szene befindet sich nicht auf der Bühne, sondern auf dem Papier. Es ist besser,

die Eigenschaften aller anderen Kalligrafien zuerst zu vergessen, dann gehen wir auf die chinesische Schreibkunst ein. Wir werden sehen, keine Kunst auf der Welt schenkt dem Pinselstrich allein so viel Beachtung wie die Chinesische Kalligrafie.

4.1. Strich in der chinesischen Schrift

Um die Chinesische Kalligrafie als Schreibkunst für die chinesische Sprache zu erkennen, müssen wir uns zuerst klarmachen, was für eine Schriftsprache die chinesische Schrift ist.

In *Die Philosophie des Geistes* hat Hegel über die Bestimmung des Zeichens gesprochen: „Die Anschauung, als unmittelbar zunächst ein Gegebenes und Räumliches, erhält, insofern sie zu einem Zeichen gebraucht wird, die wesentliche Bestimmung, nur als aufgehobene zu sein. Die Intelligenz ist diese ihre Negativität“¹. Hegel hat das Zeichen vom Symbol unterschieden: „Das Zeichen ist irgendeine unmittelbare Anschauung, die einen ganz anderen Inhalt vorstellt, als den sie für sich hat...Das Zeichen ist vom Symbol verschieden, einer Anschauung, deren eigene Bestimmtheit ihrem Wesen und Begriffe nach mehr oder weniger der Inhalt ist, den sie als Symbol ausdrückt; beim Zeichen als solchem hingegen geht der eigene Inhalt der Anschauung und der, dessen Zeichen sie ist, einander nichts an.“²

Daher lässt Hegel das Zeichen an vorrangiger Stelle vor dem Symbol stehen; „Als *bezeichnend* beweist daher die Intelligenz eine freiere Willkür und Herrschaft im Gebrauch der Anschauung denn als symbolisierend.“³ Aber er hat nur dem Ton und der Sprache diesen Vorzug zugeschrieben, „So ist die wahrhaftere Gestalt der Anschauung, die ein Zeichen ist, ein Dasein in der *Zeit*“. Der Ton ist das Gesetzsein von der Intelligenz, die Rede, die Sprache „gibt den Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen ein zweites, höheres als ihr unmittelbares Dasein“⁴.

Hegel hat solche Folgerung weiter für die Schriftsprache gezogen. „Näher bezeichnet die *Hieroglyphenschrift* die *Vorstellungen* durch räumliche Figuren, die *Buchstabenschrift* hingegen *Töne*, welche selbst schon Zeichen sind.“ D.h., die Buchstabenschrift besteht aus „Zeichen der Zeichen“, „so, dass sie die konkreten Zeichen der Tonsprache, die Worte, in ihre einfachen Elemente auflöst und diese Elemente bezeichnet.“ Die Zeichen der Tonsprache betrachtet er als hochrangige Elemente in der Buchstabenschrift, „sie sind das Sinnliche der Rede, auf die Form der Allgemeinheit gebracht, welches in dieser elementarischen Weise zugleich völlige Bestimmtheit und Reinheit erlangt.“ Daher meint Hegel, „die Buchstabenschrift ist an und für sich die intelligentere“⁵.

Den Unterschied zwischen Zeichen und Symbol hat Hegel zweifellos mit Recht gemacht, aber er hat die chinesische Schrift der Hieroglyphenschrift fälschlich zugeordnet. Die chinesische Schrift ist zwar völlig verschieden von der westlichen

¹ G. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie. Vgl. Hegel: Werke. Bd. 10, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, §459, 271.

² Ebd., §458, 270.

³ Ebd.

⁴ Ebd., §459, 271.

⁵ Ebd., §459, 274.

Buchstabenschrift, ihre erste Stufe, Orakelschrift 甲骨文 ist hieroglyphisch, aber sie entwickelte sich schließlich zum abstrakten Zeichen. Die heutzutage benutzte Regelschrift 楷書 kann wesentlich nicht mehr als Hieroglyphenschrift gelten.



Ausschnitt aus
der „Stele des Anchefenchon“
von Ägypten



Inschrift von Regelschrift
Ausschnitt aus *Jiucheng Gong Steintafel*
九成宮醴泉銘 局部
歐陽詢/欧阳询, Ōuyáng Xún

Wie die zwei Bilder uns anschaulich zeigen, die chinesische Schrift lässt sich auf keinen Fall mit den Hieroglyphen wie den ägyptischen gleichsetzen. Bei den ägyptischen Hieroglyphen ist die Bedeutung aus den anschaulichen Vorstellungen relativ leicht ableitbar, aber im Fall der chinesischen Regelschrift kann man ohne gewisse Ausbildung überhaupt nichts über den Inhalt ersehen. Diese Schriftzeichen scheinen viel abstrakter zu sein als die Hieroglyphenschrift. Die heutzutage benutzte Regelschrift gilt als „Standard-Schreibschrift“ (正楷字) für Chinesen, sie entspringt anfänglich aus einer Art Hieroglyphenschrift, die Orakelschrift, hat sich aber im Lauf der Geschichte endlich zu einem vollständiges System von Zeichen entwickelt. In der Entwicklung spielen *Striche* eine entscheidende Rolle.

Während die Buchstabenschrift die Zeichen der Tonsprache in einzelne Elemente auflöst und sie mit Buchstaben bezeichnet, verwendet die chinesische Schrift die bestimmten Striche als ihre grundlegendsten Elemente. Wie das deutsche oder englische Wort aus Buchstaben besteht, setzt sich jedes chinesische Schriftzeichen aus bestimmten Strichen zusammen. Im Englischen gibt es 26 Buchstaben, im Deutschen 30, im Chinesischen besteht auch eine beschränkte Anzahl von Strichen, ungefähr 30. Solche Striche gelten als Standardkomponenten, über 90.000 chinesische Schriftzeichen bilden sich von den verschiedenen Kombinationen solcher Striche aus. Eine chinesische Tabelle zeigt uns die Striche der chinesischen Schrift in roter Farbe.

Tabelle der Striche von der chinesischen Schrift

Strich	Name	Beispiel	Strich	Name	Beispiel	Strich	Name	Beispiel
1	横	大	11	横钩	你	21	弯钩	了
2	竖	十	12	竖弯钩	元	22	横折弯钩	九
3	撇	八	13	撇折	去	23	竖弯	四
4	点	主	14	竖提	良	24	横折弯	没
5	横折	口	15	竖折	山	25	横折折折钩	仍
6	捺	人	16	撇点	女	26	横斜钩	凰
7	提	地	17	竖折折钩	弟	27	横折折钩	及
8	横折钩	月	18	斜钩	我	28	竖折撇	专
9	竖钩	小	19	横撇弯钩	那	29	竖折折	鼎
10	横撇	水	20	横折提	课	30	横折折	凹
						31	横折折折	凸

Im Deutschen gibt es einige feste gebräuchliche Kombinationen von Buchstaben, die weiter als eine Komponente mit anderen Buchstaben zusammen ein Wort bilden können, wie z.B. „sch“, „ch“, „lich“, „keit“, „heit“, „ung“ usw. Im Chinesisch haben sich auch solche fixierte Kombinationen von einigen Strichen entwickelt, nämlich das *Radikal* oder *Wurzelzeichen* (部首, bùshǒu), wie 讠, 扌, 亻, 亻, 宀, 冫, 艹, 讠, 宀, 广, 卅 usw. Die Radikale entspringen anfänglich aus den einzelnen Zeichen und kommen in Varianten vor, sie gelten als semantische Zuordnungskomponente in den betroffenen Schriftzeichen. D.h., die Bedeutungen aller Zeichen mit demselben Radikal fallen in den gleichen inhaltlichen Bereich. Die meisten chinesischen Schriftzeichen haben ein Radikal, ein Radikal kann in über hundert Schriftzeichen vorhanden sein. Die Anzahl der Radikale ist nicht genau festgelegt, bei manchen Lexika beträgt es schon über 200, aber für das alltägliche Benutzen kommen nur ungefähr 20 bis 30 Radikale häufig vor. Die folgende Tabelle zeigt einige typische Radikale und ihre Zeichenbeispiele.

Tabelle von der chinesischen Radikalen

Radikal	木	氵	土	亻	阝 (links)	阝 (rechts)	忄	扌	艹	宀	辶	灬
Zeichen- beispiele	樸 杜 棟	江 汪 活	地 場 城	仁 位 你	防 阻 院	邦 那 郊	懷 快 性	扛 擔 摘	艾 花 英	宇 定 賓	過 還 送	熊 烈 熱

Wie die Tabelle zeigt, entspricht jedes Radikal verschiedenen Schriftzeichen. Das erste Zeichen „木“ selbst bedeutet „Holz, Baum“, wenn es als ein Radikal gilt und in einem Schriftzeichen vorkommt, wie in 樸, 杜, 棟, besagt das, dass alle solchen Zeichen etwas mit Holz oder Baum zu tun haben. Durch die Radikale als wichtige Wurzelzeichen lassen sich die zahlreichen Schriftzeichen in die kleinere Bereiche von Bedeutung so anschaulich einordnen. Die Verwendung der Radikale führt zur höheren Standardisierung und Vereinheitlichung der Schrift.

Wie groß der Unterschied zwischen der Hieroglyphenschrift und der Schrift aus Strichen sein kann, das haben wir schon beim Vergleich zwischen der ägyptischen Hieroglyphenschrift und der chinesischen Regelschrift gesehen. Aber wie ein hieroglyphisches Schriftzeichen durch eines aus Strichen ersetzt werden kann, das können wir zuerst durch folgenden einfachen Vergleich anschaulich erkennen.

Beispiele für Vergleich zwischen Orakelschrift und Regelschrift

Zeichen	Orakel- schrift	Regel- schrift	Strichfolge von Regelschrift
Berg (山, shān)		山	
Regen (雨, yǔ)		雨	
Haus, Familie (家, jiā)		家	

Als die früheste Form der chinesischen Schriftzeichen, die wir heutzutage finden können, ist die Orakelschrift (甲骨文, Jiǎgǔwén) relativ ähnlich wie andere Hieroglyphenschriften, von deren Aussehen wir leicht das Abbilden eines äußeren Gegenstands finden. Die Orakelschrift gilt offenbar als eine Bilderschrift. Die Regelschrift hingegen lässt sich nicht mehr der Nachbildung eines Äußeren unterordnen, sondern steht dabei die inneren Bestimmungen von Strichen obenan. Wie Hegel gesagt hat, „das Zeichen ist irgendeine unmittelbare Anschauung, die einen ganz anderen Inhalt vorstellt, als den sie für sich hat“, hat sich ein vollständiges System von Strichen in der Regelschrift entwickelt. Die Striche als Standardkomponenten besitzen eigentümliche Bestimmtheiten, die völlig unabhängig vom Äußeren sind. Jedes chinesische Schriftzeichen erhält eine innere Struktur, die vom Inhalt getrennt ist. Daher gehört diese chinesische Schrift auch zu dem von Hegel genannten „Zeichen“, es ist eine „Strichschrift“.

Es besteht doch ein großer sachlicher Unterschied zwischen der westlichen Buchstabenschrift und der chinesischen Schrift. Die Buchstabenschrift hat auf die Vorstellungen der räumlichen Figuren verzichtet und bezeichnet ausschließlich den Ton. Wie Hegel erwähnt, die wahrhaftere Gestalt davon ist „ein Dasein in der *Zeit*“, daher sind die Buchstaben in der Reihenfolge von links nach rechts nebeneinander geordnet, genau so wie der zeitliche eindimensionale Verlauf. Im Unterschied dazu hat die chinesische Schrift die entsprechende Gestalt nicht gänzlich verworfen, sondern zuerst ist die ursprüngliche nachbildende Figur aufgelöst und dann eine neue sichtbare Vorstellung mit standardisierten Strichen rekonstruiert, wie die Zeichen 山, 雨, 家 zeigen. Die Striche können in allen Richtungen auf der Fläche nebeneinander liegen. Die Reihenfolge von Buchstaben besagt eine Negativität von der Räumlichkeit, dabei ist nur das zeitliche *akustische* Dasein vom Ton behalten, für die westliche Kalligrafie bleibt es nur bei der Dekoration des Schriftzeichens. Im Fall der chinesischen Schrift verzichtet man nur auf die einfache Wiedergabe des Äußeren, gerade diese Negativität der *äußeren Räumlichkeit* ermöglicht eine *innere Räumlichkeit* des Zeichens. In der Entwicklung bei allen Kategorien der chinesischen Schrift ist die innere Räumlichkeit von Strichen niemals verloren. Die innere Räumlichkeit auf dem Papier zu behalten, das ist die Voraussetzung, einen künstlerischen *optischen* Raum öffnen zu können.

Auf die Entwicklung der chinesischen Schrift haben sowohl die signifikanten als auch die ästhetischen Elemente Einfluss ausgeübt, darum führt es zu einem ästhetischen Zeichen. Eine gründliche Forschung über die chinesische Kalligrafie erfordert natürlich einen Rückblick auf die ganze Entwicklungsgeschichte der chinesischen Schrift, da die Entwicklung der chinesischen Kalligrafie als eine Kunstrichtung und diejenige der chinesischen Schrift als eine Gebrauchsschrift sehr eng miteinander zusammenhängen. Die folgende Tabelle zeigt uns die komplizierte Entwicklung von dem Schriftzeichen „Pferd“ (馬/马 mǎ) und dessen Vereinfachung und Abstraktion von seiner ursprünglichen Form.

Verschiedene Schriftarten des Zeichens für Pferd

Orakel-schrift	Bronzein-schrift	Große Siegel-schrift	Kleine Siegel-schrift	Kanzlei-schrift	Regel-schrift	Kursiv-schrift	Gras-schrift

Von Orakelschrift, Bronzeinschrift, über Große und Kleine Siegelschrift, Kanzleischrift, bis hin zur Regelschrift handelt es sich um die Entwicklung des Schriftzeichens. D.h., bis zur Regelschrift war die Entwicklung der Standardschrift vollendet, Kursivschrift und Grasschrift sind nur andere Schreibweisen von der Regelschrift. Die letzten fünf Schriftarten in der Tabelle, nämlich Siegel-, Kanzlei-, Regel-, Kursiv- und Grasschrift, sind die fünf Hauptkategorien der chinesischen Kalligrafie. D.h., die uralten Schriften, wie Orakelschrift und Bronzeinschrift, die durch Abbildung Bedeutung erhielten, fallen nicht in den Bereich der Kalligrafie. Unsere Forschung fängt mit der Siegelschrift an.

4.2. von der Umrisslinie zur reinen Linie — Striche in der Siegelschrift



Die Entwicklung bis zur Siegelschrift bezieht sich auf vier Arten von Schriften, nach der zeitlichen Reihenfolge einzuordnen in Orakelschrift, Bronzeinschrift, Große und Kleine Siegelschrift. Führen wir zwei Schriftzeichen „Mensch“ (人, rén) und „Wagen“ (車, chē) als Beispiel an. Durch folgende Tabelle können wir einen Überblick über die Entwicklung gewinnen:

Entwicklung von der Orakelschrift zur Kleinen Siegelschrift

	Orakelschrift	Bronzeinschrift	Große Siegelschrift	Kleine Siegelschrift
Mensch (人, rén)				
Wagen (車, chē)				

Die erste Form der chinesischen Schrift ist die *Orakelschrift* (甲骨文, Jiägüwén). Diese Schriftzeichen sind auf Orakelknochen gefunden worden und entstanden in der *Shang-Dynastie* (ca. 17. Jh. – 11. Jh. v. Chr.)¹. Die *Bronzeinschriften* (金文, jīnwén) sind auf chinesischen Bronzen eingraviert und entstanden am Ende der Shang-Dynastie, erlebten ihre Blütezeit in der *Westlichen Zhou-Dynastie* (ca. 11. Jh. – 8. Jh. v. Chr.). Sie haben die Form der Orakelschrift ein bisschen vereinfacht, der Unterschied zwischen den beiden ist nicht so offensichtlich. Danach folgt die *Siegelschrift* (篆書/ 篆书, zhuànshū), die sich in zwei Hauptuntergruppen einteilen lässt, nämlich die „*Große Siegelschrift*“ (大篆, dàzhuàn) und die „*Kleine Siegelschrift*“ (小篆, xiǎozhuàn)². Die Großen Siegelschriften entstanden in der *Östlichen Zhou-Dynastie* (ca. 8. Jh. – 3. Jh. v. Chr.). viele Staaten existierten im damaligen China, jeder Staat benutzte eigene Schriftzeichen. Die Großen Siegelschriften wurden immer weiter vereinfacht und standardisiert, aber wegen der kleinen und langsamen Veränderung ist die Grenze zu Bronzeinschriften manchmal fließend. Im 3. Jh. v. Chr. war China wiedervereinigt. Die neue Regierung, das Reich der *Qin* (秦, qín), schaffte die verschiedenen Großen Siegelschriften von jeweiligen Staaten ab. Durch die Umgestaltung der vorherigen Zeichen schaffte sie eine neue einheitliche Schrift, das war die Kleine Siegelschrift. Daher gilt die Kleine Siegelschrift als die erste landesweite offizielle einheitliche Schriftart. Sprechen die Chinesen heute von Siegelschrift, bezieht es sich meistens auf die Kleine Siegelschrift. Um einen scharfen Kontrast zu zeigen, stellen wir hier hauptsächlich einen Vergleich zwischen der ältesten Schrift und der Kleinen Siegelschrift an.

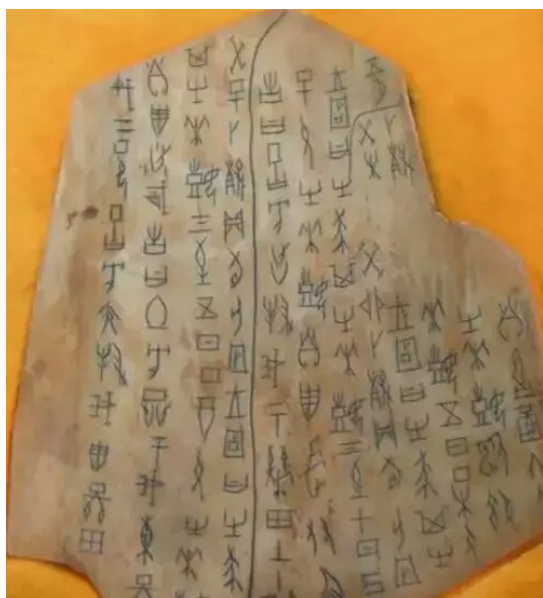
Bei der Orakelschrift kann man eine offensichtliche Abbildung vom Gegenstand finden. Die Striche hier sind die Komponenten der Abbildung, da sie vor allem als Umrisslinien vom Gegenstand fungieren. Aber die Entwicklung des Zeichens bedarf nicht immer der Wiedergabe eines Anderen, sondern des eigenen Daseins. Als grundlegende Komponenten des Zeichens bleiben die Striche weiterhin hauptsächlich keine Umrisslinien vom Anderen mehr, sondern lassen ihre eigene Präsenz immer mehr hervorheben. Bei der Kleinen Siegelschrift kann man nicht mehr auf den ersten Blick das Abgebildete erkennen. Dabei kann man die Abbildung leicht vergessen, was hier einem zuerst auffällt, ist die feinen, schönen und flüssigen Linien selbst.

Bei den abbildenden Zeichen sind die Striche selbst nicht so wichtig, sie sind nur Mittel zum Zweck. Mittel sind für den Zweck nicht einzigartig, bei Orakel-, Bronzein- und Große Siegelschrift sind häufig viele Varianten für ein Wort gegeben „Mensch“ in der Orakelschrift kann sich entweder nach links  oder nach rechts  beugen. Wichtig ist nicht *Wie*, sondern *Was*: das Orakelschriftzeichen braucht nur die

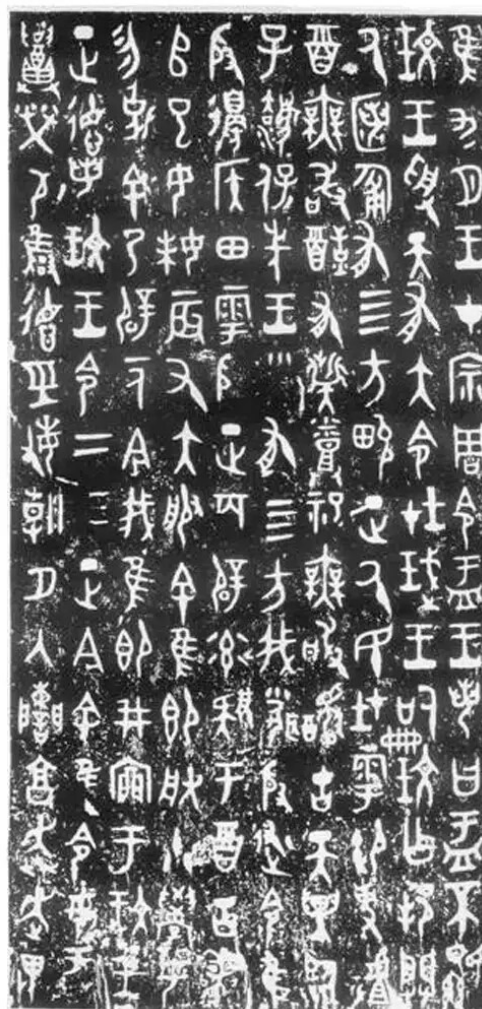
¹ Die Orakelschrift ist wahrscheinlich nicht die früheste Schriftart in China, weil ihre Schriftzeichen schon viel abstrakter und vereinfachter aussehen als andere Hieroglyphenschriften auf der Welt, aber bis jetzt sind noch keine Zeugnisse von einer früheren Schrift gefunden. Die Orakelschrift soll als eine Übergangsform von der Hieroglyphenschrift zum Zeichen betrachtet werden.

² Die Siegelschrift wird bei der chinesischen Siegelschnitzerei (篆刻, zhuànkè) verwendet, darum hat sie diesen Namen.

menschliche Körperhaltung darzubieten; wie man das Ziel erreichen kann, ist nicht am wichtigsten. Im Kleinen Siegelschriftzeichen 𠄎 ist die menschliche Gestalt in gewissem Maße aufgehoben, stattdessen zeigen sich hier nur zwei auffällige Linien mit völliger Bestimmtheit der eigenen Gestalt. In dem Orakelschriftzeichen ist es ganz egal, in welche Richtung der abgebildete Mensch sich beugt; in dem Kleinen Siegelschriftzeichen sind die Formen der zwei Linien völlig festgelegt. *Wie* es erscheint, ist hier wichtiger als, *was* erscheint. Ein Kleines Siegelschriftzeichen kann man nur normativ schreiben, nicht beliebig zeichnen wie beim Orakelschriftzeichen. Um den Wagen deutlich zu bezeichnen, sind im Orakelschriftzeichen zwei oder mehrere Räder gezeichnet. Im Kleinen Siegelschriftzeichen 車 ist nur ein Rad als Repräsentant übriggeblieben. Für ein Bild ist es wichtig, wie viele Räder es denn gibt. Aber für ein Zeichen ist nur wichtig, ob es ein Rad gibt, darum ist ein einziges Rad genügend für diese Andeutung.



Orakelknochen
aus der Shang-Dynastie
殷商甲骨文



Bronzeinschrift
aus der Westlichen Zhou-Dynastie
Ausschnitt aus *Dayu Ding*
西周大孟鼎 局部



Große Siegelschrift
aus der Östlichen Zhou-Dynastie
Ausschnitt aus *Zizhongjiang Platte*
子仲薑盤銘文/子仲姜盤銘文 局部



Kleine Siegelschrift
aus der Han-Dynastie
Ausschnitt aus *Yuan'an Steintafel*
漢袁安碑/汉袁安碑 局部

Wie oben gezeigt, können wir durch den Vergleich der ganzen Texte die Unterschiede zwischen der älteren Schrift und der Kleinen Siegelschrift weiter erkennen. In der Kleinen Siegelschrift sind nicht nur die Linien im einzelnen Schriftzeichen, sondern auch die Schriftzeichen im ganzen Text immer mehr regelmäßig angeordnet. Für die Kleine Siegelschrift sind die gleichmäßigen, flüssigen und graziösen Schlangenlinien charakteristisch. Die Wirksamkeit eines echten Zeichens hängt nicht von der Ähnlichkeit der Abbildung ab, sondern von der Annehmbarkeit. Es kommt auf die eigene Bestimmtheit an, die Formen von Linien sind die wichtigste Bestimmtheit der Kleinen Siegelschrift selbst. *Die Striche der Orakelschrift sind von den Konturen des Dinges bestimmt.* Je nach den Konturen sehen die jeweiligen Schriftzeichen in ihrer Größe und in ihrer Form unregelmäßig aus, und sie sind auch nicht so regelmäßig anzuordnen. Die Gestalt der Kleinen Siegelschriften hat sich zwar von der älteren verwandelt, aber sie ist hauptsächlich den Formen der Linien selbst untergeordnet, d.h. statt einer äußeren Figur *bestimmen die Linien selbst die Formgebung eines Kleinen Siegelschriftzeichens.* Alle Linien mit den gemeinsamen Charakteristika sorgen für die Einheitlichkeit des ganzen Textes. Die Kleine Siegelschrift gilt als ein aus reinen Linien bestehendes Zeichen, die vom Umriss unabhängig sind. Die Linien hier besitzen die primäre Präsenz. Dadurch

erreichte die chinesische Schrift erstmalig „Bestimmtheit und Reinheit“, sowohl als Zeichen, wie auch als ästhetischer Gegenstand.

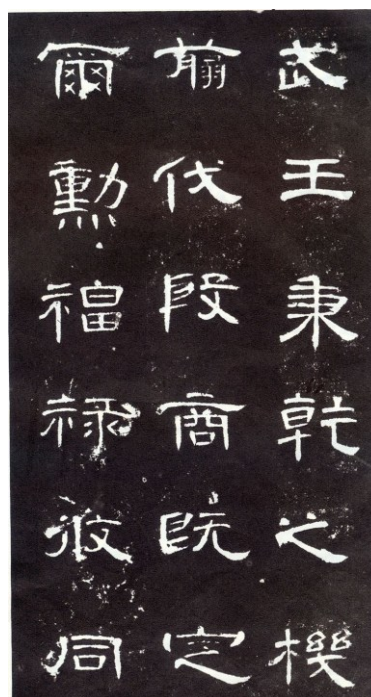
4.3. Von der reinen Linie zum geregelten Strich — Striche in der Kanzleischrift

Wegen der komplizierten Gestalt und der umständlichen Ausführung ist die Kleine Siegelschrift noch keine ideale Schrift, sie wurde allmählich von einer neuen Schrift verdrängt. Das ist die *Kanzleischrift* (隸書/隶书, lishū), die in der *Qin-Dynastie* entstand und sich jahrhundertlang verbessert hat. Während die Linien der Kleinen Siegelschrift aus hieroglyphischen Strichen hervorgegangen sind und damit die uralte Form der Schrift beendeten, wird die Kanzleischrift wegen ihren geregelten Strichen als neues Kapitel bezeichnet. Die zwei folgenden Steintafeln zeigen uns die beiden Arten von Schriften.



Kleine Siegelschrift
aus der Qin-Dynastie

Ausschnitt aus *Yishan Steintafel*
Abschriften aus der Song-Dynastie
嶧山刻石/峯山刻石 局部



Kanzleischrift

aus der Han-Dynastie
Ausschnitt aus *Caoquan Steintafel*
東漢曹全碑/东汉曹全碑 局部

Von der Kleinen Siegelschrift unterscheidet sich die Kanzleischrift in zwei Schichten. Bei der ersten Schicht handelt es sich um die Veränderung der Gestalt.

Entwicklung von der Orakelschrift zur Kanzleischrift

	Orakelschrift	Kleine Siegelschrift	Kanzleischrift
Wasser (水, shuǐ)	𠄎	𠄎	水
Auge (目, mù)	𠄎	目	目

Die Linien in der Kleinen Siegelschrift schlängeln sich flüssig und rund. Aber in dem Kanzleischriftzeichen 水 können wir keine solchen Schlangelinien mehr finden, mit den man fließendes Wasser leicht assoziieren kann. „Auge“ in der Kleinen Siegelschrift besitzt noch abgerundete Ecken, aber in der Kanzleischrift 目 sind nur die schärferen Ecken gegeben. Ein solches „Auge“ bezeichnet sich nicht mehr als ein getreues Abbild von einem wirklichen Auge. Die Linien in der Kleinen Siegelschrift entspringen aus Umrisslinien, sie sind so rund und sanft, und darum auch sehr formbar. In der Kanzleischrift sind die runden Linien durch die geraden senkrechten oder waagrechten Striche ersetzt. Die runden Linien der Siegelschrift machen die Wendungen mit runden Ecken aus. Diese sind in der Kanzleischrift durch die schärferen ersetzt, die aus schnurgeraden Linien hervorgebracht werden. Die gerade und eckige Form der Kanzleischrift bringt eine schwächere Formbarkeit, aber besagt eine noch stärkere Bestimmtheit von der Schrift in sich selbst.

Aber das ist nur ein oberflächlicher Unterschied, der in einer noch tieferen Veränderung verwurzelt ist, nämlich der Veränderung der Schreibweise. Als die Striche von der Funktion der reinen Umrisslinien langsam befreit waren, haben sie als primäre Präsenz immer mehr Beachtung verdient, dabei hat auch die Schreibweise eine immer wichtigere Rolle gespielt. Eigentlich standen Striche von Anfang an immer unter dem Einfluss von Schreibweise und auch Schreibmaterial. Die Orakel-, Bronzein- und Großen Siegelschriften sind mit einem Messer in das harte Material eingraviert, wie auf Orakelknochen, Bronzen oder Bambustäfelchen (竹簡/竹簡, zhújiǎn). Das führte zu der Schwierigkeit von der Beherrschung der Striche. Vor der Qin-Dynastie entstand der früheste chinesische Schreibpinsel (毛筆/毛笔, máobǐ)¹, dessen Kopf aus Tierhaaren bestand. Damals war die Herstellungstechnik davon noch nicht reif, aber wegen des weichen biegsamen Kopfes hatte dieses neue Schreibzeug gegenüber dem harten Messer den großen Vorteil, Striche zu beherrschen. Dieser Vorteil hat Einfluss auf die Entwicklung der Kleinen Siegelschrift und der Kanzleischrift ausgeübt.





Die Verwandlung von den Schlangelinien der Siegelschrift zu geraden Strichen der Kanzleischrift bedeutete zuerst das Bedürfnis nach Vereinfachung der





¹ Über den chinesischen Schreibpinsel wird im nächsten Kapitel ausführlich gesprochen.


Schreibweise, denn die geraden kurzen Striche sind viel leichter zu schreiben als die runden schmalen Linien, und verbrauchen weniger Zeit.

Die Regeln der Schreibweise umfassen zwei Bereiche. Einerseits hängt die Pinselführung des einzelnen Striches mit der Standardisierung jedes Striches zusammen. Andererseits entspricht aber auch die Reihenfolge von einzelnen Strichen der Gestaltung jedes Schriftzeichens. Die beiden Seiten beeinflussen den Stil einer Schriftart. In der Kleinen Siegelschrift sind schon einige einfache Grundregeln der Pinselführung für Striche vorhanden: Man soll von links nach rechts, von oben nach unten, von außen nach innen, von der Mitte auf beiden Seiten schreiben. Aber *in der Kleinen Siegelschrift lässt sich die Gestaltung des Schriftzeichens nicht von der Schreibweise bestimmen, in der Kanzleischrift hingegen können die Regeln der Pinselführung die Gestaltung verändern*. Diese Veränderung können wir durch einige Beispiele in folgender Tabelle erkennen.

Veränderung der Gestaltung von Orakelschrift zu Kanzleischrift

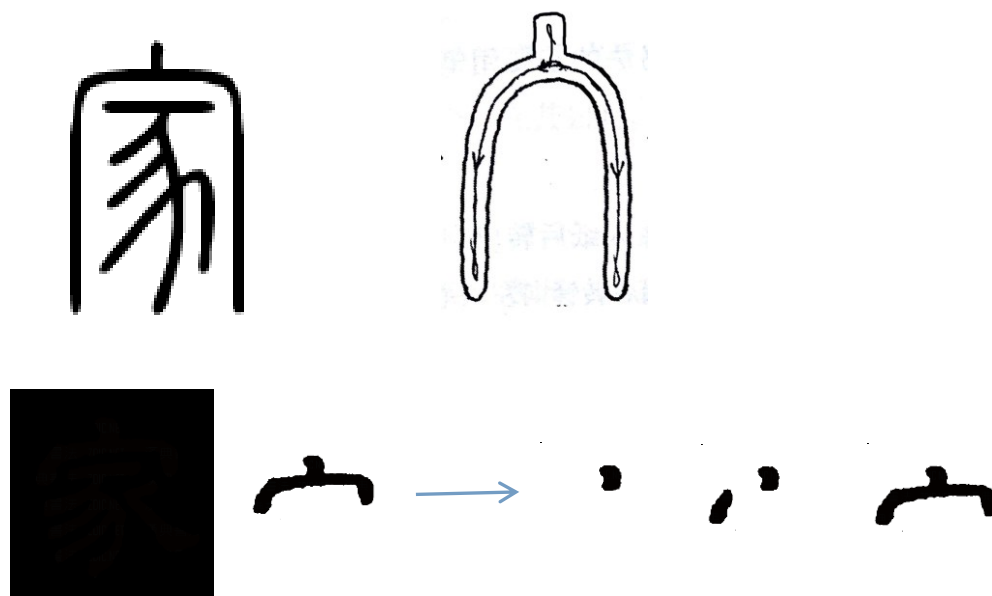
	Orakelschrift bzw. Bronzeinschrift	Kleine Siegelschrift	Kanzleischrift
links (左, zuǒ)			
rechts (右, yòu)			
Haus, Familie (家, jiā)			

Zuerst stellen wir einen Vergleich zwischen den Schriftzeichen „links“ (左, zuǒ) und „rechts“ (右, yòu) an. Beim Bronzeinschriftzeichen  sehen wir oben eine linke Hand, beim  eine rechte Hand. Beim Kleinen Siegelschriftzeichen bleibt die linke Hand  links oben, und die rechte Hand  immer rechts oben. Beim Kanzleischriftzeichen hat das sich plötzlich geändert, die beiden „Hände“ werden viel mehr gerade und bleiben links oben, d.h., die rechte „Hand“ hat sich umgekehrt, steht an linker oberer Stelle und sieht gleich wie die linke „Hand“ aus. Die Veränderung hier ist überhaupt kein Zufall, das besagt, dass die Regeln der Schreibweise die Gestaltung des Schriftzeichens bestimmen können. In der Entwicklung der Schrift entstanden einige Regeln der Schreibweise, z.B. von links nach rechts, von oben nach unten, oder von links oben nach rechts unten zu schreiben, sowohl für die Pinselführung jedes Striches, als auch für die Reihenfolge aller Striche. Die Regeln kamen nicht von ungefähr, sondern sie haben sich aus der Praxis gebildet. Man findet, nur nach der Regel kann man angenehm schreiben. Ebenso kann nur das angenehme Schreiben zum angenehmen Aussehen des Zeichens führen, denn der Strich ist das

Ergebnis von der Bewegung der Hand. Die subjektive Beweglichkeit ist dabei schon in der Räumlichkeit des Striches enthalten. Bei der Betrachtung bewegen sich die Augen mit dem Pinselstrich, dabei kann man erfassen, wie die Bewegung verlaufen ist, daher hat die unangenehme Schreibweise keinen schönen Strich zur Folge. Man empfindet es als wohltuend, den letzten Strich an rechter unterer Stelle des Zeichens zu vollenden. Wenn beim Zeichnen „rechts“ (右) die rechte „Hand“ sich nicht umkehren würde und im Schriftzeichen nach wie vor an rechter oberer Stelle bliebe (d.h., das Zeichen sähe so aus „“), müsste man von rechts oben nach links unten schreiben. Ein solches Zeichen wäre nicht angenehm zu schreiben und auch nicht so schön anzusehen. An diesem Beispiel kann man erkennen, in der Kanzleischrift sind die Regeln der Pinselführung so wichtig geworden, dass ihnen die Gestaltung des Schriftzeichens untergeordnet ist. In der Schriftentwicklung ist die Anwendung der unangenehmen alten Form der „rechten Hand“ allmählich ausgestorben.

Das Schriftzeichen „Haus, Familie“ (家, jiā) zeigt in der Orakelschrift ein Haustier im Haus. In der Kleinen Siegelschrift wird die Form vom Haus mit zwei symmetrischen Linien ordentlich gezeichnet. In der Kanzleischrift wird diese symmetrische Komposition durch eine andere ersetzt.

Vergleich zwischen zwei Schreibweisen



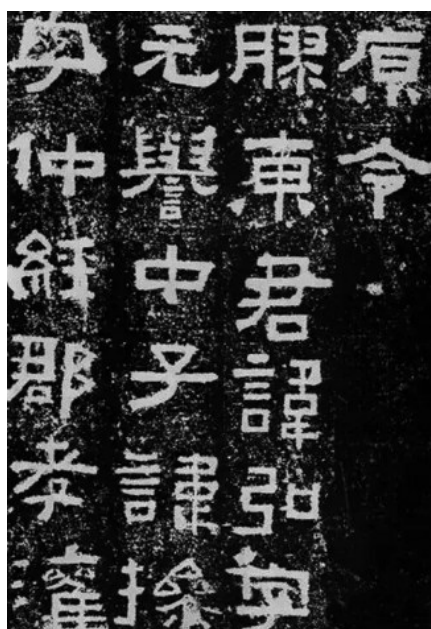
Um eine symmetrische Figur der Kleinen Siegelschrift herzustellen, muss man die Linien auf zwei symmetrischen Bahnen zeichnen, das ist wohl keine ideale Schreibweise. Sowohl die symmetrische Komposition als auch ihre Herstellung kommen uns bildhaft vor. Die Umwandlung vom Bild zum echten Schriftzeichen hängt davon ab, ob die Grenze der Bildhaftigkeit überschritten werden kann. In der Kanzleischrift hat man viele Versuche gemacht, die bildhaften Linien mit geregelten Strichen umzugestalten. Beim Schriftzeichen „Haus, Familie“ (家) sind die zwei Linien durch drei Striche ersetzt, die sich nach der Regel schreiben lassen. Man

braucht hier keine symmetrische Komposition zu zeichnen, sondern nur angenehmer zu schreiben. Und ein angenehmeres Schreiben kann zur gerechteren Gestaltung führen.

Von der Kleinen Siegelschrift zur Kanzleischrift zeigt sich eine gründliche Veränderung der Gestaltung der Schriftzeichen. Kennzeichnend für diese neue Gestaltung ist, die geraden und geregelten Striche festzustellen und die Regeln der Schreibweise streng einzuhalten. Eigentlich haben sich solche Striche und die Regeln später in der Regelschrift sehr wenig geändert und gelten die meisten bis heute.

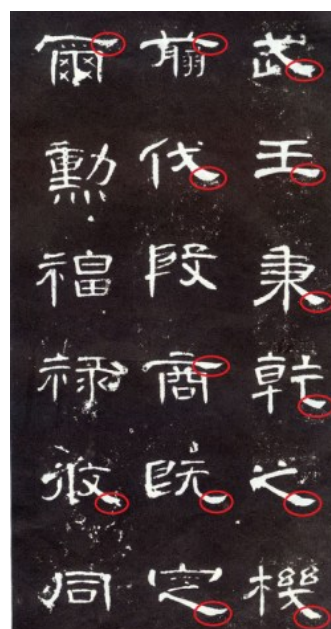
Wir haben schon viel über den Vorteil der Kanzleischrift gesprochen, aber eine Unterlegenheit des geraden Striches ist nicht zu vernachlässigen. Die Kanzleischrift ist zwar einfacher und schneller zu schreiben, aber im Vergleich zu den Schlangenlinien der Siegelschrift können die geraden Striche leichter platt und eintönig sein. Es ist klar, dass weniger Wandlungen bei Ausführung des geraden Striches als der Schlangenlinie vorkommen. In der runden und langen Schlangenlinie ist mehr Beweglichkeit und Zeitlichkeit enthalten als in der kurzen geraden Linie, dieser fehlt es an der Wandlung und Variante, daher ist die Schönheit des Striches selbst leicht verloren.

Dafür hat man eine Lösung gefunden: bei den meisten Schriftzeichen ist ein einziger *Hauptstrich* gegeben, der eine besondere Form hat. Meistens kann dieser Hauptstrich entweder ein waagerechter oder ein leicht nach rechts unten gezogener Strich sein.



die Kanzleischrift

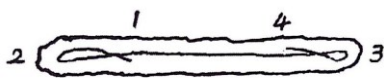
Ausschnitt aus *Xianyuhuang Steintafel*
東漢鮮於璜碑/东汉鲜于璜碑 局部



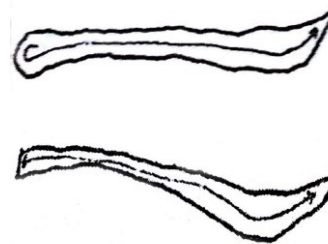
die Kanzleischrift

Ausschnitt aus *Caoquan Steintafel*
東漢曹全碑/东汉曹全碑 局部

Wie oben gezeigt, sind alle Hauptstriche des jeweiligen Schriftzeichens der *Caoquan Steintafel* (曹全碑) aus der Han-Dynastie mit Rot markiert. Kennzeichnend für den Hauptstrich ist die lange gekrümmte Form. Bei einem anderen Werk, *Xianyuhuang Steintafel* (鮮於璜碑/鲜于璜碑) aus der Han-Dynastie, fehlt es an dieser gekrümmten Form, die einfachen geraden Striche und daraus bestehenden Schriftzeichen sehen ziemlich steif und abwechslungslos aus. Kanzleischriftzeichen sind allgemein breit und eckig, dazu ist die horizontale und leicht gekrümmte Form des Hauptstrichs vorzüglich geeignet. Mit Hilfe von dem Hauptstrich wird die Form jedes Zeichens bereichert und der ganze Text leicht harmonisiert.



ein waagerechter Strich
in der Kleinen Siegelschrift



ein waagerechter Strich und
ein nach rechts unten gezogener Strich
als Hauptstrich in der Kanzleischrift

Der gekrümmte Hauptstrich kann nicht mit der Schlangenlinie der Kleinen Siegelschrift gleichgesetzt werden. Sowohl der gerade als auch der gekrümmte Strich der Siegelschrift ist immer eine gleichmäßige Linie, d.h., vom Anfang bis zum Ende des Striches ist die Linie immer gleich dick. Im Vergleich dazu ist die Form des Hauptstrichs der Kanzleischrift von komplizierterer Beschaffenheit: jeder ist in drei Strecken eingeteilt, der Anfang muss ein bisschen dicker als das lange Mittelstück, aber am dicksten ist das Ende. Die Entwicklung vom gleichmäßigen Strich zum ungleichmäßigen besagt, dass der Strich nicht nur als *Baustoff* des Bildes fungiert, sondern ein bestimmter Strich allein wegen der einzigartigen Form vielmehr zum *selbständigen Bild* werden kann, dass man immer mehr Wert auf die abwechslungsreichen Formen des Striches selbst gelegt hat.

Diese neue Form ist nicht nur eine Lösung für die Eintönigkeit des geraden Striches, sondern signalisiert auch eine wichtige Wende der Pinselführung in der Chinesischen Kalligrafie. Beim Schreiben darf man nicht zuerst die äußere Linie ziehen und dann das Innere nachträglich ausfüllen, d.h. ein Strich ist nur in einer einmaligen Ausführung zu vollenden. Bei der gleichmäßigen Linie bedarf es keiner komplexen Wandlungen für Pinselführung, aber im Fall des ungleichmäßigen Striches wird es ziemlich anspruchsvoll, dessen Form bei einer einmaligen Ausführung genau nach Wunsch zu erreichen. Nehmen wir diesen Hauptstrich als Beispiel, für den dickeren Anfang muss man den Kopf des Pinsels ein wenig tief drücken, für das nachfolgende

dünnere Mittelstück ist der Pinsel dann ein bisschen aufzuheben, am Ende muss man den Pinsel mehr mit Kraft und langsam drücken. Während des gesamten Prozesses müssen sich die Kraft und das Tempo der Pinselführung ständig verändern, um einen erwarteten Strich zu bilden.



Wie soll ein richtiger Hauptstrich aussehen? Was ist der Standard für dessen Form? In der Entwicklung hat man endlich eine Regel aufgestellt: der Strich muss so ausgeführt werden, dass der Ansatz so aussieht wie der Kopf der Seidenraupe, und das Ende wie der Schwanz der Schwanengans (蠶頭燕尾/蚕头燕尾), wie das Bild oben gezeigt. Denn das Ansetzen und Absetzen eines Striches sind am wichtigsten, man muss sich mehr sorgfältig damit beschäftigen. Der Ansatz muss sich ein wenig nach unten neigen, wie eine den Kopf senkende und fressende Seidenraupe, damit der Betrachter die Mächtigkeit während des Ansatzens fühlen kann. Das Ende soll sich ausdehnen und leicht ansteigen, es muss kräftig geschafft werden, gleichsam der Schwanz als schwungvoller Körperteil für Flug.

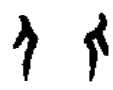











Diese metaphorische Formulierung der Regel bedeutet ein neues Muster von der inneren „Nachahmung“. Beim Hauptstrich ist man überhaupt nicht bereit, einen Kopf der Seidenraupe oder einen Schwanz der Schwanengans wirklich nachzuahmen, wie man einen Menschen oder einen Wagen in der Siegelschrift zeichnet. Wofür man sich hier wirklich interessiert, ist keine Erscheinungsgestalten des Kopfes oder des Schwanzes, sondern das Wesentliche des Gegenstands. Man will keine äußeren Gestalten repräsentieren, sondern die inneren Zustände darstellen. Daher lässt sich hier kein Ebenbild des Kopfes oder des Schwanzes, sondern nur die Kräftigkeit des Körperteils hervorbringen. Der Hauptstrich ist nicht mehr als bloßer Baustoff zu betrachten, er vermag die Bedeutung vielmehr aus seiner Beschaffenheit und der Pinselführung zu gewinnen, d.h., der Strich begann immer mehr Eigenbedeutsamkeit und Eigenständigkeit zu besitzen.

In der Entwicklung der Kanzleischrift herrscht die Tendenz zur Vereinfachung und Standardisierung. Der Strich als selbständiges Element hat eine immer größere Bedeutung angenommen. Als grundlegendste Komponenten haben die vereinfachten Striche die Standardisierung der Schrift vorangetrieben. Der Hauptstrich hat auf eine neue Richtung der Entwicklung hingewiesen, nämlich die Bereicherung der Pinselführung. Später, in der Regelschrift, können wir endlich die Vollkommenheit der Pinselführung für alle Striche sehen.

4.4. Der Rhythmus des Striches — Striche in der Regelschrift

Es ist schwer, die exakte Zeit festzustellen, wann die *Regelschrift* (楷書/楷书, Kǎishū) entstand, in der Geschichte der Kalligrafie sind die Grenzen zwischen Kanzleischrift und Regelschrift fließend.

Die Entwicklung bis Regelschrift

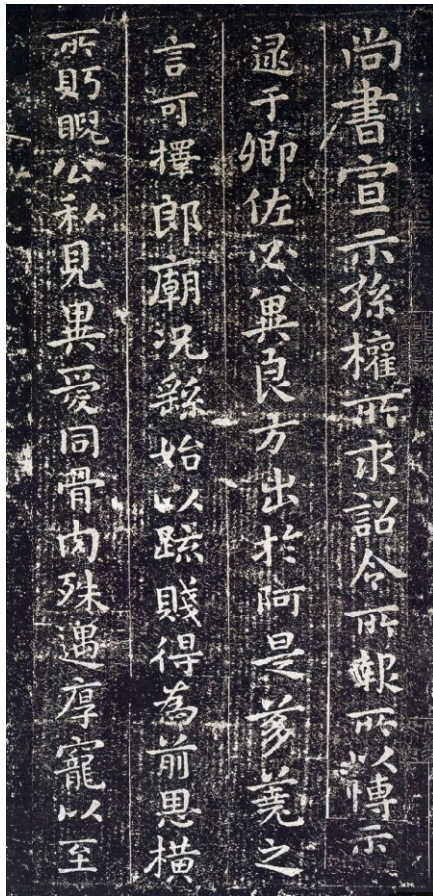
	Orakelschrift/ Bronzeinschrift	Kleine Siegelschrift	Kanzleischrift	Regelschrift
Mensch (人, rén)				
Wasser (水, shuǐ)				
Musik (樂, yuè)				

Wie oben gezeigt, während bei der Wechslung von der Siegelschrift zur Kanzleischrift eine beträchtliche Veränderung der Gestaltung der Schrift vorgegangen ist, bezieht sich die Verwandlung von der Kanzleischrift zur Regelschrift hauptsächlich auf die Entwicklung und Vervollkommnung der Pinselführung der Striche. Seit die Regelschrift als die einzige offizielle und allgemeingültige Schrift anerkannt ist, sind die Siegelschrift und die Kanzleischrift vom Alltagsleben abgetreten, sie kommen nur noch beim Werk des Spezialkalligraphen vor. Seither kann ein gebildeter Chinese ohne Spezialausbildung die meisten Siegelschriften nicht mehr kennen, aber kann fast alle Kanzleischriften immer noch leicht kennen.

Die Gestaltung der Regelschrift und die Standardisierung der Striche haben sich simultan entwickelt, ohne die Standardisierung und Festlegung der Striche ist eigentlich keine „Standard-Schreibschrift“ denkbar. Die Regelschrift als die einzige allgemeingültige Schrift hat sich danach fast zweitausend Jahre nicht mehr verändert¹, und die Schriftzeichen werden vor der phonetischen Veränderung in der Geschichte und vor dem Unterschied der verschiedenen Dialekte geschützt, d.h., wenn ein

¹ In den 1950er Jahren hat die Volksrepublik China die traditionelle Regelschrift vereinfacht, diese neue vereinfachte Version „Kurzzeichen“ (簡體字/简体字) gilt seither als offizieller Standard in Festlandchina, und später sind sie in Singapur und Malaysia in Gebrauch. Die Bedeutung der Reform ist immer noch umstritten, viele üben Kritik daran, dass die Reform der Vereinfachung keine Rücksicht auf ästhetische Elemente der Kalligrafie genommen hat, im Gegensatz dazu hat die Verwandlung der Schriftart jedesmal in der historischen Entwicklung mit den kalligrafischen Elementen zusammengehungen. In Taiwan, Hongkong und Macau sind die „Langzeichen“ (繁體字/繁体字) immer noch in Gebrauch. In dieser Arbeit liegen die umstrittene Kurzzeichen nicht im Rahmen der Diskussion über die Kalligrafie.

moderner gebildeter Chinese eine Zeitreise vor tausend Jahren machen würde, könnte er die Umgangssprache vielleicht nicht verstehen, aber könnte die Schriftzeichen ziemlich leicht lesen. Die Regelschrift diente auch als Grundlage für die Schriften in Japan, Korea und Vietnam.



Ausschnitt aus *dem Thronbericht*
Abschriften aus der Song-Dynastie
宣示表 局部
鐘繇/钟繇, Zhōng Yáo



Ausschnitt aus *Jiuchengong Steintafel*
九成宮醴泉銘/九成宮醴泉銘 局部
歐陽詢/欧阳询, Ōuyáng Xún

Ungefähr einunddreißig Striche sind endlich festgelegt, für jeden Strich in der Regelschrift wurden die bestimmten strengen Regeln der Pinselführung entwickelt, die das Aussehen des Schriftzeichens endlich bedingen. Die früheste Regelschrift entstand wahrscheinlich am Ende der *Han-Dynastie* (ca. 2. Jh.) und wird angeblich einem bekannten Kalligraphen Zhōng Yáo 鐘繇/钟繇 (151 – 230) aus der *Wei-Dynastie* zugeschrieben. In der *Jin-Dynastie* (ca. 3. Jh. – 5. Jh.) hat sich die Regelschrift weiter durchgesetzt und in der *Tang-Dynastie* (ca. 7. Jh. – 10. Jh.) ihre Blütezeit erlebt. Dazwischen ist eine Anzahl von bekannten Kalligraphen hervorgegangen, leider existieren die meisten Originalwerke vor der Tang-Dynastie heutzutage nicht mehr,

wir können nur mit Hilfe von späteren Abschriften einen ungefähren Eindruck erhalten. Im Vergleich zu der schlanken Gestaltung des Schriftzeichens von *Jiuchenggong Steintafel*(九成宮醴泉銘) aus der Tang-Dynastie sind die früheren Regelschriften von *Zhōng Yáo* 鐘繇 / 钟繇 noch ziemlich breit wie die Kanzleischriften, und ihre Striche sind noch nicht so ausdrücklich hervorgehoben wie später in der Tang-Dynastie.

In dieser Zeit haben noch zwei Sachen an der Entwicklung der Kalligrafie teilgehabt. Die eine ist die Entwicklung der Herstellungstechnik der Schreibwaren. In der *Östlichen Han-Dynastie* wurde die Technik der Papierherstellung verbessert, früher schrieb man mit Pinsel meistens auf Bambustäfelchen oder Seide, aber jenes ist zu hart und diese ist zu teuer, das preiswerte Papier von guter Qualität war danach schnell verbreitet. Noch wichtiger ist die reife und strenge Herstellungstechnik des chinesischen *Schreibpinsels*, der bis heute immer nur handwerklich zu produzieren ist. Die immer verbesserte Qualität war natürlich von der strengen Pinselführung begleitet, eigentlich waren die meisten damaligen bekannten Hersteller des Schreibpinsels selber guter Schreiber. Die andere Sache ist die Entwicklung der Theorie über Kalligrafie, viele bekannte Kalligraphen beschäftigten sich damit, eigene Erfahrungen zu verfassen und daraus künstlerische Prinzipien aufzustellen. Der Schwerpunkt solcher Theorien lag auf der Pinselführung.



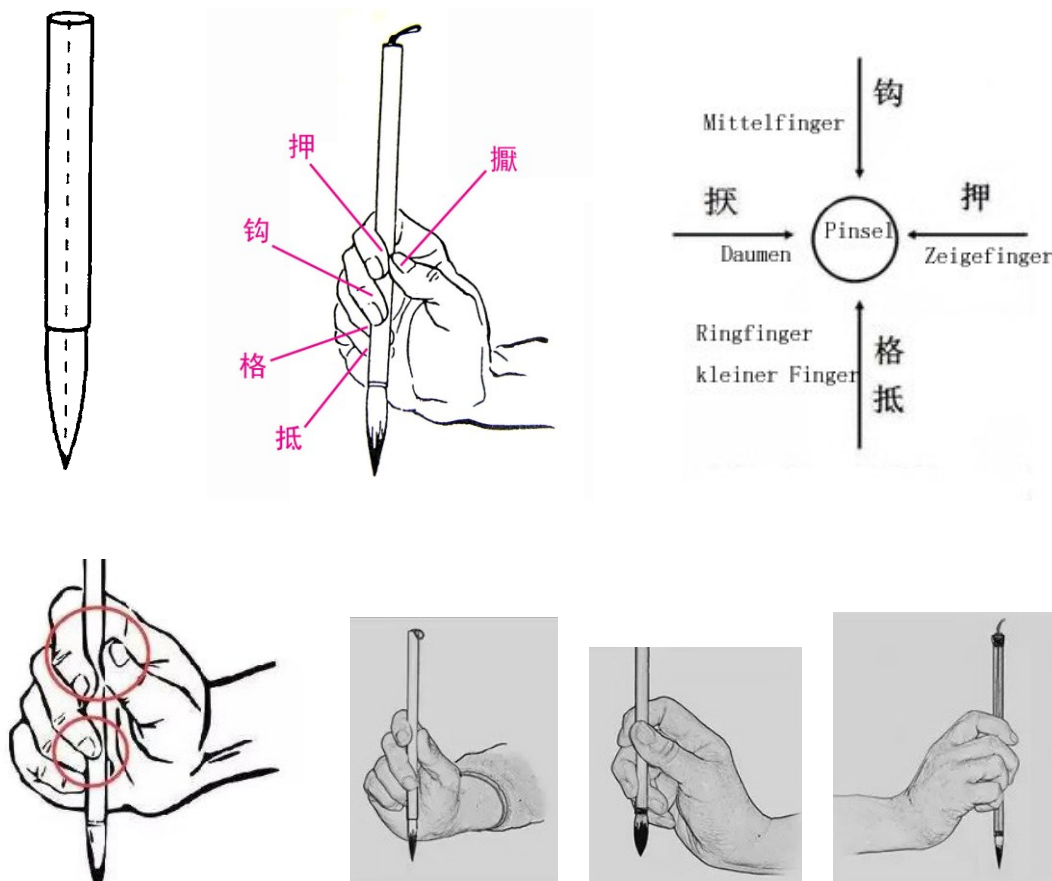
Die chinesischen Schreibpinsel

Ähnlich wie die normalen westlichen Malerpinsel bestehen die chinesischen

Schreibpinsel auch aus drei Teilen: dem Kopf (筆頭/笔头), dem Griff (筆管/笔管) und der Zwinge (筆鬥/笔斗), die Griff und Haare verbindet. Aber es gibt doch wesentliche Unterschiede zwischen den beiden. Erstens sind die Querschnitte sowohl vom Kopf als auch vom Griff des chinesischen Schreibpinsels total rund, des westlichen Malerpinsels hingegen meistens breit und flach, die runde Form bedeutet die Gleichmäßigkeit nach allen Richtungen bei der Pinselführung. Zweitens sind die Haare des Schreibpinsels ziemlich lang; um die längeren Haare besser zu beherrschen, ist auch ein längerer Griff zu bieten. Mit dem langen und biegsamen Pinselkopf kann man den Pinsel auf dem Papier unterschiedlich tief drücken, und vermag daher die ungleichmäßige Form des Striches in einer einmaligen Ausführung hervorzubringen, z.B. im Fall des Hauptstrichs der Kanzleischrift. Drittens können die Tierhaare des Kopfes nicht immer nur weich sein, sie müssen auch hohe elastische Fedrigkeit besitzen, d.h., nach der Entlastung des Druckes kann der verformte Kopf gewissermaßen wieder in seine ursprüngliche Form zurückgehen, so dass man den Pinselkopf nicht zu oft auf den Reibstein oder anderen Tuschebehälter zu streichen braucht, um die richtige Form zu behalten. Der Pinselkopf gilt als der wichtigste Bestandteil, da die Elastizität der Haare die Qualität des ganzen Pinsels entscheidet. Nach der Elastizität lassen sich Schreibpinsel in drei Gruppen unterteilen: (1) Pinsel mit *harten Haaren* (硬毫筆/硬毫笔), die aus Wieselhaaren, Hasenhaaren oder Schweinhaaren, ein harter Pinselkopf hat den Vorteil, nach der Verformung leicht von selbst in seine ursprüngliche Form zurückgehen zu können; (2) Pinsel mit *weichen Haaren* (軟毫筆/软毫笔), die meistens aus Ziegenhaaren, der Kopf davon ist so weich, dass er nicht so leicht in seine ursprüngliche Zustand zurückkehren kann; (3) Pinsel mit *gemischten Haaren* (兼毫筆/兼毫笔), die aus beiden Arten Haaren bestehen, die Elastizität davon ist zwischen den beiden. Verschiedene Pinsel lassen sich zu unterschiedlichen künstlerischen Effekten einsetzen, für Übung und Schreiben im Alltagsleben ist ein Pinsel mit gemischten Haaren schon ausreichend, aber bei der Chinesischen Malerei bedarf es der noch feiner sortierten Pinsel, ein guter Künstler muss die Elastizität jedes Pinsels bestmöglich ausnutzen können. Schreibpinsel können zwar voneinander sehr unterschiedlich lang und groß sein, aber ihre Strukturen und Nutzung sind immer gleich.

Die Schreibweise bzw. Pinselführung (筆法/笔法) wurde nach wie vor von vielen Kalligraphen hervorgehoben, nach ihren Meinungen steht die Pinselführung bei der Trainierung der Kalligrafie an erster Stelle. *Zhào Mèngfǔ* 趙孟頫/赵孟頫 (1254-1322) hat so formuliert: „Die Formen der Schriften unterliegen dem Stil der Zeit, aber die Pinselführung ist tausend Jahre immer gleich geblieben“¹. Ohne richtige Handhabung des Pinsels kann man sich überhaupt keinen Zugang zur echten Schreibkunst verschaffen. Eine richtige Handhabung muss mit der richtigen Haltung anfangen.

¹ *Zhào Mèngfǔ* 趙孟頫/赵孟頫, *Dreizehn Nachworte von Orchideenpavillon* 《蘭亭十三跋/兰亭十三跋》: 結字因時相傳, 用筆千古不易.



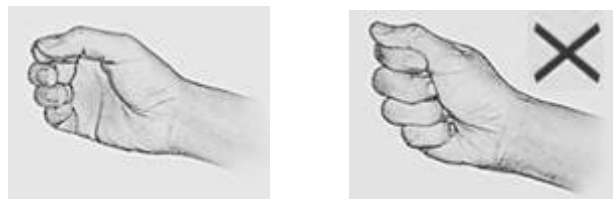
Pinselhaltung

Der spitze, runde und lange Pinselkopf nähert sich dem Kegel, und der runde und schlanke Griff dem Zylinder, ein Pinsel setzt sich aus den beiden Teilen untereinander zusammen, die Achsen von den beiden decken sich daher miteinander. D.h., durch die Beherrschung der Achse vom Griff kann man die Achse des Pinselkopfs auch völlig kontrollieren. Beim Schreiben muss man den Pinsel immer senkrecht über das Papier halten, im Gegensatz dazu sind meiste andere Schreibwaren, wie moderne Füller, Bleistifte und die westlichen Malerpinsel usw., schräg zu halten. Einen Pinsel nach rechts hinten schräg zu halten, das führt dazu, den Pinselkopf leichter nach rechts und nach hinten zu führen, aber relativ unangenehm nach links oder nach vorne. Den Schreibpinsel senkrecht zu halten, das bedeutet die Gleichmäßigkeit der Bewegung des Pinsels *nach allen Richtungen*, diese Haltung hat gegenüber der anderen den Vorteil, die maximale Flexibilität der Pinselführung aller Richtungen zu gewährleisten.

Wenn man einen Pinsel oder einen Stift schräg auf dem Papier hält, sind nur der Daumen und der Zeigefinger der rechten Hand in Gebrauch. Im Fall des chinesischen Schreibpinsels muss man alle fünf Finger ausnutzen, um den Griff fester und kräftiger zu halten. Dabei hat jeder Finger seine eigene Aufgabe und Funktion, wir nennen das „Haltung mit fünf Fingern“ (五指执笔法/五指执笔法), das lässt sich mit fünf chinesischen Wörtern zusammenfassen, nämlich 撮 yè, 押 yā, 钩 gōu, 格 gé, 抵 dī.

(1) „擗“ bezeichnet Druck, der Daumen muss den Griff von links mit Kraft drücken. (2) „押“ bedeutet Beschränken, der Zeigefinger muss mit dem Daumen kooperieren und von rechts den Griff greifen. (3) „钩“ bedeutet Haken, der Mittelfinger muss gebogen sein und von vorne den Griff festhalten. (4) „格“ bedeutet Zuhalten, der Ringfinger muss den Druck des Mittelfingers von hinten aufhalten. (5) „抵“ bedeutet Stützen, kleiner Finger ist der einzige Finger, der den Griff nicht direkt berührt, da die Kraft vom Ringfinger nicht stark genug zum Ausgleich für den Druck des Mittelfingers ist, muss sich der kleine Finger hinter den Ringfinger setzen und dabei helfen, den Griff nach vorne zu halten. Fünf Finger arbeiten zusammen und halten den senkrechten Griff *von allen Seiten* fest.

Bei der Haltung des Schreibpinsels gibt es zwei feste Punkte, die untereinander auf dem Griff liegen. Demgemäß lassen sich fünf Finger in zwei Gruppen aufteilen: der Daumen und der Zeigefinger wirken gegenseitig und bilden den oberen festen Punkt; die drei anderen Finger bilden den unteren Punkt. Bei der Haltung der Stift oder des Füllers ist nur ein fester Punkt vorhanden, der aus der Zusammenarbeit von Daumen und Zeigefinger hervorgegangen ist. Es ist doch selbstverständlich, dass zwei feste Punkte zur noch effektiver Haltung führen können.



lockere Faust bei der Pinselhaltung

Aber bei der Pinselhaltung ist nicht nur die Festigkeit erforderlich, sondern auch die Möglichkeit für Flexibilität der Pinselführung. Man hat ein Prinzip aufgestellt: 指實掌虛/指实掌虚¹, das bedeutet, *die Finger können eng sein, die Faust muss locker*. Während die Finger den Griff festhalten, ist die Hand zu einer lockeren Faust zu ballen und ein genügend Raum zu hinterlassen. Wenn die Faust total eng geschlossen wäre und den Pinsel darin ganz dicht fasste, könnte der Pinsel keinen Spielraum mehr erhalten, die Pinselführung würde auch schwerfällig.

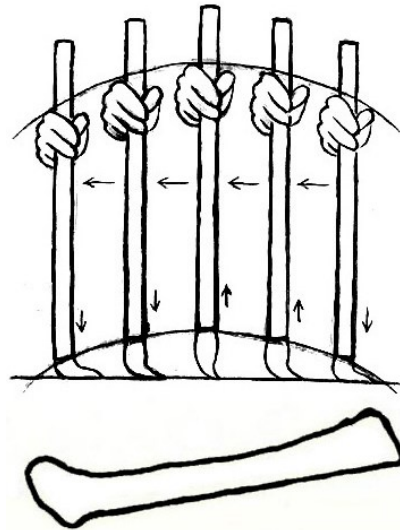
Die Pinselhaltung ist die Aufgabe der Hand, die Pinselführung ist hauptsächlich dem Handgelenk übertragen. Jiāng Kuí (姜夔, ca. 1155-1221) hat die Arbeitsteilung von Hand und Handgelenk deutlich formuliert: „Die Pinselhaltung soll eng sein, die Pinselführung soll flexibel, zu dieser sind nicht die Finger in Gebrauch, sondern das Handgelenk. Die Pinselhaltung hängt von der Hand ab, die Hand ist nicht für die Pinselführung zuständig, und umgekehrt für das Handgelenk.“² Das Handgelenk hat mehr Kraft als die Finger und kann daher den Pinsel besser führen. Um die Flexibilität der Bewegung zu gewährleisten, darf das Handgelenk nicht den Tisch

¹ Lǐ Shímín (李世民, 599-649 n. Chr., aus der Tang-Dynastie), *Schlüssel zur Pinselführung* 《筆法訣》: 次實指, 指實則節力均平, 次虛掌, 掌虛則運用便易. Das bedeutet, enge Finger gewährleisten die gleichmäßige Kraft, lockere Faust die flexible Bewegung.

² Jiāng Kuí 姜夔, *Eine Fortsetzung über Kalligraphie* 《續書譜》: 大抵要執之欲緊, 運之欲活, 不可以指運筆, 當以腕運筆. 執之在手, 手不主運; 運之在腕, 腕不主執.

berühren, nur der Ellbogen darf sich auf den Tisch stützen. Beim schnellen oder übergroßen Schreiben muss man den ganzen Arm aufhängen.

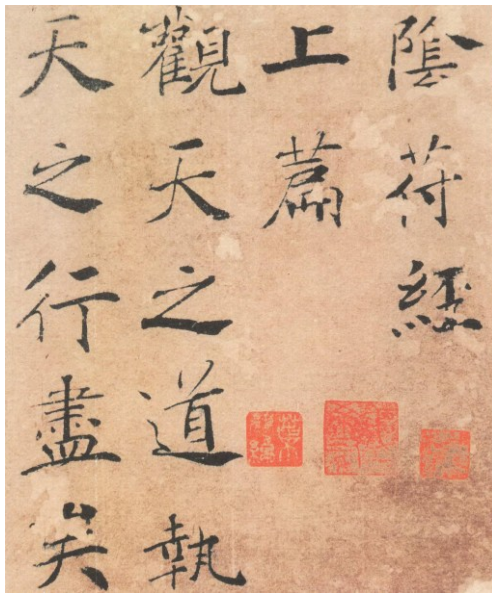
Wir haben schon viel über die Haltung gesprochen, jetzt gehen wir auf die Bewegung ein.



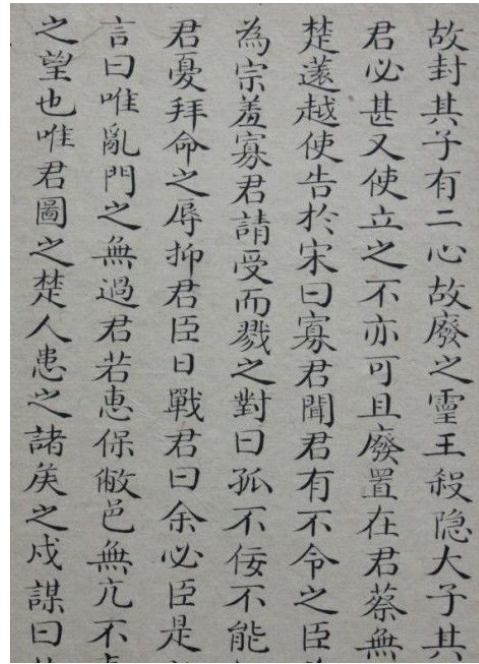
Bewegung des Pinsels¹

Der kalligraphische Pinselstrich ist die Spur vom Pinsel mit Tusche auf der Schreibfläche, d.h., als Ergebnis der Bewegung ist der Pinselstrich zweidimensional angelegt. Aber im ästhetischen Erleben kann ein Strich nicht mehr nur als flach gelten, sondern als dreidimensional, seine Räumlichkeit geht auf die dreidimensionale Bewegung des Pinsels zurück. Beim modernen alltäglichen Schreiben mit Füller oder Bleistifte wird der harte Kopf nur auf dem Papier horizontal verschoben, im Fall der Chinesischen Kalligrafie sind wegen der Biegsamkeit des langen weichen Pinselkopfs nicht nur *Horizontal-*, sondern auch *Vertikalbewegung* gegeben. Bei der Ausführung lässt sich der Pinselkopf manchmal mehr nach oben aufheben, manchmal mehr nach unten drücken, um verschiedene Dicken des Striches zu erreichen. Wie das Bild oben gezeigt, beim An- und Absetzen eines waagerechten Striches der Regelschrift muss man den Pinselkopf mehr mit Kraft nach unten drücken, damit die beiden Enden dicker sein können, während der Ausführung kann man den Pinsel leicht nach oben aufheben, um ein schlankeres Mittelstück zu schaffen. Für die richtige schöne Form eines Striches müssen die Horizontal- und die Vertikalbewegungen sehr sorgfältig und harmonisch miteinander kombiniert sein.

¹ Das ist nur eine vereinfachte Beschreibung für die komplizierte Pinselführung eines waagerechten Striches.



Ausschnitt aus *Yinfu Schrift*
陰符經/阴符经 局部
褚遂良, *Chū Suiliáng*



Ausschnitt aus einem unbekanntem Text
vom Offiziellen-Stil (館閣體/馆阁体)

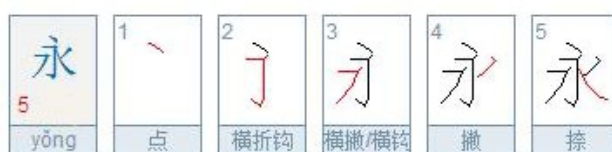
Die Vertikalbewegungen geschickt zu beherrschen, ist einer der wichtigsten Maßstäbe des ästhetischen Werts eines kalligraphischen Werks. Bei dem Werk *Yinfu Schrift* (陰符經/阴符经) von *Chū Suiliáng* 褚遂良 (596-659) aus der Tang-Dynastie, einem der vier bekanntesten Kalligraphen am Beginn der *Tang-Dynastie*, können wir die abwechslungsreichen Dicken der Striche sehen. Aus der Behörde der *Qing-Dynastie* (1644-1911) hat sich der Offizielle-Stil (館閣體/馆阁体) entwickelt, das ist ein praktischer Stil und dabei sehen wir nur vereinfachte Wechselung der Striche. Die Texte von dem Stil sind deutlich lesbar und sehen meistens ordentlich aus, aber zählen nicht zu den hervorragenden Werken.

An der Richtung des Striches können wir die Horizontalbewegungen erkennen, aus der Veränderung der Dicke erfahren wir die Vertikalbewegungen. Die Pinselführung ist im dreidimensionalen Raum verlaufen, in der zweidimensionalen Form des Striches auf dem Papier ist die Dreidimensionalität der Bewegung enthalten. Bei der ästhetischen Betrachtung soll der Pinselstrich nicht als flache Linie angesehen werden, wie bei der Linie der Drucksache, sondern als Räumliches. Die Vertikalbewegungen sind schon bei dem Hauptstrich der Kanzleischrift vorgekommen, in der Regelschrift sind sie extrem hervorgehoben, daher sehen die Striche von der Regelschrift viel plastischer aus als die von Siegelschrift und Kanzleischrift. Die Vertikalbewegungen bereichern die Formen des Striches.

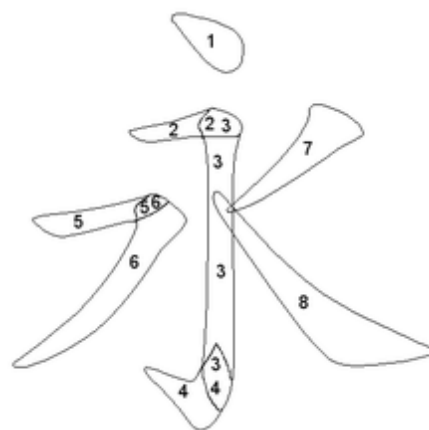
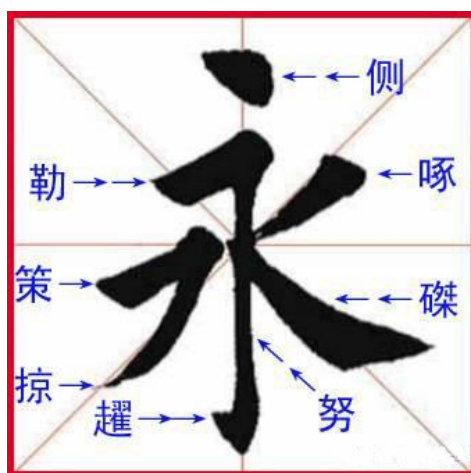
Neben dieser Räumlichkeit gibt es ein noch wichtigeres Element, es ist das *Tempo* der Pinselführung, m.a.W. die Zeit. Die Pinselführung hier ist überhaupt keine

gleichförmige Bewegung, sondern während der ganzen Ausführung kann sich der Pinsel sehr ungleich schnell bewegen, manchmal sogar kurz verweilen. Alle Horizontal- und Vertikalbewegungen sind mit bestimmtem Tempo und Rhythmus auszuführen, alles Räumliches unterliegt dem Zeitlichen. Die Verfahrensweisen der Striche beziehen sich auf die Prinzipien von Tempo und Richtung der Pinselführung, daher können wir ohne die Analyse der Pinselführung die Schönheit des Pinselstrichs nicht in vollem Maße würdigen.

Bezüglich der Pinselführung nehmen Chinesen häufig ein klassisches Beispiel, nämlich *die acht Verfahrensweisen der Pinselführung im Schriftzeichen „Yǒng“* 永(永字八法) (Yǒng bedeutet „Ewigkeit“). Das Schriftzeichen „永“ hat insgesamt fünf Striche, aber enthält acht Prinzipien der Verfahrensweisen, nämlich 側/側 cè, 勒 lè, 努 nǔ, 趯 tì, 策 cè, 掠 lüè, 啄 zhuó, 磔 zhé¹.



Fünf Striche im Schriftzeichen Yǒng 永



Die acht Verfahrensweisen der Pinselführung im Schriftzeichen Yǒng
永字八法

Acht Prinzipien im Schriftzeichen „Yǒng“ zitiert man aus *Yutang Schrift* (玉堂禁經/玉堂禁经) von Zhāng Huáiguàn (張懷瓘/张怀瓘)² aus der Tang-Dynastie.

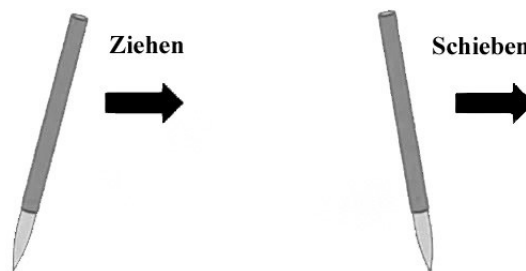
¹ Die Namen der acht Prinzipien bezeichnen die Weisen der Pinselführung, sie sind keine Namen der Striche.

² Zhāng Huáiguàn 張懷瓘/张怀瓘, *Yutang Schrift* 《玉堂禁經/玉堂禁经》: 側/側不得平其筆。勒不得臥其筆。努不得直，直則無力。趯須存其鋒，得勢而出。策須背筆，仰而策之。掠須筆鋒，左出而利。啄須臥筆疾掩。磔須戰筆，戰行右出。



(1) „側/側“ bedeutet „seitwärts“ und bezieht sich auf die Pinselführung von dem ersten Strich „Punkt“ (點/点, diǎn): der Punkt soll weder symmetrisch noch gerade angelegt sein. Einerseits kann die Form eines Punkts in der Regelschrift auf keinen Fall rund und symmetrisch sein. Der Punkt im Schriftzeichen 永 nimmt eine ungefähre dreieckige Gestalt an. Andererseits ist der Punkt niemals gerade zu legen. Hier neigt sich der Punkt nach rechts unten. In der Regelschrift können Punkte nach verschiedenen Richtungen schräg sein, die Richtung hängt von der Gestaltung des ganzen Schriftzeichens ab. Wenn ein einziger Punkt ganz oben im Schriftzeichen steht, wie bei Schriftzeichen 永, wird sich dieser Punkt meistens so neigen, da die allgemeine Richtung beim Schreiben nach rechts unten geht. Um den spitzen Ansatz zu schaffen, muss der Pinsel am Anfang schnell auf das Papier fallen; um das Ende nicht zu scharf zu machen, muss der Pinsel kurz danach ziemlich langsam vom Papier abgehoben werden.

(2) „勒“ bedeutet „Straffen“, es geht um die Pinselführung vom „Quer“ (橫, héng): sie ist ähnlich wie, die Zügel zu straffen. Bei der Ausführung gibt es in der Regel zwei Arten Bewegungen, nämlich *Ziehen* und *Schieben*.



Wie das Bild zeigt, beim Ziehen geht der Pinselkopf hinter dem Griff, der Kopf wird durch den Griff von vorne gezogen; beim Schieben hingegen geht der Griff hinter dem Kopf, der Kopf wird durch den Griff von hinten geschoben. Beim Schieben ist die Reibungskraft zwischen Haaren und Papier größer als beim Ziehen, je größer der Reibungswiderstand ist, desto mehr Triebkraft der Hand man braucht, daher scheint der Strich aus Schieben kräftiger zu sein als der aus Ziehen. Für den langen oder wichtigen „Quer“ ist normalerweise das Schieben besser geeignet, daher gilt es auch für das Schriftzeichen 永. Der Pinselkopf geht vorne wie der Kopf des Pferdes, der Griff danach wie die Zügel, unsere Hand kontrollieren den Griff, wie die Zügel zu straffen und das Pferd von hinten zu lenken; der Strich soll kräftig sein, aber nicht außer Kontrolle geraten wie ein durchgegangenes Pferd.



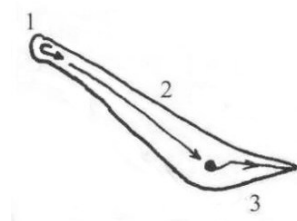
(3) „努“ bedeutet „Anspannung“ und bezieht sich auf den senkrechten Strich (豎/竖, shù): er soll kräftig und geradeaus ausgeführt werden. Der senkrechte Strich steht in der Mitte des Zeichens, er stützt die ganze Gestaltung des Zeichens wie eine zentrale Säule. Daher muss er schnurgerade sein; er braucht nicht unbedingt dick zu sein, aber muss solide und kräftig, sonst würde das ganze Zeichen einstürzen. Er soll ausgeglichen und langsam ausgeführt werden.

(4) „趯“ bedeutet „Kicken“, es geht um den „Haken“ (鉤/钩, gōu): er soll so aussehen, wie man etwas mit dem Fuß stoßt. Eigentlich ist der „Haken“ kein selbständiger Strich, er ist das Ende von dem senkrechten Strich (豎/竖), sein Ansatz verbirgt sich in Endführung des senkrechten Striches. Dieser „Haken“ braucht weder groß noch lang zu sein, aber muss kompakt und kräftig sein. Bevor man etwas mit Kraft kickt, muss man zuerst den Fuß in die entgegengesetzte Richtung aufheben, um die Energie zu akkumulieren. Beim Schaffen des „Hakens“ kann man auch nicht direkt nach der Endführung des senkrechten Striches streichen, sondern der Pinsel verweilt kurz und geht ein wenig zurück, damit die Spitze des Pinselkopfs wieder geordnet und ausreichend vorbereitet ist. Erst dann kann dieser „Hakens“ ganz schnell und kräftig geschafft werden. Alles muss in kurzer Zeit, auf kleiner Fläche genau ausgeführt werden. Daher ist das untere Ende des senkrechten Strich ein bisschen dicker als der obere Teil, eigentlich gehört es auch zur Gestalt vom „Haken“. Dieser dickere Teil impliziert die vorbereitenden Bewegungen und zeigt dadurch die Kraft des „Kickens“.

(5) „策“ bedeutet „Steigung“ und bezieht sich auf den Strich „Abheben“ (提, tí), der nach rechts oben ansteigend gezogen wird. Ein nach oben steigender und kurzer Strich soll leicht und beschwingt ausgeführt werden, im Gegensatz zu dem zweiten Strich „Quer“ aus Schieben ist „Abheben“ aus Ziehen hervorgegangen.

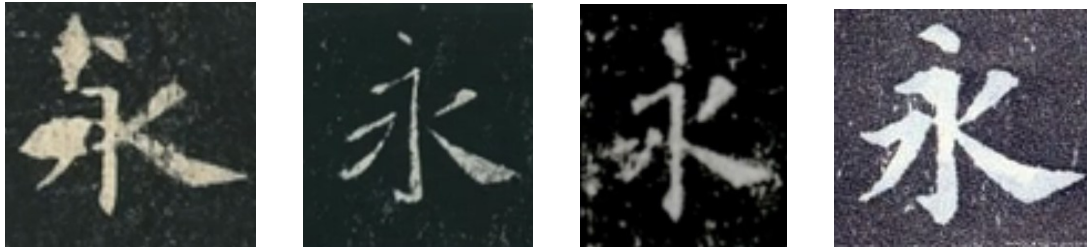
(6) „掠“ bedeutet „Fegen“ und bezieht sich auf den nach links unten gezogenen Schrägstrich (撇, piě): der Pinselkopf soll wie ein Besen auf dem Papier streichen, am Ende muss es spitz gezogen werden. Bei jeder langen Bewegung vom Fegen streicht man immer am Ende schnell und kräftig, sonst lässt sich nichts wegfegen. Beim Schreiben ist der Pinsel vom Ansatz bis vier Fünftel des Striches langsam zu bewegen, ungefähr am vier Fünftel verlangsamt sich der Pinsel immer noch und dann plötzlich beschleunigt, die Haare streichen ganz schnell bis zum Ende. Der Strich soll leicht gebogener sein.

(7) „啄“ bedeutet „Picken“ in Bezug auf den kurzen Schrägstrich (短撇, duǎn piě): die Pinselführung lehnt sich daran an, wie ein Specht mit dem Schnabel stößt, d.h., schnell und geradeaus zu sein. Im Gegensatz zu dem langen und leicht gebogenen Schrägstrich ist dieser kurze Schrägstrich schnurgerade gezogen. Der Anfang vom Picken des Sprechers ist ganz langsam und danach rasch. Beim Ansetzen muss der Pinselkopf sicher und langsam auf das Papier fallen, dann wird er total schnell nach links unten gezogen, um die schnurgerade Form und das spitze Ende zu erreichen.



(8) „磔“ bedeutet „Zerstückelung und Ausstrecken“ und bezieht sich auf den nach rechts unten gezogenen Strich (捺, nà). Dieser letzte Strich entspringt dem *Hauptstrich* der Kanzleischrift und ist bei der Ausführung auch in drei Strecken eingeteilt: zuerst wird es leicht und langsam angesetzt; dann wird der Strich nach rechts unten auf der Fläche gezogen, dabei wird der Pinselkopf immer tiefer nach unten auf dem Papier gedrückt, bis zu dem dicksten Teil; am Ende verweilt der Pinsel kurz und verändert sich die Richtung, das letzte kleine Stück wird nach rechts gezogen und abgesetzt, dabei wird der Pinsel langsam vom Papier abgehoben, die

Spitze des Striches soll endlich horizontal nach rechts zeigen. Ob der letzte Strich gut geschafft werden kann, das entscheidet, ob die Gestalt des ganzen Schriftzeichens erfolgreich vollendet wird, der ganze Strich soll leicht gebogen sein und so aussehen wie ein völlig ausstreckendes Glied.



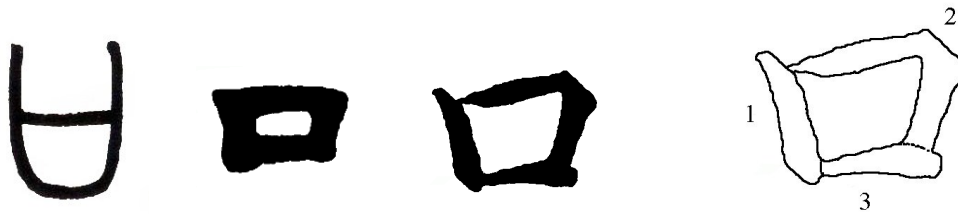
Schriftzüge von verschiedenen Kalligraphen aus der Tang-Dynastie:

(nach der Reihe) aus *Yú Shì'nán* 虞世南, *Chǔ Suǐliáng* 褚遂良, *Ōuyáng Xún* 歐陽詢/
 欧阳询, *Yán Zhēnqīng* 顏真卿

Beim Regelschriftzeichen ist meistens die rechte Seite wichtiger als die linke Seite, im Schriftzeichen Yǒng „永“ sollen Striche auf der rechten Seite größer und dicker sein als die auf der linken, sie nehmen mehr Platz ein. Zwar sind die Gesetze der Gestalt und Pinselführung sehr streng, aber die Schriftzüge von verschiedenen Kalligraphen sind sehr unterschiedlich, unter den Gesetzten kann jeder Kalligraph immer noch seinen eigenen Stil entwickeln.

Das Schriftzeichen Yǒng „永“ besitzt zwar eine einfache Gestaltung mit nur fünf Strichen, aber repräsentiert acht wichtige Verfahrensweisen der Pinselführung von Grundstrichen, andere komplexe Striche sind aus zwei oder mehreren Grundstrichen aufgebaut. Die vollkommene Beherrschung dieser acht Verfahrensweisen sind die notwendige Voraussetzung für weitere Einübung von komplexen Strichen und komplizierten Schriftzeichen. Wenn ein Chinese die Kalligrafie wirklich lernen will, muss er mit den acht Prinzipien vom Schriftzeichen Yǒng „永“ anfangen. In der Entwicklung der Regelschrift sind vollständige Gesetze für die Pinselführung jedes Striches und für die Gestalt (nämlich die Beziehung zwischen verschiedenen Strichen) jedes Schriftzeichens deutlich aufgestellt.

Im letzten Teil über die Kanzleischrift haben wir die Umwandlung von bildhaften Linien zu geregelten Strichen schon eingesehen, durch das Beispiel, das Schriftzeichen „Haus, Familie“ (家, jiā), sehen wir, wie eine symmetrische Figur durch die Komposition von bestimmten Strichen ersetzt wird. Aber in der Kanzleischrift hat sich die ästhetische Form der Striche noch nicht vollkommen entwickelt. Mit Hilfe vom Schriftzeichen „Mund“ (口, kǒu) als Beispiel können wir die vollkommene Entwicklung bei der Regelschrift verstehen.



„Mund“ in der Kleinen Siegelschrift, Kanzleischrift und Regelschrift
die Reihenfolge der Striche in der Regelschrift

Das Schriftzeichen „Mund“ (口, kǒu) in der Kleinen Siegelschrift besteht aus symmetrischen und runden Linien, im Gegensatz dazu sind die Striche in der Kanzleischrift gerade. Bei dieser kommt das Schriftzeichen aus der Komposition von drei Strichen, ähnlich wie bei der Regelschrift, aber die Formen der geraden Striche sind nicht vollständig bestimmt, wir sehen nur einen viereckigen „Mund“, keinen runden mehr wie bei der Siegelschrift. In der Regelschrift erhalten die Striche ganz sichere Form wegen der strengen Prinzipien der Pinselführung, die Gestalt des Zeichen hat auch ihre Bestimmung: alle drei Striche sind vom Ansatz bis zum Ende ungleich dick; der linke senkrechte Strich neigt sich ein bisschen nach rechts unten, der rechte senkrechte hingegen nach links unten, so dass der obere Teil breiter ist als der untere Teil; bei dem zweiten Strich muss eine dicke Wendung mit der Sonderform geschafft werden, damit der obere rechte Teil ganz anders als der obere linke aussieht. Die Gestalt des „Mundes“ der Regelschrift ist weder rund noch viereckig, sondern eigenartig.

Der freihändige Strich mit der eigenartigen Gestalt kann manche Probleme lösen, z.B. die Symmetrie und die Duplizität.



Schriftzeichen „Baum“ in der Kleinen Siegelschrift und Regelschrift

Das Schriftzeichen „Baum“ (木, mù) in der Kleinen Siegelschrift besitzt eine völlig symmetrische Gestalt. Die absolute Symmetrie kann nicht zur ästhetisch hervorragenden Bedeutung führen, denn es bedeutet die Gleichheit der beiden Seiten, bedeutet die räumliche Duplizität aus den verdoppelten Bewegungen. In der Regelschrift sehen wir nur einen annähernd symmetrischen Aufbau, die Gestalten der

beiden Seiten sind nicht völlig gleich: zuerst ist der waagerechte Strich selbst schon nicht symmetrisch, die Formen von beiden Enden sind nicht gleich, das eine ist spitz, das andere ist rundlich, der ganze Strich ist auch nicht absolut waagerecht, sondern leicht ansteigend, daher liegen die beiden Enden nicht in gleichen Höhen; die Gestalten des nach links unten gezogenen Schrägstrichs (撇, piě) und des nach rechts unten gezogenen Schrägstrichs (捺, nà) kennen wir schon bei acht Prinzipien im Schriftzeichen Yǒng (永字八法), die beiden haben unterschiedliche Pinselführungen und unterschiedliche Formen, der rechte Strich im „Baum“ soll länger und dicker sein als der linke, das Ende auf der rechten Seite soll auch niedriger sein als das auf der linken, der ganze rechte Teil soll ausstreckender sein als der linke. Mit dem annähernd symmetrischen Aufbau vermag dieser „Baum“ das Gleichgewicht zu halten, durch ungleiche Formen der Striche auf beiden Seiten kann die spiegelbildliche Gleichheit zerbrochen sein und eine lebendige Gestalt kommt vor.



Schriftzeichen „drei“ in der Kleinen Siegelschrift und Regelschrift

Sowohl in der Kleineren Siegelschrift als auch in der Regelschrift besteht das Schriftzeichen „drei“ (三, sān) aus drei waagerechten Strichen. In der Kleinen Siegelschrift bestehen drei fast völlig gleiche Linien, sie sind gleich lang und gleich dick. Jeder horizontale Strich in der Siegelschrift ist fast völlig waagerecht, vom Anfang bis zum Ende ist es immer gleich dick. Kurz und gut, eine gleichmäßige und symmetrische Linie wird hier dreimal wiederholt, das führt zu einer ziemlich eintönigen Gestalt. In der Regelschrift finden wir eine ganz andere Komposition: zuerst sind die Striche keine gleichmäßige Linie, wie immer sind die beiden Enden dicker; alle drei Striche sind leicht ansteigend, daher ist die spiegelbildliche Gleichheit auf beiden Seiten zerbrochen; die Länge der drei Striche sollen nicht gleich sein, der untere Strich soll länger sein als der obere, der unterste Strich ist daher am längsten, um die oberen Teile stabil stützen zu können, die ganze Gestalt sieht so aus wie ein solider Turm; die oberen zwei kurzen Striche sind etwas dicker, sonst sähen sie zu schwach aus, der dritte Strich soll schlank sein, um die Spannkraft besser zu zeigen. Die Veränderung der Formen der Striche bzw. der Beziehung zwischen verschiedenen Strichen führt zu einer völlig neuen Gestalt des Schriftzeichens.

In der Gestalt eines Schriftzeichens ist der Strich die grundlegendste Komponente, die jeweilige Ausführung gilt als die kleinste zeitliche Einheit. Vom Ansetzen bis zum

Absetzen eines Striches ist der Vorgang der Pinselführung eine komplette und unabhängige Einheit. Seit der Pinsel auf das Papier fällt, beginnt dieser Vorgang; während der Ausführung lässt sich der Pinselkopf zwar manchmal ein bisschen nach oben aufheben, manchmal verweilt ganz kurz, aber die Haare bleiben ständig mit dem Papier in Berührung; bei der Endführung kann der Pinsel erst vom Papier abgehoben werden, und ein Strich ist dann vollendet. Wenn man weiter einen anderen Strich schaffen will, muss der Pinsel wieder auf das Papier fallen und eine neue Ausführung kommt in Gang. Striche sind voneinander unabhängige Komponenten, bei der Ausführung können sie sich nicht direkt aneinander anschließen, die Ausführungen von verschiedenen Strichen sind voneinander getrennte und in sich geschlossene zeitliche Einheiten.

Innerhalb jeder Einheit hat das zeitliche Element durch Pinselführung an der Bestimmung der Form des Striches teil. Die Form eines Striches ist durch bestimmte Horizontal- und Vertikalbewegungen des Pinsels herzustellen, alle Bewegungen sind mit bestimmtem Tempo auszuführen. Das Beispiel von acht Prinzipien vom Schriftzeichen Yǒng „永“ zeigt uns, dass ohne richtiges Tempo alle Horizontal- und Vertikalbewegungen nicht richtig verlaufen und keine richtige Form hervorrufen können. Durch ein Gleichnis ist es deutlicher zu erklären, das Tempo ist ähnlich wie der Takt der Musik, die Richtung und die Dicke des Striches sind wie verschiedene Töne. Die Töne müssen nach bestimmtem Takt angeschlagen werden, um eine schöne Melodie hervorzubringen; die Bewegungen des Pinsels müssen auch mit bestimmtem Tempo durchgeführt werden, damit der Rhythmus des Striches daraus hervorgehen kann. D.h., jeder Strich ist eine innerlich komplette rhythmische Einheit. Aus dem Rhythmus der Bewegungen der Hand ist endlich der Rhythmus des Striches auf dem Papier hervorgegangen.

Die jeweiligen Ausführungen von Strichen sind zwar voneinander getrennt, aber das bedeutet nicht, dass es überhaupt keine Verbindung dazwischen gibt. Beim Schreiben ist die Reihenfolge der Striche nicht beliebig, sondern befolgt einige Regeln: erst der obere, dann der untere Strich; erst der linke, dann der rechte Strich; erst der größere Mittelteil, dann die kleineren Teile auf beiden Seiten; erst die äußeren, dann die inneren Striche; bei einem Kästchen kann es nach der Fertigung der inneren Striche erst dann geschlossen werden. Trotz des richtigen Aussehens führt die falsche Reihenfolge noch zu einem falschen Schriftzeichen. Die strenge Reihenfolge beim Schreiben bedeutet eine zeitliche Verbindung zwischen Strichen, die einzelnen Striche sind keine zersplitterten Komponenten, die räumliche Komposition auf dem Papier hängt mit der zeitlichen Ordnung bei der Ausführung zusammen. In der räumlichen Struktur des Schriftzeichens ist die zeitliche Reihe enthalten, aus der falschen Reihenfolge der Striche ist nur die Unordnung des Raumes hervorgegangen.

In der Entwicklung von Siegelschrift über Kanzleischrift zu Regelschrift zeichnete sich die Tendenz ab: einerseits wurde die Gestaltung eines ganzen Schriftzeichens immer *vereinfacht*, andererseits wurden die Form und die Pinselführung des einzelnen Striches immer *bereichert*. Die Vereinfachung des Schriftzeichens bedeutet das allmähliche Nachlassen von der Nachbildung der äußeren Figur, die Bereicherung des

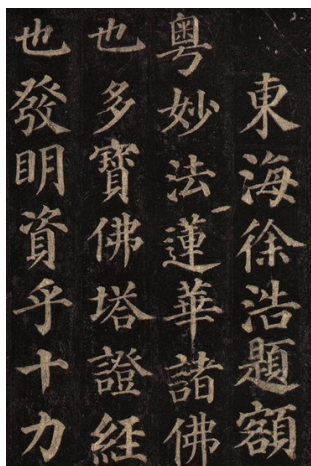
Striches bedeutet die Verstärkung der inneren Bestimmtheit. Der äußere Maßstab wird endlich durch die inneren Regeln der Striche selbst ersetzt, die Allgemeinheit der Schrift ist durch solche strengen Regeln gewährleistet. Durch die Vervollkommnung des Rhythmus des Striches ist die Umwandlung von der *äußeren Räumlichkeit* zur *inneren Räumlichkeit* vollständig verwirklicht. Nach der Auflösung der äußeren Räumlichkeit wird der Rhythmus des Striches zu dem wichtigsten ästhetischen Kriterium der inneren Räumlichkeit. Der Strich ist das Ergebnis von der Bewegung unseres Leibes, sein Rhythmus entspringt der Beweglichkeit und der Zeitlichkeit des Leibes, die innere Räumlichkeit lässt sich der Zeitlichkeit unterordnen.

Bei allen Kategorien der Chinesischen Kalligrafie ist der wichtigste Grundsatz endlich aufgestellt: der Strich kann nur in der einmaligen Ausführung vollendet sein. Der Strom der Zeit ist unumkehrbar, die Ereignisse unseres Leibes sind unwiderruflich, der falsche Takt in der Musik darf nicht wieder noch mal angesetzt werden, wie kann es denkbar sein, einen einzigen Strich ein zweitesmal ziehen oder verbessern zu dürfen. Ein verbesserter Strich scheint nur total unangenehm, weil er die zeitliche Ordnung und auch die Grundlage der Kalligrafie gestört hat. Dieser Grundsatz ist ursprünglich von dem Wesentlichen der Schreibkunst ausgegangen, er hat wiederum auf die Pinselführung zurückgewirkt, nach dem Grundsatz muss man die Technik der Pinselführung vollkommen beherrschen, um den bestimmten Rhythmus des Striches durch einmalige Ausführung erzeugen zu können. Die zeitliche Verbindung ist für die Kursivschrift und Grasschrift noch relevanter.

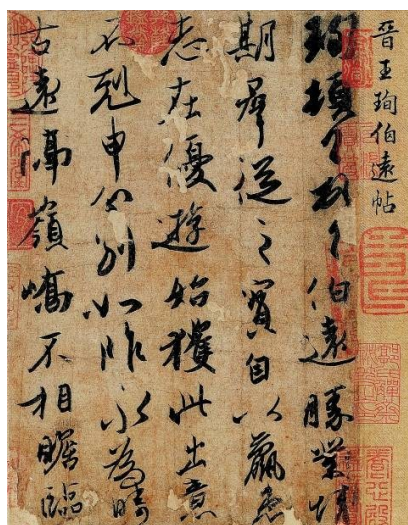
4.5. Kohärenz von Strichen — Striche in der Kursivschrift und Grasschrift

Bis Regelschrift war die Entwicklung der Schriftzeichen vollendet, seither fast zweitausend Jahre gilt die Regelschrift als die einzige allgemeingültige Schrift, aber die Entwicklung der Schreibweise ist noch nicht zu Ende gekommen. Die *Kursivschrift* (行書/行书, Xíngshū) und die *Grasschrift* (草書/草书, Cǎoshū) sind zwei Arten Varianten vom schnellen Schreibstil der Regelschrift. Bei der Regelschrift muss man Strich für Strich streng nach den jeweiligen Gesetzen schreiben, einerseits verbraucht es zu viel Zeit, andererseits können die inneren Gefühle nicht leicht zum Ausdruck kommen, daher haben sich die zwei Schriftarten gleichzeitig entwickelt, die schneller und flüssiger auszuführen sind. Die Kursivschrift hat ihre Blütezeit in der Jin-Dynastie erlebt, noch früher als die Regelschrift, die Grasschrift in der Tang-Dynastie, gleich wie die Regelschrift.

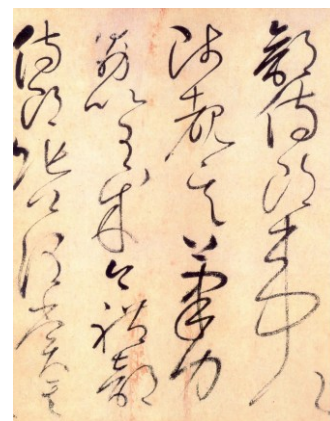
Ausschnitte der Texte von drei Kategorien:
(nach der Reihe) von der Regelschrift, Kursivschrift und Grasschrift



Duobao Turm Steintafel
多寶塔碑/多宝塔碑
顏真卿, *Yán Zhēnqīng*



Boyuan Vorlage
伯遠帖/伯远帖
王珣, *Wáng Xún*



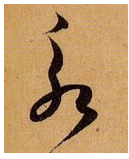





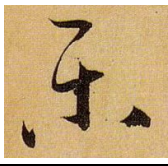





Autobiographie
自敘帖
懷素, *Huái Sù*

Durch die Ausstellung von drei Arten Texten können wir einen groben Eindruck bekommen: die Regelschrift von *Yán Zhēnqīng* 顏真卿 (709-784) aus der Tang-Dynastie ist ganz langsam und ruhig zu schreiben, die Grasschrift von *Huái Sù* 懷素/怀素 (737-799) aus der Tang-Dynastie hingegen zeigt eine wahrscheinlich schnelle und aufregende Ausführung, und der Stil der Kursivschrift von *Wáng Xún* 王珣 (349-400) aus der Jin-Dynastie geht einen Mittelweg dazwischen. Ein bekannter Theoretiker der Kalligrafie *Zhāng Huáiguàn* 張懷瓘/张怀瓘 aus der Tang-Dynastie hat für die Gestalten der drei Schriften so formuliert: „Die Regelschrift erscheint so, wie ein Mensch steht; die Kursivschrift wie ein Mensch läuft; die Grasschrift wie ein Mensch rennt“¹. Die Regelschrift erscheint einfältig und still, die Kursivschrift und die Grasschrift hingegen wirken mehr expressiv. Aber der Unterschied zwischen Kursivschrift und Grasschrift besteht nicht in dem Ausmaß vom schnellen Schreiben, sondern in der Schreibweise des Striches.

¹ *Zhāng Huáiguàn* 張懷瓘/张怀瓘, *über sechs Kategorien der Kalligrafie* 《六體書論/六体书论》: 大率真書如立,行書如行,草書如走.

Vergleich einiger Schriftzeichen zwischen Regel-, Kursiv- und Grasschrift

	Regelschrift	Kursivschrift	Grasschrift
Ewigkeit (永, Yǒng)			
Wagen (車, chē)			
Musik (樂, yuè)			
Schreiben, Buch (書, shū)			

Durch den Vergleich in oberer Tabelle können wir finden, dass die Regelschrift zweifellos als „Standard-Schrift“ gilt, die Kursivschrift und Grasschrift die Gestalt des Urbilds auf jeweilige Weisen umformen.

Die Kursivschrift (行書/行书) ändert die Gestalt durch die Verbindung von einzelnen Strichen in einem Schriftzeichen. „行“ (Xín) bedeutet im Chinesisch „Gegeh, Laufen“, das weist die Flüssigkeit der Kursivschrift vor. In der Regelschrift sind die Ausführungen jeweiliger Striche voneinander getrennt, zwischen zwei Ausführungen besteht eine kurze Pause, in der sich der Pinsel nur *über* dem Papier bewegt, um die Stelle des Ansetzens der nächsten Ausführung zu erreichen. In der Kursivschrift ist es üblich, mehrere Striche in einer einmaligen Ausführung zusammen zu ziehen. D.h., nach der Vollendung eines Striches braucht man den Pinsel nicht unbedingt vom Papier abzuheben, der Pinsel kann sich *auf* dem Papier weiter bewegen bis zum Ansetzen des nächsten Striches. Das wichtigste Merkmal für die schnelle Schreibweise ist das Vorkommen von *Bändern* zwischen Strichen.



Bewegungen über dem Papier
in der Regelschrift



Bewegungen auf dem Papier
in der Kursivschrift

Führen wir hier immer noch das Schriftzeichen Yǒng 永 als Beispiel an. Die roten Pfeile von der Regelschrift zeigt uns die Bewegungen des Pinsels über dem Papier. Bei der Ausführung können sich die Enden von verschiedenen Strichen nicht direkt aneinander anschließen, d.h., zwischen den nacheinander geschriebenen Strichen bestehen keine sichtbaren Anschlüsse auf dem Papier. Die roten Bänder von der Kursivschrift bezeichnen keinen richtigen Strich, sondern die Verbindung zwischen den Strichen. Beim Übergang von manchen Strichen kann der Pinsel immer noch mit dem Papier in Berührung bleiben und die sichtbaren Anschlüsse auf dem Papier hinterlassen. D.h., die Striche der Kursivschrift bestehen aus zwei Arten: die eine sind die richtigen originalen Striche, die nötig für den Aufbau des jeweiligen Schriftzeichens sind; die andere sind die Bänder zwischen den Strichen, sie sind nicht erforderlich für das Schriftzeichen und zeigen nur die Routen des Pinsels zwischen den wirklichen Strichen. Die Bänder zeigen einen engeren Zusammenhang zwischen den Strichen. Bei der Regelschrift ist das Schriftzeichen 永 durch fünfmal Ausführungen zu vollenden, aber bei der Kursivschrift sind bloß zweimal Ausführungen ausreichend (die letzten zwei Striche lassen sich direkt verbinden).

Die Bänder entspringt der schnelleren und fließenderen Bewegung beim Schreiben: bei der Bewegung hat man nicht viel Zeit für die Pausen, den Pinsel immer wieder vom Papier abzuheben, auf dem Papier verringern sich auch die Lücke zwischen den Strichen; bei der Bewegung ist die Grenze zwischen den zeitlichen Einheiten überschritten, auf dem Papier sind die ursprünglich selbständigen Räume der jeweiligen Striche durch die Bänder verbunden; bei der Bewegung setzt sich eine lange aus einigen ursprünglich kurzen Ausführungen zusammen, auf dem Papier können sich einige Striche durch die Bänder zu einer langen Linie vereinigen. Kurz und gut, die Bänder zeigt die Kohärenz zwischen Strichen, in der Regelschrift ist die Kette der Striche nur durch die Strichreihenfolge gewährleistet, die auf dem Papier nicht direkt vorkommt, in der Kursivschrift wird die Verbindung durch die Bänder sichtbar.

Der Rhythmus der Pinselführung entscheidet endlich den Rhythmus der Form des Striches, die Veränderung der Schreibweise führt unweigerlich zur Umformung des Striches und des Schriftzeichens. Die Richtung und die Dicke der Striche in der Kursivschrift sehen etwas anders aus als in der Regelschrift, die Reihenfolge kann

man auch ein bisschen ändern, damit mehrere Striche in einer einmaligen Ausführung besser miteinander koordiniert werden können. Die Gestalt der Kursivschriften hat eine größere Schräge als die der Regelschrift. In der Regelschrift kann ein waagerechter Strich nur ganz leicht ansteigend sein, sonst käme er aus dem Gleichgewicht; in der Kursivschrift kann er beim steileren Anstieg das Gleichgewicht immer noch halten, denn die Kursivschrift sieht beweglicher aus als die Regelschrift, wie *Zhāng Huáiguān* 張懷瓘/张怀瓘 gesagt hat, die Regelschrift erscheint wie ein stehender Mensch und die Kursivschrift wie ein laufender, ein Statisches soll nicht zu schräg sein, um im Gleichgewicht sein zu können, aber ein Bewegliches kann mit der größeren Schräge das Gleichgewicht leichter halten.

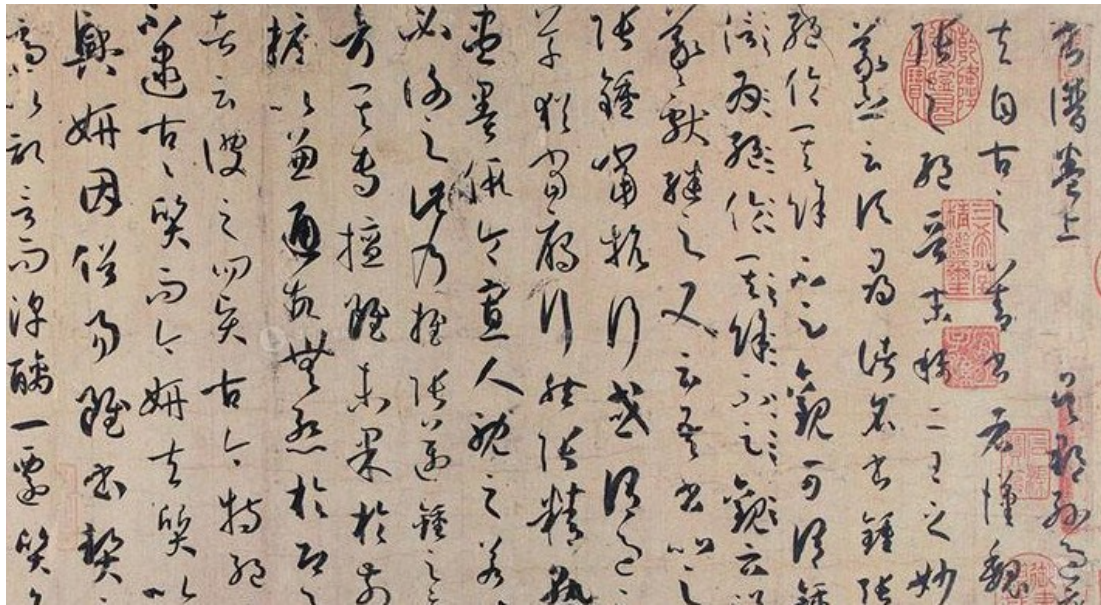
Schneller zu schreiben, bedeutet überhaupt nicht, leichter zu schreiben. Die Kursivschrift ist nicht beliebig schnell zu schreiben, die Bänder sind auch nicht beliebig einzufügen. Jedes Schriftzeichen hat eine bestimmte Form für die Art der Kursivschrift, in dieser Form sind nur bestimmte Bänder zuzusetzen. Die Form ist im Lauf der Entwicklung festgelegt, sie kann man normalerweise nicht ändern. Die originalen Striche muss man deutlich schreiben, die Bänder gehören ursprünglich zu der Bewegung über das Papier, daher können sie nur geringfügig erscheinen, manchmal nur andeutungsweise. Wegen der Bänder werden manche ursprünglich schnurgeraden Striche rundlich, die Form des Striches und seine Pinselführung werden damit noch bereichert. Den komplizierteren Rhythmus der Pinselführung in der kürzeren Zeit zu erreichen, die bereicherte Form in einer schnelleren Ausführung genau zu schaffen, das ist eine noch höhere Anforderung von Technik.

Die Grasschrift (草書/草书) ändert die Gestalt vor allem durch die Auslassung mancher Striche in einem Schriftzeichen. *In der Kursivschrift darf man keine Striche auslassen, sondern durch die Bänder nur die Anzahl der Ausführungen verringern. Im Unterschied dazu können die Striche in der Grasschrift in hohem Maß ausgelassen werden.* „草“ (Cǎo) bedeutet im Chinesisch im Allgemeinen „Gras“, in der Kalligrafie bezeichnet „kursorisch“, d.h., man braucht sich nicht mit jedem einzelnen Strich zu beschäftigen, sondern ersetzt die Gruppe von manchen Strichen durch eine andere vereinfachte Form. Die Grasschrift zeigt eine extrem vereinfachte Form der Schriftzeichen¹.

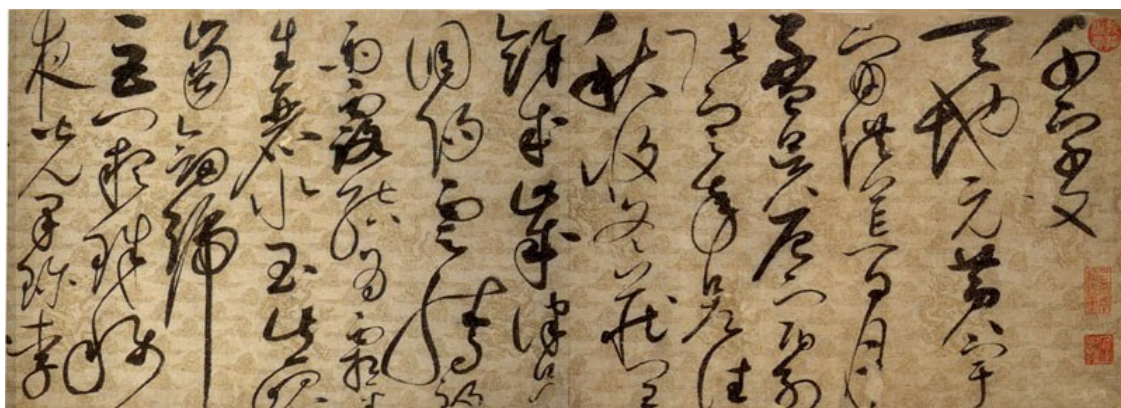
Gegen wir in die obere Tabelle zurück. Für das Schriftzeichen mit wenigen Strichen, wie z.B. das Schriftzeichen 永, ist die Wirkung der Auslassung schon erkennbar, dabei ist der linke Teil des Schriftzeichens fast ausgelassen. Für das Schriftzeichen mit mehr Strichen wird die Vereinfachung noch beträchtlicher. Der große Mittelteil vom Schriftzeichen 車(chē) und der komplizierte Oberteil vom Schriftzeichen 樂(yuè) sind durch einen einfachen Strich ersetzt, beim Schriftzeichen 書(shū) ist der ganze Unterteil verschwunden und besteht nur eine vereinfachte Struktur des Oberteils. Kurzum, die Grasschrift sorgt nicht für jeden einzelnen Strich, sondern für den allgemeinen Aufbau des Schriftzeichens im großen und ganzen. Wie bei der Kursivschrift, die Form der Grasschrift für jedes Schriftzeichen ist im Lauf der Entwicklung festgelegt, normalerweise darf man es nicht beliebig vereinfachen.

¹ Manche moderne Kurzzeichen (簡體字/简体字) entspringen der Grasschriften.

Trotz der strengen Regeln der Vereinfachung ist die Grasschrift eine ausdrucksvolle Schriftart und dabei besteht ein riesiger Raum für die Vielfalt an Stilen. Die Grasschrift lässt sich in zwei Hauptunterkategorien einteilen, nämlich die „Kleine Grasschrift“ (小草, xiǎocǎo) und die „Große Grasschrift“ (大草, dàcǎo). Die folgenden zwei Texte zeigen jeweils die zwei Arten Grasschriften.



Ausschnitt aus *über Kalligraphie* aus der Tang-Dynastie
 書譜/书谱 局部
 孫過庭/孙过庭, Sūn Guòtíng



Ausschnitt aus *Tausend-Zeichen-Klassiker* aus der Song-Dynastie
 千字文 局部
 宋徽宗, Kaiser Sòng Huīzōng

Über Kalligraphie von Sūn Guòtíng 孫過庭/孙过庭 (646-691) zählt zu den klassischsten Werken der Kleinen Grasschrift. Bei der Kleinen Grasschrift sehen die verschiedenen Schriftzeichen meistens gleich groß aus, sie bezeichnet einen eleganten und freien Stil. Manchmal scheint ein Text der Kleinen Grasschrift eine gewisse Ähnlichkeit mit dem der Kursivschrift zu haben, trotzdem unterscheiden sie sich grundlegend voneinander durch die Schreibweise. Innerhalb eines Kleinen Grasschriftzeichens bestehen häufig Bänder zwischen den Strichen, aber zwischen verschiedenen Schriftzeichen sind seltene Bänder gegeben, d.h., die jeweiligen Schriftzeichen sind selbständig und voneinander separat. Daher wird die Kleine Grasschrift auch die „*separate Grasschrift*“ (獨草/独草, dúcǎo) genannt.

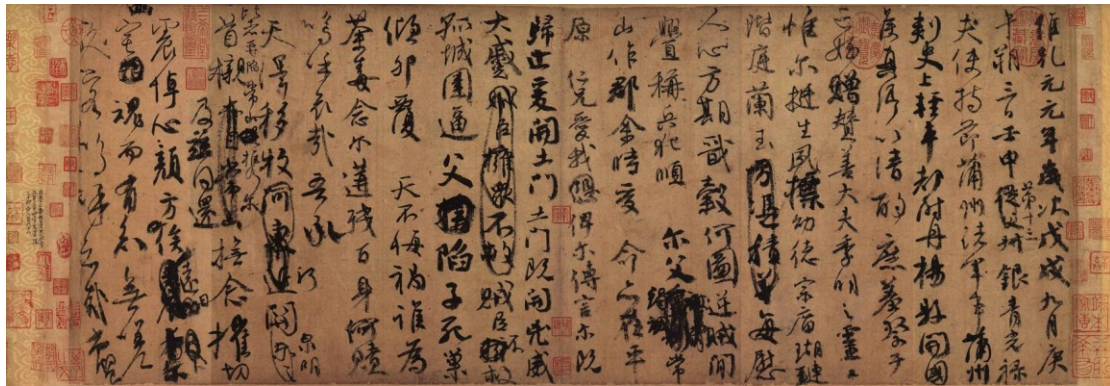
Tausend-Zeichen-Klassiker von 宋徽宗 Kaiser Sòng Huīzōng (1082-1135) ist ein typisches Werk von der Großen Grasschrift. Die Schriftzeichen davon können voneinander extrem ungleich groß sein, die Dicken der Striche werden durch die Vertikalbewegungen abwechslungsreich. Die Größe und die Dicke des jeweiligen Schriftzeichens hängen einerseits von der Komposition des ganzen Textes ab, andererseits von dem Inhalt, wenn man einige Wörter hervorheben will, kann man diejenigen ausdrücklich groß und dick schreiben, dabei vermag man die Emotion noch freier zum Ausdruck zu bringen. Das Merkmal für diese Schriftart ist die Bänder zwischen den untereinander liegenden Schriftzeichen¹. Die Vollendung eines Schriftzeichens bedeutet nicht immer, eine einzige Ausführung zu beenden, der Pinsel kann sich auf dem Papier weiter bewegen bis zum Ansetzen des nächsten Schriftzeichens. Es ist nicht selten bei der Großen Grasschrift, mehrere Schriftzeichen ausschließlich in einer einmaligen Ausführung ohne Unterbrechung zu schreiben. Viele Schriftzeichen in der Großen Grasschrift sind durch die ineinanderlaufenden Striche eingeschmolzen und das führt zu einer geringen Lesbarkeit. Wegen der Leidenschaft wird die Große Grasschrift auch die „*Verrückte Grasschrift*“ (狂草, kuángcǎo) genannt.

Mit den deutlichen Strichen und der sorgfältigen Pinselführung gilt die Regelschrift für die offizielle Situation. Die bekanntesten Werke davon sind meistens Inschriften auf Steintafel für Denkmäler. Mit fast kompletten Strichen und der effizienteren Ausführung lässt sich die Kursivschrift im halboffiziellen bzw. privaten Bereich anwenden, wegen der geringen Lesbarkeit ist die Grasschrift ausschließlich für das rein private Leben geeignet. Bei der alltäglichen Übung ist ein Text ausschließlich mit einer einzigen Schriftart zu schreiben, aber bei vielen kalligraphischen Werken besteht häufig die Mischung der Schreibweise von Regelschrift und Kursivschrift, oder die Mischung von Kursivschrift und Grasschrift, aber auf keinen Fall die Mischung von Regelschrift und Grasschrift.

Das berühmteste Werk der Kursivschrift ist *Vorwort zu der Gedichtsammlung Orchideenpavillon* 蘭亭序/兰亭序 von Wáng Xīzhī 王羲之(303-361), das als „das Erste Kursivschriftstück“ bezeichnet wird und man mit der Chinesischen Kalligrafie immer zuerst assoziiert. Leider können wir das Originalwerk nicht mehr sehen, da der

¹ Die Schreibrichtung der vormodernen chinesischen Schriften war in der Regel senkrecht von oben nach unten, und die Reihen waren von rechts nach links angeordnet, daher liegen die nachfolgenden Schriftzeichen immer untereinander.

Kaiser *Táng Taizōng* sich mit ihm begraben ließ. Wir können hier auf „das Zweite Kursivschriftstück“ eingehen, nämlich *Nachruf auf den Neffen* 祭侄稿 von *Yán Zhēnqīng* 顏真卿.

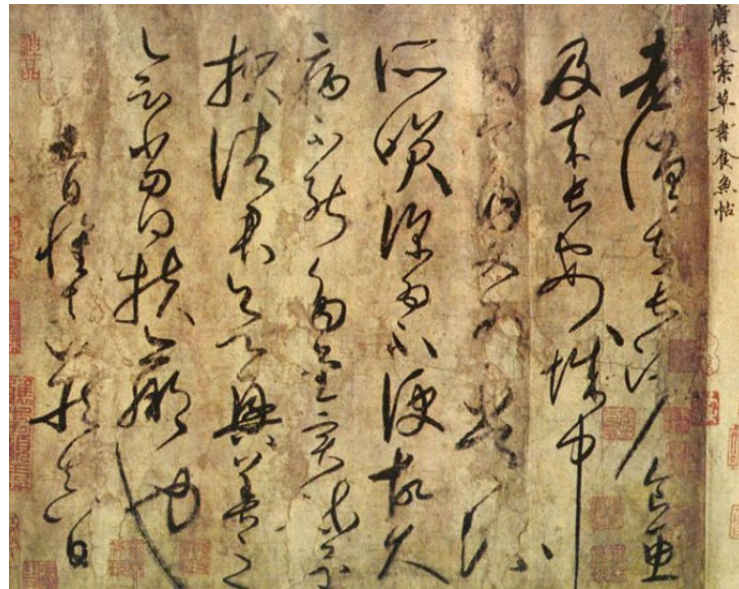


Nachruf auf den Neffen
祭侄稿
顏真卿, *Yán Zhēnqīng*

Yán Zhēnqīng 顏真卿 ist einer der bekanntesten Kalligraphen der Tang-Dynastie, seine Regelschrift, wie z.B. am Anfang dieses kleinen Kapitels gezeigte *Duobao Turm Steintafel* 多寶塔碑/多宝塔碑, zeigt perfekte Beherrschung der Pinselführung und zählt zu den besten Vorbildern für Lerner. Aber sein berühmtestes Werk ist ein Kursivschriftstück, *Nachruf auf den Neffen*. In der Mitte des 8. Jh war ein großer Krieg ausgebrochen, die Familie von *Yán Zhēnqīng* verteidigte sich sehr tapfer, sein Bruder und Neffe waren grausam getötet. Nach dem Krieg fand *Yán Zhēnqīng* nur die Gebeine von seinem Neffen und schrieb den Nachruf. An diesem Stück sehen wir viele Korrekturen, d.h., *Yán Zhēnqīng* war überhaupt nicht bereit, ein vollkommen gepflegtes Werk zu schaffen, sondern einfach nur ein Manuskript voller Trauer und Entrüstung zu schreiben, ohne zu durchdenken. Der Nachruf gehört zum privaten und halboffiziellen Text, daher ist die Kursivschrift dafür geeignet. Die ersten einigen vertikalen Reihen von rechts zeigen eine Mischung von Regelschrift und Kursivschrift, die erste Reihe ist besonders dick und mit deutlichen Strichen geschrieben, *Yán* versuchte, sich zuerst zu beruhigen, und begann mit der Verfassung. Von der siebten zu der neunten Reihe werden die Striche dünner und fließender, die Reihen beginnen schräg zu sein, *Yán* begann sich an das Leben seines Neffen zu erinnern, er wurde allmählich aufgeregt. Von der zehnten zu der achtzehnten Reihe werden die Schriftzeichen wieder dick, die Striche wurden rasch ausgeführt und noch mehr Korrekturen¹ entstanden, *Yán* beschrieb den Vorgang des Todes seines Neffen

¹ Hier soll die textliche Korrektur von der kalligrafischen Korrektur unterschieden werden. Die kalligrafische Korrektur bezieht sich auf den Strich bei der Ausführung, die textliche auf die Wortwahl für den Satzbau. Jeder einzelne Strich zeigt die Bewegung unseres Leibes und kann nur in der einmaligen Ausführung vollendet sein, daher muss die Korrektur vom Strich unbedingt ausgeschieden werden. Aber man kann die textlichen Korrekturen im Manuskript akzeptieren. Chinesische Kalligraphie legt großen Wert auf *Improvisation*. Es kommt nicht selten vor, dass Manuskripte als hervorragende kalligrafische Werke bezeichnet sind und eine höhere künstlerische Anerkennung finden als die entsprechende offizielle Version. Die zwei berühmteste Werke der Kursivschrift sind

und wurde immer traurig. Bei den letzten Reihen äußerte er den Wunsch, die Gebeine seines Neffen zurück in die Heimat zu bringen und zu begraben, vor großer Aufregung konnte er nicht mehr ruhig schreiben, die Schriftzeichen und die Komposition sind total gespannt, der Text endet mit der Mischung von Kursivschrift und Grasschrift.

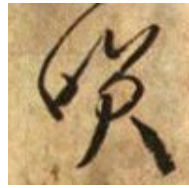


Essen des Fisches
食魚帖
懷素/怀素, *Huái Sù*

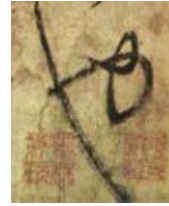
Essen des Fisches 食魚帖 von *Huái Sù* 懷素/怀素 gehört zu den berühmtesten Grasschriftstücken. *Huái Sù* ist ein buddhistischer Mönch, für den buddhistischen Mönch ist es tabu, Fisch und Fleisch zu essen, Alkohol zu trinken. *Huái Sù* hat das gebrochen, er war bekannt für seine verrückte Grasschrift, beim Schreiben musste er immer Alkohol trinken, außerdem aß er gern Fisch. Der Hauptinhalt des Textes ist: in Changsha aß ich gern Fisch, hier im Hauptstadt wird häufig Fleisch gegessen, es wird von vielen über mich gelacht, ich bin schon lange krank und kann nicht mehr schreiben, um Ihnen die kalligraphischen Stücke zu schenken, wer kann mir eine Wohltat erweisen? Das ist ein humorvoller Zettel, *Huái Sù* versuchte die flexible Form der Grasschrift mit dem Inhalt zu koordinieren. Innerhalb der jeweiligen Wortgruppen bestehen Bänder zwischen den Schriftzeichen, d.h., der inhaltlich Rhythmus trifft mit der kalligraphischen Komposition zusammen.

eben Manuskripte, nämlich *Vorwort zu der Gedichtsammlung Orchideenpavillon* 蘭亭序/兰亭序 von *Wáng Xīzhī* und *Nachruf auf den Neffen* 祭侄稿 von *Yán Zhēnqīng*. Ein Manuskript mit inhaltlichen Korrekturen kann den damaligen emotionalen Status des Kalligraphen noch authentischer darstellen. Sowohl die Unzulässigkeit der Korrekturen vom Strich als auch die Zulässigkeit der textlichen Korrekturen sind im Einklang mit dem Prinzip der Kalligrafie.

Ausschnitte aus „Essen des Fisches“



„Lachen“ 笑



Modalpartikel 也

Die wichtigen Wörter sind ausdrücklich groß und dick geschrieben. Das Wort „Lachen“ 笑(xiào) wird von Huái Sù verformt und steht schief wie ein betrunkenener Verrückter. Das letzte Wort ist eine Modalpartikel 也(yě), das normalerweise unwichtig und nicht hervorgehoben ist, aber am Ende richtete Huái Sù angelegentlich seine Bitte, dieses Schriftzeichen erscheint mit beträchtlicher Größe und gespannten Strichen. Der letzte nach rechts unten gezogene Strich wird rasch und trocken ausgeführt, er erscheint wie ein tiefer Atemzug bei der Bitte.

Kalligrafie ist eine Kunst voll von persönlichen Stilen. Verschiedene Kategorien haben ihren jeweiligen eigenartigen Stil, darunter bestehen noch viele persönliche Stile. Im Chinesisch heißt ein Sprichwort, „der Stil des Schriftzeichens ist der Stil des Menschen“, der Stil der Kalligrafie hängt von dem Charakter der Person ab. Allgemein gesagt, wer sich auf die Regelschrift gut versteht, ist ein ernsthafter Mensch; wer sich besonders durch die Kursivschrift auszeichnet, ist elegant und geschickt; wer durch die Grasschrift hervorrägt, besonders durch die verrückte Grasschrift, ist heiter und ganz unbefangen. Chinesen glauben, der Charakter entscheidet die persönliche Art der Bewegung, die Bewegung bestimmt weiter die Form des Striches. Die von uns auf dem Papier hinterlassenen Striche sind daher kein bloßes Objekt außer uns, sondern vielmehr ein Teil unseres Leibes, sie sind durch die Ausführung von uns angesteckt und implizieren unseren persönlichen Charakter und das damalige Gefühl, wie Trauer, Wut, Heiterkeit usw.

Es besteht ein merkwürdiges Phänomen, dass die verrückte Grasschrift häufig mit Alkohol zusammenhängt und die besten Stücke immer während der Trunkenheit hervorzubringen sind. Die Kalligraphen, die für die verrückte Grasschrift bekannt sind, wie z.B. Zhāng Xù 張旭/张旭 und Huái Sù 懷素/怀素, tranken sehr gern Alkohol, nur wenn sie sich ziemlich betranken und in einen Rausch gerieten, konnten sie dann in den optimalen Zustand für Schöpfung kommen und die Linien mit idealer Flüssigkeit und Erhabenheit ziehen, das daraus hervorgegangene Werk ist nach dem Ausschlafen unwiederholbar, man nannte sie „verrückter Zhāng, betrunkenener Sù“ 顛張醉素. Dieses Phänomen zeigt die Vereinigung von zwei gegensätzlichen Prinzipien von Nietzsche, von Apollinisch-dionysisch: einerseits sind die Gestalten der Pinselstriche auf Klarheit, Harmonie und Ordnung ausgerichtet; andererseits erfordert die Pinselführung das Ausbrechen der rauschhaften Schöpfungskraft.

Die Stärke eines Kalligraphen kann zwar endlich in einer bestimmten Kategorie liegen, aber man muss die Kraft mindestens für die drei Arten einsetzen, wenn man die Kalligrafie wirklich lernen will. Falls es an dem Training einer bestimmten Kategorie fehlt, kann man die anderen zwei nicht hervorragend ausbilden. Denn die drei Schriftkategorien gehören zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, dabei bezeichnen sie drei Arten Beziehungen zwischen Raum und Zeit. (1) Bei der Regelschrift sind die Striche als räumliche Einheiten festgelegt. Das Schriftzeichen besteht aus den voneinander separaten Strichen, der Vorgang der Ausführung lässt sich in einigen geschlossenen zeitlichen Einheiten für jeweilige Striche aufschneiden. Die zeitliche Verbindung zwischen Strichen ist auf dem Papier unsichtbar, sie wird nur in Form von Strichreihenfolge behalten. (2) Bei der Kursivschrift ist die Grenze zwischen separaten Strichen von der fließenderen Bewegung überschritten, die selbständigen Räume der jeweiligen Striche sind durch die Bänder verbunden. Die zeitliche Verbindung verbirgt sich nicht mehr, sondern tritt in Form von Bändern auf. Die Bänder und die originalen Striche laufen ineinander, die Zeitlichkeit der Bewegung und die Räumlichkeit der Striche vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. (3) Bei der Grasschrift lassen sich die Räume der Striche nicht mehr vollständig behalten, die Zeitlichkeit überwiegt hier. Die Räume von manchen Strichen sind wegen der stärkeren Bewegung verdrängt, aber vermöge der stärkeren Kohärenz der Bewegungen wird der räumliche Zusammenhang zwischen Strichen bzw. Schriftzeichen viel enger. Daher kann man bei der Regelschrift jeden einzelnen Strich würdigen, im Fall der Kursivschrift und Grasschrift hingegen ist das ganz Schriftzeichen mit Zusammenhang aller Striche zu bewundern, besonders bei der Verrückten Grasschrift muss man wegen der Bänder zwischen Schriftzeichen die Aufmerksamkeit auf den ganzen Text richten.

Die drei Arten Beziehungen zwischen Raum und Zeit bezeichnen auch verschiedene Einstellungen zu Strichen beim Schreiben: bei der Regelschrift sind die Striche voneinander ganz separat zu ziehen, bei der Kursivschrift und Grasschrift lassen sie sich häufig zusammenschreiben. Aber das bedeutet nicht, dass die Regelschrift den Zusammenhang zwischen den Strichen völlig außer Acht lassen kann, dass die Kursivschrift und Grasschrift die Selbständigkeit des jeweiligen Striches vernachlässigen können. Führen wir das Schriftzeichen „Fluss“ 河 hé als Beispiel an.

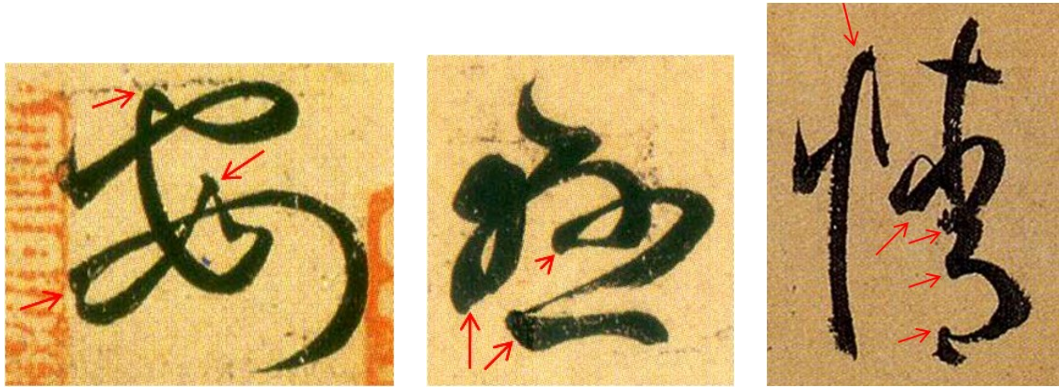


Schriftzeichen „Fluss“ in der Regel-, Kursiv- und Grasschrift

Bei der Regelschrift bezeichnen die drei Punkte auf der linken Seite Tropfen des „Wassers“ (das ist auch ein gebräuchliches Radikal und bedeutet im Schriftzeichen etwas, das mit Wasser zu tun hat), die sich voneinander separat legen. Bei der Kursivschrift und Grasschrift werden die drei durch eine einmalige Ausführung zusammen zu einem Strich. Die Striche der Kursivschrift und Grasschrift zeigen deutlich die Bewegung der Hand, mit Hilfe davon können wir die Kohärenz zwischen den originalen Strichen besser verstehen. Gegen wir zur Regelschrift zurück, können wir dann leichter finden, die drei separaten Punkte sind nicht beliebig voneinander zu legen, der erste Punkt richtet sich auf den zweiten Punkt, der zweite auf den dritten, der dritten nach rechts oben auf den nächsten Strich. Beim Schreiben muss man auf die Beziehung zwischen den separaten Punkten achten und lässt sie nicht völlig unabhängig legen. Bei der Kursivschrift und Grasschrift kann man den Unterschied zwischen originalen Strichen und Bändern nicht vergessen. Der Ansatz des ersten Striches soll dick und fest sein, um den ersten originalen Punkt zu bezeichnen, die Bänder brauchen nur geringfügig, manchmal sogar andeutungsweise zu erscheinen. Die Verwechslung der Bänder mit den Strichen führt zum Verlust des Rhythmus in der Kursivschrift und Grasschrift.

Ein bekannter Kalligraph *Sū Shì* 蘇軾/苏轼 (1037-1101) aus der Song-Dynastie hat formuliert: „Die Kalligrafie nimmt den Ausgang von Regelschrift, wenn ausreichend, kann man dann die Kursivschrift und Grasschrift in Angriff nehmen“, „die Schwierigkeit der Regelschrift liegt in der Flexibilität, der Grasschrift in der Ernsthaftigkeit“¹. Es fällt auf, dass die Schwierigkeit jeweiliger Schriftart genau das Gegenteil von ihrer Eigenartigkeit ist. Die drei Kategorien bilden zusammen ein in sich gerundetes Ganzes, jede bezeichnet nur eine Art Beziehung zwischen Raum und Zeit davon, sie sind die sich ergänzenden Gegenstücke, keine sich bekämpfenden Gegensätze. Die Regelschrift ist zwar ernsthaft, aber nur wenn man die Kursivschrift und Grasschrift ausreichend ausbildet, kann die Regelschrift nicht zu steif sein; die Kursivschrift und Grasschrift lassen sich zwar schnell und fließend schreiben, aber nur wenn die hervorragende Regelschrift als Grundlage dafür dient, können sie erst dann nicht durcheinander und unzuverlässig erscheinen. Besonders für die Grasschrift besteht eine falsche Auffassung: je schneller ausgeführt würde, je längere Linie gezogen wäre, desto besser wäre es. Bei Ausführung der Grasschrift muss man immer auf das Ansetzen und Absetzen der Striche aufpassen, sie sind die „Gelenke“ für das ganze „Gerippe“ des Schriftzeichens, mit den deutlichen Gelenken lässt sich das Schriftzeichen dann richtig aufbauen, wie folgende vergrößerte Schriftzeichen als Beispiele zeigen.

¹ Sū Shì 蘇軾/苏轼, *Über die Kalligrafie* 《論書》: 書法備於正書, 溢而為行草.....真書難於飄揚, 草書難於嚴重.



Schriftzeichen als Beispiele für die Grasschrift

4.6. Strich und Tusche

Wir haben schon über die fünf Hauptkategorien der chinesischen Kalligrafie diskutiert. Nun ist noch ein Thema übrig, nämlich *Strich und Tusche* (筆墨 bǐmò), die als zentrale Begriffe der chinesischen Kunst gelten.

Bei der Entwicklung vom uralten Schriftzeichen zur Regelschrift manifestiert sich die Emanzipation von der Wiedergabe des Äußeren. Durch Striche als Standardkomponenten erwirbt die Regelschrift als Zeichen die „Bestimmtheit und Reinheit“, Schriftzeichen haben seither mit der Repräsentation nichts zu tun, aber wonach kann man die Schriften als Kunstwerk beurteilen? Die traditionellen Theorien versuchten den Schwung des Striches durch den Vergleich mit dem menschlichen Leib zu erläutern.

In Bezug auf die Gestalt eines Striches lassen sich zwei Schichten unterscheiden, *Pinselzug und Tuschezug*. Der Tuschezug ist leicht zu verstehen, er ist die Gestalt aus Tusche, die als Ergebnis während der Pinselführung auf dem Papier hinterlassen ist. Der Pinselzug ist leicht mit dem Tuschezug zu verwechseln, aber er bezeichnet nur den Verlauf, in dem die Haare des Pinselkopfs auf dem Papier gehen. Der Tuschezug ist tatsächlich sichtbar, aber der Pinselzug ist eigentlich unsichtbar, er ist ein Ereignis auf dem Papier. Für den westlichen Füller oder modernen Bleistift können sich die beiden meistens miteinander decken, aber im Fall des chinesischen Schreibpinsels ist es etwas anders.

Vergleich zwischen Pinselzug und Tuschezug
Schriftzüge des Schriftzeichens „無“ wú von verschiedenen Kalligraphen



von *Wáng Xīzhī* 王羲之 von *Wáng Duó* 王鐸 von *Huáng Tíngjiān* 黃庭堅

Im oberen Vergleich zeigen sich verschiedene Schriftzüge vom Schriftzeichen „Nichts“ 無 wú. Wenn die Tusche des Pinselkopfs maßvoll und satt ist, wie das Schriftzeichen 無 von *Wáng Xīzhī* 王羲之 gezeigt, vermag sich der Tuschezug dann genau mit dem Pinselzug zu decken. Wenn der Pinselkopf von übermäßiger Tusche und Wasser erfüllt ist, wird die Tusche nach der Ausführung ein bisschen weiter auf dem Papier überfließen, da das chinesische Reispapier 宣紙 hoch saugfähig ist. D.h., der Tuschezug kann die Grenze vom Pinselzug überschreiten. Ein extremes Beispiel ist das Schriftzeichen 無 von *Wáng Duó* 王鐸 (1592-1652), Tuschezüge von verschiedenen Strichen laufen ineinander und daraus entsteht endlich eine ganze Masse von Tinte, so dass man die einzelnen Striche nicht mehr erkennen kann. Im Gegensatz dazu enthält der Pinselkopf eventuell wenig und trockene Tusche, wie das letzte Schriftzeichen 無 von *Huáng Tíngjiān* 黃庭堅 (1045-1105) gezeigt, kleine weiße Spalte sind dabei geblieben, manche Teile vom Strich erscheinen nur andeutungsweise. D.h., wegen des Mangels an Tusche ist der Tuschezug geringer als der Pinselzug.

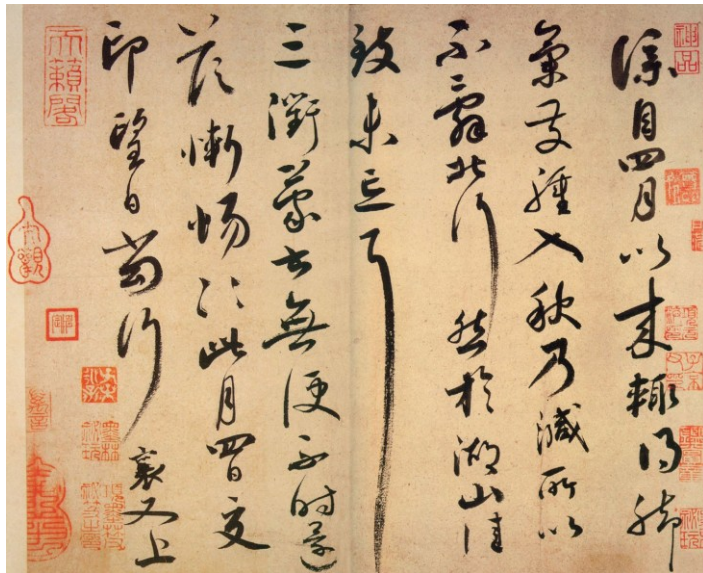
Die Beziehung zwischen den beiden lässt sich mit der zwischen „Knochen“ und „Fleisch und Blut“ vergleichen. Das Fleisch umhüllt den Knochen und haftet daran, der unsichtbare Knochen stützt das sichtbare Fleisch. Der Pinselzug ist so gut wie der „Knochen“, der Tuschezug wie das „Fleisch“, dieser ist von jenem beherrscht und bestimmt, aber jener tritt selbst nicht hervor, sondern nur manifestiert sich durch die Erscheinung von diesem.

Für die Pinselstriche der chinesischen Kunst bestehen zwei Arten Gesetze, *die Gesetze der Pinselführung* 筆法 und *der Tusche* 墨法¹. Bei den Gesetzen der Tusche handelt es sich um die Anwendung von Dick oder Dünn, Nass oder Trocken der Tusche. Für die Chinesische Malerei ist die Technik der Tusche mehr nützlich, aber

¹ Im Chinesisch hat das Wort „筆“ zwei Bedeutungen, „Pinsel“ und „Strich“. Beim Begriffspaar „Strich und Tusche“ (筆墨 bǐmò) handelt es sich entsprechend um die Gesetze der Pinselführung 筆法 und der Tusche 墨法.

bei der Chinesischen Kalligrafie ist sie ziemlich beschränkt, da es bei der Kalligrafie verlangt, dass der Tuschezug den Pinselzug deutlich zeigen kann. Darum benutzt man bei der Kalligrafie in der Regel nur maßvolle Tusche, wie *Wáng Xīzhī* 王羲之 gemacht hat, solches Schriftzeichen mit deutlichen Tuschzügen erscheint wie ein frischer und gesunder Mensch mit idealer Figur. Auf das Übermaß an Tusche oder Wasser wird meistens verzichtet, der Stil von *Wáng Duó* 王鐸 ist nicht üblich. Bei der übermäßigen Ausbreitung der Tusche ist man nicht mehr in der Lage, den „Knochen“ des Striches zu erkennen, man sieht nur einen Haufen „Fleisch“ aus Tusche, es wird auch „*Tusche-Schwein*“ 墨豬/墨猪 genannt. Zu wenig und trockene Tusche beim Ansetzen ist auch nicht beliebt, ein Text voller dünnen und trockenen Strichen sieht so ähnlich aus wie ein magerer Mensch, dessen Knochen beinahe hervorträte.

Trotzdem kann es eine Ausnahme geben, es ist das „*fliegende Weiß*“ (飛白 *fēibái*). Der trockene Tuschezug soll nicht vorherig zur Verfügung stehen, sondern nur sich während der Ausführung von selbst ausbilden. Wie das Schriftzeichen von *Cài Xiāng* 蔡襄 (1012-1067) aus *Über das Fußleiden*, die Tusche beim Ansetzen ist noch gewöhnlich ausreichend und sieht schön schwarz aus, bei der langen Ausführung wird die Tusche ausgeschöpft und der Pinselkopf wird allmählich trocken. Beim schnellen Schreiben der Grasschrift kommt das „fliegenden Weiß“ nicht selten vor, dadurch zeigt sich die schnelle und expressive Pinselführung. In den meisten Fällen lässt sich der Pinselzug durch die Anwesenheit des Tuschezugs erkennen, beim „fliegenden Weiß“ hingegen vermag jener gerade durch die gewisse Abwesenheit von diesem besser zum Ausdruck zu kommen. Das beweist erneut, dass der ästhetische Gegenstand nicht direkt mit dem Tuschezug als sichtbarem „Fleisch“ gleichgesetzt werden kann, er ist in der Erkennung des unsichtbaren Pinselzugs zu konstituieren.



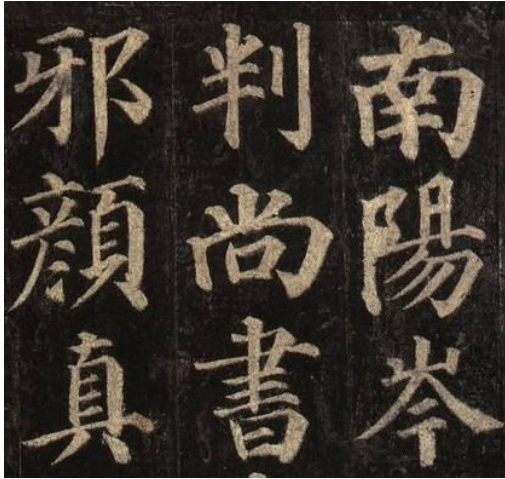
Über das Fußleiden
脚氣帖/脚气帖
蔡襄, Cà Xiāng



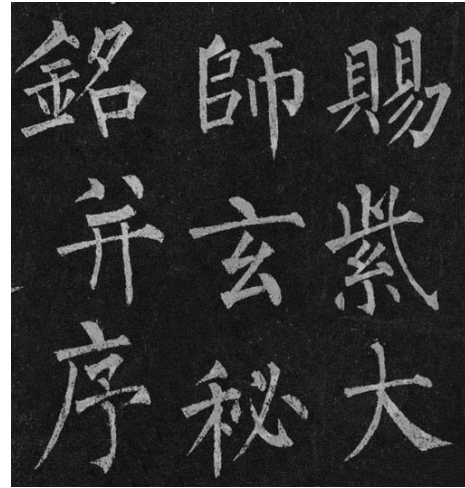
das „fliegende Weiß“ 飛白
Ausschnitt aus Über das Fußleiden

Bei der Kalligrafie legt man größeren Wert auf den unsichtbaren „Knochen“ als auf das sichtbare „Fleisch“, denn der Pinselzug impliziert den Vorgang der leiblichen Bewegung, nur die richtige Bewegung der Hand vermag den Strich in Schwung zu bringen. Das „Fleisch“ entsteht aus der Bewegung und gilt als Zeugnis davon. An der Form vom Sichtbaren lässt sich der Stil des Unsichtbaren erkennen.

Die Technik der Tusche ist zwar bei der Chinesischen Kalligrafie beschränkt, aber die Vielfalt an Beziehung zwischen „Knochen“ und „Fleisch“ führt zu verschiedenen Stilcategory: bei dickeren Strichen ist mehr „Fleisch“ gegeben, bei dünneren mehr „Knochen“. In der Blütezeit der Tang-Dynastie, auch der Blütezeit der Kalligrafie, kamen zwei gegensätzliche Stile vor: dicke Striche von *Yán Zhēnqīng* 顏真卿, dünne Striche von *Liǔ Gōngquán* 柳公權.



Ausschnitt aus *Duobao Turm Steintafel*
 多寶塔碑/多宝塔碑 局部
 顏真卿, *Yán Zhēnqīng*



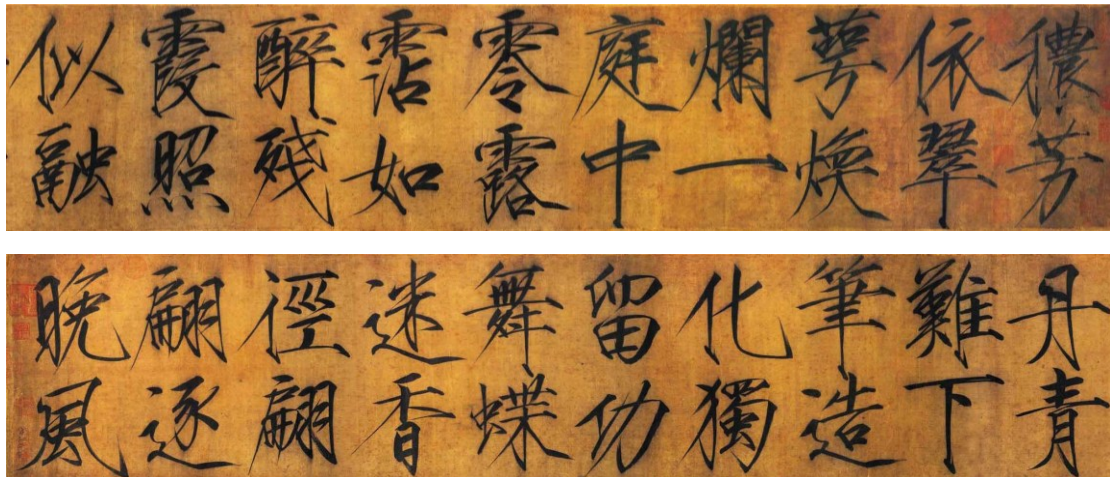
Ausschnitt aus *Xuanmi Turm Steintafel*
 玄秘塔碑 局部
 柳公權, *Liǔ Gōngquán*

Meistens bevorzugt man die dünnen Striche, weil der dünne Tuschezug die Pinselführung leichter zeigen kann, wie die Struktur des Körpers bei einem schlanken Menschen besser erkennbar ist. Ein Vertreter davon ist *Liǔ Gōngquán* 柳公權, von seinen schlanken Schriftzeichen aus *Xuanmi Turm Steintafel* gewinnt man den Eindruck, dass es voll von soliden Skeletten ist, dadurch zeigt sich auch die kräftige Pinselführung. Wenn die Striche dick geschrieben sind, erscheinen sie leicht wie die lockeren Muskeln. Aber *Yán Zhēnqīng* 顏真卿 ist eine Ausnahme, er ist der Vertreter vom dicken Stil. Seine Schriftzeichen aus *Duobao Turm Steintafel* sind zwar relativ dick, aber erscheinen immer noch kräftig und gespannt¹. seinen Tuschezug bezeichnet man daher nicht als lockeres „Fleisch“, sondern als straffe „Sehne“, die mit dem Knochen eng verbindet ist. Die beiden gelten als zwei klassische Stile in der Geschichte der Kalligrafie, man nennt das „die Sehne von *Yán*, der Knochen von *Liǔ*“ 顏筋柳骨 und stellt die beiden als Vorbilder für die Nachwelt.

In den dicken Stil kann man nicht zu weiter vordringen, aber der dünne Stil kann sich immer weiter entwickeln. In der Song-Dynastie wurde eine extrem dünne Form von *Kaiser Sòng Huīzōng* 宋徽宗 entwickelt, das ist „*Schlankes Gold*“ (瘦金體, shòujīntǐ). In seinem typischen Werk *Gedicht Aroma der Blumen* sind viele Striche extrem schlank gezogen, einige Enden sind übertrieben lang und spitz, die Striche erscheinen nicht mehr wie solider Knochen, wie bei *Liǔ Gōngquán*, sondern wie scharfer Dolch. Das wichtigste Merkmal davon ist eigentlich nicht die Dünne, sondern die Härte wie die Waffe². (Zu diesem harten Strich muss man *den Pinsel mit harten Haaren* 硬毫筆/硬毫笔 benutzen.)

¹ Um die Striche richtig zu würdigen, ist das Originalwerk mit Tusche viel besser geeignet als die Inschrift an die Steintafel, aber leider existieren die Originalwerke häufig nicht mehr.

² Im Chinesisch hat das Wort „金“ mehrere Bedeutungen, es kann *Gold*, *Metall* oder *Waffe* bezeichnen. „*Schlankes Gold*“ 瘦金體 bedeutet auch, die Form davon ist wie scharfe Waffe.



Gedicht *Aroma der Blumen*
 穠芳詩/秾芳诗
 宋徽宗, Kaiser Sòng Huīzōng

Vergleich des Schriftzeichens „Duft“ 香 zwischen drei Stilen



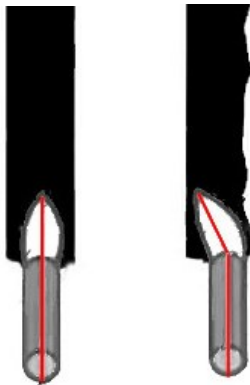
von Yán Zhēnqīng



von Liù Gōngquán

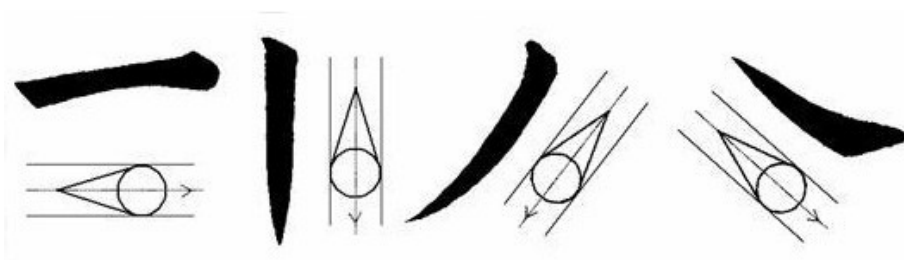


von Kaiser Sòng Huīzōng



Für jeden Stil ist es erforderlich, gewisse Härte und Kraft zu zeigen. Die Frage ist, wie kann man einen solchen Strich richtig ziehen, wie kann man bei der Bewegung dem Papier die Kraft der Hand am besten übermitteln? Man fand, entscheidend ist der Zustand des Pinselkopfs, der die Hand und das Papier verbindet. Im Unterschied zu Füller oder Bleistift ist der Kopf des Schreibpinsels lang und weich, er besteht aus einer Menge Tierhaaren und kann sich während der Ausführung in hohem Maß verformen, der Zustand des Pinselkopfes muss immer unter Kontroll stehen. Dabei muss man *die mitten-liegende-Spitze* 中鋒 und *die seitwärts-liegende-Spitze* 偏鋒 unterscheiden.

Die mitten-liegende-Spitze zu gebrauchen, ist die übliche Weise der Pinselführung. Dabei muss die Spitze des Pinselkopfs während der Ausführung immer in der Mitte des Striches bleibt, d.h., der Verlauf der Spitze deckt sich mit der Mittelachse des Striches. In diesem Fall liegt der Schwerpunkt der Kraft immer in der Mitte des Striches, damit die Kraft von der Hand dem gezogenen Strich direkt und ordentlich übermitteln werden kann. Die beiden Ränder von dem daraus entstehenden Strich sind symmetrisch und glatt. Wenn die Spitze während der Ausführung auf einer Seite des Striches liegt, werden die beiden Ränder nicht mehr symmetrisch, der eine Rand, der aus dem Verlauf der Spitze entsteht, ist deutlich und glatt, der andere, durch den der Bauch des Pinselkopfs streicht, erscheint nicht so glatt. Bei der mitten-liegenden-Spitze kann die Tusche mit Hilfe vom ausreichenden Druck tief in das Papier eindringen, daher erscheint der Strich intensiv und räumlich. Bei der seitwärts-liegenden-Spitze schwebt die Tusche nur auf der Oberfläche des Papiers, der daraus hervorgebrachte Strich sieht mehr platt aus. Dieser feine Unterschied lässt sich besser bei der Betrachtung des realen Werks erkennen.



Die Richtungen der mitten-liegenden-Spitze bei verschiedenen Strichen

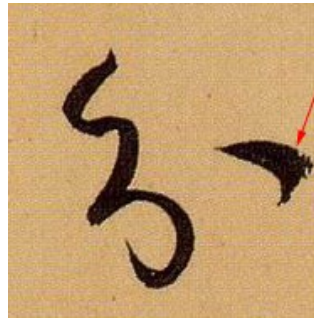
Man soll möglichst alle Striche mit dem mitten-liegenden-Spitze ziehen, daher muss man beim Schreiben den Pinsel immer rechtzeitig drehen, um die richtige Richtung der Spitze zu halten. Die seitwärts-liegende-Spitze kann auch manchmal von Nutzen sein. Ein Theoretiker *Zhū Hégēng* 朱和羹 (19. Jh.) aus der Qing-Dynastie hat betont: „die mitten-liegende-Spitze für Kraft, die seitwärts-liegende-Spitze für Schön.“¹ Der Strich aus dem seitwärts-liegenden-Spitze erscheint beschwingt, beim richtigen Nutzen kann sie auch gute Wirkung erreichen. Bei Siegel-, Kanzlei- und Regelschrift benutzt man meistens nur die mitten-liegende-Spitze, aber bei Kursiv- und Grasschrift lässt sich die seitwärts-liegende-Spitze auch einsetzen. Am Ende eines Striches, beim ganz kurzen Strich, oder bei der raschen Ausführung können wir die seitwärts-liegende-Spitze manchmal finden, wie folgende Beispiele gezeigt. Sie kommt vor, wenn man keine Zeit für die Regulierung der Spitze hat, um das Tempo der Pinselführung zu erhöhen. Daher kann die treffende seitwärts-liegende-Spitze die Leichtigkeit der Bewegung zeigen und das Gewicht der mitten-liegenden-Spitze ausgleichen lassen, die Form des Striches wird dadurch bereichert.

¹ Zhū Hégēng 朱和羹, *Erfahrungen beim Kalligrafietraining* 《臨池心解》: 正鋒取勁, 側筆取妍.

Beispiele für die seitwärts-liegende-Spitze in Schriftzeichen



von *Wáng Xīzhī* 王羲之



von *Sūn Guòtíng* 孫過庭



von *Sūn Guòtíng* 孫過庭

Vermöge des Rhythmus der Striche besitzt die Form des Schriftzeichens die Eigenbedeutsamkeit. Das stellt hohe Anforderungen von Geschicklichkeit des Tastsinns und der Bewegung von der Hand. Mit diesen Anforderungen an den Leib ist vielleicht nur das Klavierspiel oder der Tanz vergleichbar. Aber bei der Kalligrafie können wir den Vorgang der Ausführung tatsächlich nicht wahrnehmen wie beim Klavierspiel oder beim Tanz, wir haben nur das Ergebnis der Bewegung, den Tuschezug. Bei der Betrachtung ist der Rhythmus der Kalligrafie nicht so unmittelbar aufzunehmen wie bei der Musik oder dem Tanz, es erfordert die Transformation zwischen der Bewegung der Hand und der sichtbaren Form auf dem Papier. Durch die Zusammenarbeit von Hand und Augen kann man erst dann den Rhythmus in der Kalligrafie fühlen, die implizierte Emotion ablesen, und der ästhetische Gegenstand kann daraus hervorgehen.

Die Chinesische Kalligrafie ist eine Kunst aus reinen Pinselstrichen, ohne etwas Äußeres zu repräsentieren. Die äußere Räumlichkeit wird aufgelöst, die innere wird eröffnet. Die Malerei kann im gewissen Sinn für etwas anders, aber die Kalligrafie nur für sich selbst.

5. Pinselstrich in der Chinesischen Malerei

Während die traditionelle Zeichnung eine Zeit als eine Grundlage der Westlichen Malerei galt, um die Schilderung des Gegenstands einzuüben und die Gestalt zu entwerfen, schuf die Chinesische Kalligrafie die Grundlage für die Chinesische Malerei, um die Technik der Pinselführung zu beherrschen. In der Entwicklung der Chinesischen Malerei hat sich die Tendenz abgezeichnet, nicht um die naturgetreue Repräsentation bemüht zu sein, sondern um die Ausdrucksform des Pinselstrichs. Wegen des weitgehenden Einflusses von der Kalligrafie ist die Ausdruckskraft der Pinselstriche als eins der wichtigsten Kriterien für die Bewertung der chinesischen Malereien bezeichnet.

Wie bei der Kalligrafie, *Strich und Tusche* (筆墨 bǐmò) gelten auch als zentrale Begriffe der Chinesischen Malerei. Während die Kalligrafie aus reinen Pinselstrichen besteht und nichts zu repräsentieren braucht, richtet sich die Malerei im gewissen Maß auf die Wiedergabe des Gegenstands, dabei stehen die Repräsentation des Gemalten und die Darstellung von Strich und Tusche in einem komplizierten Verhältnis. Statt der exakten Nachbildung von Farbe, Perspektive und Proportion eines Objekts neigte die Chinesische Malerei in der langen Entwicklungsgeschichte immer mehr zu Rhythmus und Ausdruckskraft des Pinselstrichs.

Die Entwicklung der Chinesischen Malerei zeigte sich hauptsächlich in der Entwicklung des Pinselstrichs, diese hing historisch mit der Wechselung des Motivs der Malerei zusammen. Hinsichtlich der Wandlung der Funktion des Pinselstrichs sind in der Geschichte der Chinesischen Malerei drei Etappen zu unterscheiden, nämlich die Etappe (1) der *Figurenmalerei* 人物畫, vor der Tang-Dynastie, ungefähr vor dem 6. Jh., (2) der *Berg-Wasser-Malerei* 山水畫, von der Tang-Dynastie bis zur Yuan-Dynastie, ungefähr vom 6. Jh. bis zum 14. Jh., (3) der *Blumen-Vogel-Malerei* 花鳥畫, von der Ming-Dynastie bis modern, vom 14. Jh. bis zum 19. Jh.. Sie sind gerade die drei Kunstgattungen der Chinesischen Malerei, und können ungefähr dem Porträt, der Landschaftsmalerei und dem Stillleben in der Europäischen Malerei entsprechen. Diese Einteilung bedeutet nicht, dass in jeder Etappe nur eine einzige Gattung herrschte (außer der ersten Etappe), sondern dass sich die Entwicklung des Pinselstrichs in einer Etappe vor allem bei einem bestimmten Motiv vollzogen hat¹.

5.1. Falten der Kleidung — Umrisslinie in der Figurenmalerei

Die erste Etappe ist die einzige von den drei, in der nur ein Motiv bestand. Die Malkunst fing immer mit der Figurenmalerei an, die frühesten Motive sind leicht im Bewusstsein zu identifizieren. Die Malerei mit menschlichen Figuren als Hauptmotiv, manchmal auch mit einigen Arten Tiere, kam am frühesten vor, dabei dienen die Pinselstriche vor allem als *Umrisslinien* der Figuren.

¹ Dieses Kapitel wird nach der Reihenfolge der drei Motive verfasst, die Abhandlung jedes Motivs ist aber nicht auf eine bestimmte Etappe beschränkt, z.B. die Entwicklung der Figurenmalerei und der Berg-Wasser-Malerei erstrecken sich bis zur dritten Etappe, die Blumen-Vogel-Malerei begann schon in der zweiten Etappe.



Dame mit Drachen und Phönix
eine Seidenmalerei, 31,2 × 23,2 cm
龍鳳仕女圖

Diese Seidenmalerei aus dem Grab *der Streitenden Reichen* (475 - 221 v. Chr.) zeigt uns eine seitlich stehende Frau mit einem langen und großen Rock, über ihrem Kopf ist ein fliegender Phönix, gegenüber dem Phönix ist ein sich windender Drachen zu sehen.

Solcher Stil ist der frühen menschlichen Malerei entsprungen, sie konzentriert sich nicht auf die rein visuellen Merkmale, wie Verkürzungen und Schatten, sondern auf die *Identifikation* des ganzen Gegenstands, d.h., die Figur des Gegenstands muss von der Umgebung separiert werden. Das alltägliche unterscheidende Denken ist darauf bezogen, unterschiedliche Dinge voneinander und von der Umgebung zu unterscheiden. In der alltäglichen Erfahrung werden Dinge vom Subjekt aufgefasst, in der Malerei lässt sich der Gegenstand durch Pinselstriche, vor allem in Form von Grenze, festlegen und darstellen. Die Pinselstriche als Umrisslinien bezeichnen die Grenze, die davon umsäumte Fläche kennzeichnet das Sein des Gemalten, dadurch künden die Umrisslinien von der Bestimmtheit der Figur.

Die Umrisslinien zielen auf die Abbildung des Bildsujets, aber sie sind selber kein reines „Nichts“. Als „Nichterscheinendes im Erscheinenden“ ist das Repräsentierte ein Nichts, die Pinselstriche bzw. die Umrisslinien als „Selbstgegebenes“ sind eigentlich die primäre Präsenz. Neben der Funktion der Abbildung können die Umrisslinien allein die dekorative und ästhetische Funktion besitzen, z.B. in der Seidenmalerei *Dame mit Drachen und Phönix* bilden die Umrisslinien von den beiden langen nach vorn erstreckenden Schwanzfedern des Phönixes gerade zwei schöne dekorative Kurven. Während des Abbildens vermögen die Pinselstriche selber von schöner Beschaffenheit zu sein. Vor ungefähr 1500 Jahren reifte die chinesische Figurenmalerei allmählich heran. Aber die Entwicklung hat hauptsächlich nicht die Richtung von der exakten und getreuen Wiedergabe genommen, besonders ohne Perspektive, Schatten, Volumen des Dargestellten und Tiefe des Bildraums, wie die Westliche Malerei eine Zeit gemacht hat; sie ist vor allem in eine andere Richtung gegangen, den Rhythmus und die Schönheit des Pinselstrichs selbst zu zeigen.



Ausschnitt aus *Ermahnung der Hofdamen*

Reproduktion aus der Song-Dynastie

女史箴圖 局部

顧愷之/顾愷之, *Gù Kǎizhī*

Die Bildrolle „*Ermahnung der Hofdamen*“ von *Gù Kǎizhī* 顧愷之/顾愷之 (348-409) kennzeichnet die Entwicklung des Pinselstrichs in dieser Etappe. Der Schwerpunkt der Umrisslinien in der Figurenmalerei liegt nicht in der Abbildung des menschlichen Körpers, sondern in der Darstellung der Falten der Kleidung der

Figuren. Es kümmerte die Maler nicht, ob die Kleidung wirklich so aussieht, sie bemühten sich vor allem um die Anziehungskraft der Umrisslinie jeder Falte und die schöne Gestaltung der Kleidung.

In der Entwicklung der chinesischen Figurenmalerei hat die Darstellung der Umrisslinien ihre Funktion der Abbildung der Figur allmählich überwogen, man interessierte sich immer mehr für die Form der freihändigen Umrisslinien selbst. Die erste Etappe, in der die menschlichen Figuren als Hauptmotiv dominierten, endete zwar am Anfang der Tang-Dynastie, aber die Figurenmalerei als eine Gattung hat sich danach immer weiter entwickelt, daraus entstand einer der zwei wichtigsten Stile der Chinesischen Malerei, nämlich der *Gongbi-Stil* 工筆畫/工笔画, der die *Feinzeichnung* bedeutet, (der andere ist *Xieyi-Stil* 寫意畫/写意画). Später in der Ming-Dynastie (ca. 14. Jh. - 17. Jh.) hat man insgesamt „Achtzehn Arten Zeichnungen“ 十八描 für die Falten der Kleidung der Figuren zusammengefasst. Hier in dieser Arbeit ist es nicht nötig, jede einzelne von den achtzehn Zeichnungen genau vorzustellen, denn mehrere davon ähneln einander sehr. Durch einige davon können wir die Entwicklung des Pinselstrichs erkennen.

Alle Feinzeichnungen kann man in zwei Gruppen aufteilen, je nachdem ob die Linien *gleichmäßig* sind oder nicht. Zuerst kamen die Feinzeichnungen mit gleichmäßigen Linien vor. Am frühesten dienten die Linien einfach zur Grenze des Gegenstands, man interessierte sich zuerst hauptsächlich für die Form der von Umrisslinien umsäumte Fläche und legte daher nicht viel Wert auf die Form der Linien selbst. Die Form der Figur hängt von der Richtung der Linien ab, darum war die Richtung bzw. der Verlauf in früher Zeit viel wichtiger als die anderen Elemente der Linien, z.B. die Dicke, diese war damals nicht so wichtig und auch nicht abwechslungsreich. Als das wichtigste Element für die Gestaltung der Figur hängt der Verlauf der Linien mit ihrem ästhetischen Wert zusammen, bei den gleichmäßigen Linien ist der Verlauf immer verschönert. Die Vielfalt *des Verlaufs* wurde die erste Entwicklungsrichtung der Pinselstriche in der Figurenmalerei.

Führen wir einige Beispiele für gleichmäßige Linien an. Die älteste Art ist die Feinzeichnung mit *Seidenfaden-Linien*, 遊絲描/游丝描, die wir schon in der Seidenmalerei „*Ermahnung der Hofdamen*“ von *Gù Kǎizhī* gesehen haben. Die krummen Linien sind so weich, fein und flüssig wie Seidenfäden, die daraus hervorgegangene Kleidung sieht zart, behaglich und fliegend aus. Derartige Linien dienen zur Darstellung der Eleganz von Intellektuellen, Adligen und Hofdamen.

Eine andere Seidenmalerei *Stampfen* 搗練圖/捣练图 von *Zhāng Xuān* 張萱 aus der Tang-Dynastie zeigt uns die Feinzeichnung mit *Saiten-Linien*, 琴弦描. Die Linien sind harter und kräftiger gezogen als die Seidenfaden-Linien, mehr mit dem geraden Verlauf, der Elastizität und der Zähigkeit sehen sie so aus wie Saite vom alten chinesischen Musikinstrument. Die senkrechten Saiten-Linien sind geeignet für die getreue Beschreibung des Gewichts der weichen Seidekleidung.



Ausschnitt aus *Stampfen*
搗練圖 局部
張萱, Zhāng Xuān



Falten der Kleidung aus *Stampfen*

Die weichsten Linien in der Figurenmalerei sind die *Wolken-Wasser-Linien*, die Form von Linien ist ähnlich wie *ziehende Wolken und fließendes Wasser* 行雲流水描. In der chinesischen Kultur sind Wolken und Wasser als die leichteste und weichste Sache in der Natur betrachtet, sie sind fließend und formlos, und daher sind auch von abwechslungsreicher, transzendenter und überirdischer Beschaffenheit. *Die Belehrung des Vimalakirti* 維摩演教圖 von *Lǐ Gōnglín* 李公麟 (1049-1106) aus der Song-Dynastie ist mit derartigen Linien gezeichnet, Vimalakirti ist zwar ein Buddha, aber er hielt die Rede immer im privaten Raum. Die Wolken-Wasser-Linien können die Heiligkeit und idyllische Atmosphäre des Vimalakirti vollkommen zeigen.



Ausschnitt aus *Der Belehrung des Vimalakirti*

維摩演教圖 局部

李公麟, *Lǐ Gōnglín*

Alle gleichmäßigen Linien in der Feinzeichnung sind bei der Ausführung mit der *mitten-liegenden-Spitze* zu ziehen, um die Kraft der Hand dem gezogenen Strich besser übermitteln zu können, wie man bei der Kalligrafie gemacht hat. Viele chinesische Maler sind der Meinung, dass die *Siegelschrift* mit langen und gleichmäßigen Strichen als die technische Grundlage der Feinzeichnung gilt. Bei der

Betrachtung der Feinzeichnung konzentriert man sich vor allem nicht auf die abgebildete Figur, sondern auf den Rhythmus und die Ausdruckskraft der von Hand gezogenen Striche, der *Verlauf* der Linie als das erste wichtige Element für Abbildung zeigt allmählich die selbständige Bedeutung der reinen Linien selbst.

Sobald der Verlauf der Linien ein gewisses Maß zum selbständigen ästhetischen Moment wird, folgen ihm die anderen Elemente des Striches. Die Entwicklung der Form von Linien beschränkte sich nicht auf den Verlauf, später erfuhr auch die Dicke der Linie einige Variationen. Zu der anderen Gruppe gehören die Feinzeichnungen mit ungleichmäßigen Linien, die erst nach der Tang-Dynastie in der 10. Jh. vorkamen.



Ausschnitt aus *Pflücken der Wildkräuter*

採薇圖 局部

李唐, *Lǐ Táng*

Die Seidenmalerei *Pflücken der Wildkräuter* 採薇圖 von *Lǐ Táng* 李唐 (ca. 1066 - 1150) aus der Song-Dynastie zeigt uns die *gebrochenes-Schilf-Linien* in der Zeichnung 折蘆描. Die Linien besitzen die beiden spitzen Enden, in dem Mittelstück oder bei der Umwendung werden sie durch mehr Druck dicker gezogen. Die Linien sind mehr gerade und eckig als die früheren gleichmäßigen Linien, sie sehen so dünn aber stark aus wie der Stengel vom Schilf, sie sind besonders durch die Form der eckigen Umwendung gekennzeichnet, die wie ein gebrochenes Schilf aussieht. Im Vergleich zu der Einförmigkeit der gleichmäßigen und krummen Linien sind diese geraden und ungleichmäßigen noch abwechslungsreicher und ausdrucksfähiger.



Falten der Kleidung aus *Pflücken der Wildkräuter*

Die Entwicklung von gleichmäßigen zu ungleichmäßigen Linien in der Chinesischen Malerei kann man mit dervon gleichmäßigen Strichen der Siegelschrift zu ungleichmäßigen Strichen der Regelschrift vergleichen. Die beiden Arten Linien sind zweidimensional auf der Fläche angelegt, der Unterschied liegt in der Bewegungsweise der Pinselführung. Für den Verlauf bzw. die Richtung der gleichmäßigen Linien sind *Horizontalbewegungen* der Hand über die Fläche schon ausreichend, aber für die abwechslungsreichen Dicken sind *Vertikalbewegungen* noch erforderlich. Gerade durch Zusatz von Vertikalbewegungen vermag sich die Dreidimensionalität der Pinselführung noch deutlicher in der zweidimensionalen Form des Striches zu manifestieren, der Rhythmus der ungleichmäßigen Linien sind aus der harmonischen Kombination der beiden Arten Bewegungen hervorgebracht, aus dem Tanz des Pinsels auf der Fläche. Die Räumlichkeit der Chinesischen Figurenmalerei liegt nicht in der Wiedergabe des dreidimensionalen Räumlichen, z.B. in der Wiedergabe der Figuren durch Perspektive und Schatten, sondern in der Darstellung der dreidimensionalen Bewegung der Hand bei der Ausführung der Linien. Im Vergleich zu den früheren gleichmäßigen Linien sehen die gebrochenen-Schilf-Linien viel plastischer aus.

Während Pinselstriche der Kalligrafie mit der Abbildung nichts zu tun haben, dienen Linien der Malerei immer zur Gestaltung eines Gegenstands. Als die Darstellung der Umrisslinien selbst die Funktion der Abbildung der Figur überwogen hat, ließ sich die Potenzialität zeigen, dass der Strich im Bild zu einem selbständigen ästhetischen Gegenstand werden kann. Die Umrisslinien vermögen nicht nur vom Sein des Gemalten, sondern auch von ihrem eigenen Sein zu künden. Die Entwicklung von gleichmäßigen zu ungleichmäßigen Linien zeigt, dass der Pinselstrich nicht nur als Baustoff der Form des Gemalten, sondern auch allein als *selbständige Form* gelten kann. Die Umrisslinien in der chinesischen Figurenmalerei haben zwei Funktion: einerseits die Funktion der Repräsentation des Gegenstands, andererseits die Funktion der Darstellung von sich selbst.

5.2. Gefühl von Texturen — „Cūn“ in der Berg-Wasser-Malerei

Die zweite Etappe ist die entscheidende Phase in der Geschichte der Chinesischen Malerei, die sowohl durch die Entstehung und Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei als eine wichtige Gattung wie auch durch die Vervollkommung des Pinselstrichs als Darstellungsmittel gekennzeichnet ist. Trotz der ähnlichen Motive kann man die Bedeutung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei nicht völlig mit derjenigen der westlichen Landschaftsmalerei gleichsetzen. Die westliche Landschaftsmalerei strebt nach der visuellen Darstellung eines Ausschnitts aus einem Naturraum. Die chinesische Berg-Wasser-Malerei bemüht sich um die Erfassung des Geistes der ganzen Natur. Berg und Wasser als Hauptbestandteile der natürlichen Umgebung und auch ihre Symbole gelten als Hauptmotive der Berg-Wasser-Malerei. Die Darstellung der Landschaft prägen das Verständnis und die Gefühle von Chinesen für das Universum.

Sowohl in der Westlichen als auch in der Chinesischen Malerei kommt die Landschaftsmalerei immer später als die Figurenmalerei vor. Die „Landschaft“ als Motiv existiert nicht wie ein materiales Ding, dessen Sein von Gesichtssinn und Tastsinn auffassbar ist. Der Blick der Landschaft hängt von der Perspektive und der Distanz des Betrachters ab: wenn man die Perspektive und die Distanz beim Betrachten eines Dinges ändert, wird nicht das Ding als Substanz wechseln, sondern nur die Seite vom Ding; im Fall von der Betrachtung der Landschaft kann die Änderung der Weise des Ansehens zu einer radikalen Veränderung vom Blick der Landschaft führen. Daher scheint die „Landschaft“ stärkeres Subjektives und Visuelles zu implizieren als ein einzelnes materiales Ding. Die Landschaftsmalerei hängt noch enger mit dem subjektiven Gesichtspunkt zusammen.



Ausschnitt aus *Der Göttin des Luoshui-Flusses*

Reproduktion aus der Song-Dynastie

洛神賦圖/洛神賦圖 局部

顧愷之/顾恺之, *Gù Kǎizhī*

In der Entwicklungsgeschichte der Chinesischen Malerei kam die Landschaft zuerst nur als der *Hintergrund* der Figur im Bild vor. Das Bild *Die Göttin des Luoshui-Flusses* von 洛神賦圖 von Gù Kǎizhī 顧愷之/顾恺之 (348 - 409) aus der Jin-Dynastie in der ersten Etappe zeigt uns, dass die Berge und die Bäume meistens kleiner sind als die menschlichen Figuren, sie sind einfach nur die dekorative Anfügung für die ganze Komposition.

Erst in der zweiten Etappe wurde die Landschaft selber zu dem Hauptmotiv der Malerei. Die Chinesische Kunst ist zwar bekannt für ihre Berg-Wasser-Malerei, das erste richtige Werk davon entstand aber in 6. Jahrhundert, nämlich *Der Schlendergang im Frühling* 遊春圖 von Zhǎn Ziqiān 展子虔 (ca. 545 - 618) aus der Tang-Dynastie. In der Komposition von diesem Bild spielt die Landschaft eine ganz andere Rolle als in der vom Bild *Die Göttin des Luoshui-Flusses*. Berge und Wasser nehmen hier den meisten Platz, die menschlichen Figuren sehen ganz klein aus und sind hingegen zur Dekoration auf der Landschaft aufgetragen. Nach der Tang-Dynastie hat die Berg-Wasser-Malerei die Figurenmalerei allmählich verdrängt und ist zu der wichtigsten Gattung der Malerei geworden.



Der Schlendergang im Frühling

遊春圖/游春图

展子虔, Zhǎn Ziqiān

Die Berg-Wasser-Malerei hat sich später in der Song- und Yuan-Dynastie (10. Jh. - 14. Jh.) ihre Blütezeit erlebt, diese Zeit ist auch die erste Blütezeit der Chinesischen Malerei. Im Vergleich zu der Chinesischen Kalligrafie ist sie eine ziemlich spätreifende Kunst, in diesem Prozess spielte die Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei eine wichtige Rolle.

Die traditionellen chinesischen Malereien sehen meistens nicht so naturgetreu wie manche westlichen Gemälde aus, aber das bedeutet nicht, dass chinesische Maler sich nicht für die richtige Wiedergabe des äußeren Gegenstands interessierten und sich nur auf den Ausdruck des Innerlichen konzentrierten. Eigentlich stand beides in der Chinesischen Malerei miteinander nicht im Widerspruch. Die chinesischen Künstler haben schon sehr früh über das Verhältnis zwischen der *Gestaltung* und dem *Geistigen* des Gemalten diskutiert, *Gù Kǎizhī* 顧愷之/顾恺之 hat die erste wichtige These darüber aufgestellt: „*durch die Gestaltung ist das Geistige zu schaffen.*“¹ *Gù* ist bekannt für seine Figurenmalerei, das von ihm erwähnte „Geistige“ bezeichnet etwas Wesentliches von der gemalten Figur. Für ihn steht die Darstellung des Geistes der Figur an erster Stelle, die Gestaltung der Figur muss dazu dienen. Später hat einer Maler und Theoretiker *Zhāng Zǎo* 張璪 (ca. 8. Jh.) aus der Tang-Dynastie so formuliert: „*von außen lernt man aus der Natur, von innen erhält man die Quelle aus dem Herzen.*“² Das hat einen weitergehenden Einfluss auf die Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei ausgeübt. *Zhāng Zǎo* und viele andere chinesische Künstler fanden, die äußere Form eines Gegenstands soll die Gesetze des Universums untergeordnet werden, für die konkrete Form kann es zwar viele Variationen geben, aber die Gesetze des Universums bleiben konstant, durch die Beobachtung der äußeren Form kann man die beständigen Gesetze des Universums erfahren und verstehen. Z.B. wenn ein Maler Berge betrachtet, interessiert er sich nicht für die variablen Sachen wie z.B. Farben, Licht, Schatten und Steine im Detail, sondern für etwas Wesentliches, wie die Prächtigkeit des Gebirges, die Härte des Felsens und die starke Lebenskraft der Pflanzen. Um das Wissen über das Wesentliche der Natur zu erwerben, muss ein Maler einerseits Gegenstände aus der Natur sorgfältig beobachten, andererseits das Wesen der Natur mit dem Herzen spüren, das die äußere Form eines Gegenstands bzw. der Landschaft bestimmt. Eigentlich war ein chinesischer Maler seit der Tang-Dynastie immer bereit, das eigene Gefühl dem Gegenstand und auch der ganzen Natur zu geben, das heißt, die Prächtigkeit des Gebirges und die Härte des Felsens stehen für die Beharrlichkeit des menschlichen Willens, der Pflanzenwuchs für die menschliche standhafte Lebenskraft. Es besteht ein grundlegender Unterschied zwischen der Meinung von *Gù* und von *Zhāng*. Nach *Gù*'s Meinung gehört das darzustellende „Geistige“ zu dem Gemalten, zu dem Objekt selbst, aber für *Zhāng Zǎo* und seine Nachfolger besteht nichts reines Objektives, alles ist vom Subjekt geprägt. Chinesische Maler legten großen Wert auf die Untersuchung der äußeren Gestalt des Gegenstands, suchten und wählten die richtigen Formen aus, die sich in dem gemeinsamen Wesen vereinigen lassen, endlich beim Malen dienten alle Formen des Gegenstands zum Ausdruck der innerlichen Gefühle.

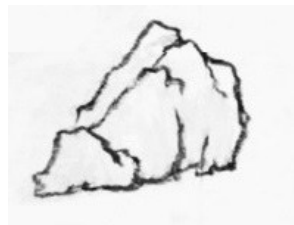
Da das Wesentliche des Objekts sich von Malern auf etwas Subjektives reduzieren lässt, richtet sich die Wiedergabe des äußeren Gegenstands nach dem Ausdruck der innerlichen Gefühle. Die meisten Maler von der Berg-Wasser-Malerei wollten die

¹ *Gù Kǎizhī* 顧愷之/顾恺之, *Das Lob für die Malerei der Wei- und Jin-Dynastie* 《魏晉勝流畫贊》: 以形寫神/以形写神.

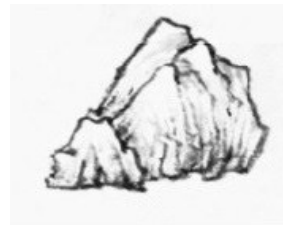
² *Zhāng Zǎo* 張璪, *Der Horizont der Malerei* 《繪境》: 外師造化, 中得心源. Das originale Buch ist verloren.

Repräsentation nicht aufgeben, sondern versuchten, die Gestaltung in Dienst der Darstellung der innerlichen Gefühle zu stellen. Nur diejenigen Formen, die mit den innerlichen Gefühlen nichts zu tun haben, wurden ausgelassen.

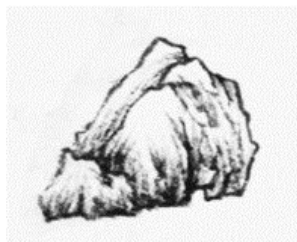
Sowohl in der Chinesischen Kalligrafie als auch in der Figurenmalerei kann der Pinselstrich nur in der einmaligen Ausführung vollendet sein. Die chinesische Berg-Wasser-Malerei hat diese Tradition fortgesetzt, jeder einzelne Strich lässt sich auch nicht ein zweitesmal ziehen oder korrigieren. Für die komplizierte Gestaltung der Landschaft hat sich ein strenges *Verfahren* erst in der *Fünf Dynastien* (10. Jh.) entwickelt und später in der Song-Dynastie (10. Jh. - 13. Jh.) vervollkommnet, dabei bestehen fünf Schritte, nämlich 勾 gōu, 皴 cūn, 擦 cā, 染 rǎn, 點 diǎn. Jede Ausführung des Pinselstrichs ist unumkehrbar, jeder Pinselstrich im entsprechenden Schritt hat eine bestimmte unverzichtbare Aufgabe zu erfüllen.



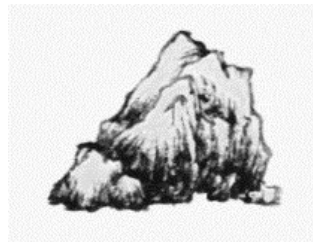
勾 gōu (Skizzieren)



皴 cūn



擦 cā (Reiben)



染 rǎn (Färben)



點 diǎn (Punkten)

Fünf Schritte für die Gestaltung der Berge

(1) „勾“ bedeutet „Skizzieren“. Man muss zuerst alle Felsen und die gesamten Berge mit einfachen Umrisslinien zeichnen. Dieser Schritt gibt die allgemein Konturen der Berge, schafft die Grundlage für die nachfolgenden Schritte, und entscheidet die Komposition des ganzen Bildes. (2) „皴“ bezeichnet die Methode in der Darstellung der Textur von Felsen. „皴“ (Cūn) bedeutet in der alltäglichen chinesischen Sprache „Risse“ auf der Oberfläche eines Gegenstands. Die Textur aus Cūn soll mit den Konturen der Berge koordiniert sein und die Pinselstriche müssen durch ein bestimmtes Verfahren ausgeführt werden. (3) „擦“ bedeutet „Reiben“. Das ist eigentlich ein zusätzlicher Schritt für den zweiten Schritt Cūn 皴. Haare des Pinsels sollen wenig Wasser und Tusche enthalten und reiben sich an der Bildoberfläche, um die Kombination von Pinselstrichen aus Cūn zart zu machen. Pinselstriche von

„Reiben“ sollen ganz sanft ausgeführt werden und die Pinselstriche von Cūn nicht bedecken. (4) „染“ bedeutet „Färben“. Verdünnte Farben oder Tusche werden auf die Bildoberfläche aufgetragen. Hier ist nicht nur eine bestimmte Farbe zu verleihen, sondern alle Pinselstriche in den ersten drei Schritten lassen sich mithilfe von Wasser und Tusche auch integrieren. (5) „點“ bedeutet „Punkten“. Nach dem „Färben“ ist die Gestaltung der Felsen selbst schon vollendet, aber die Form der kahlen Felsen ist noch nicht ideal für ein Landschaftsbild, es fehlt den Bergen an der Vegetation. Bei diesem Schritt werden Felsen mit der tiefschwarzen Tusche gepunktet, um darauf wachsende Unkraut, Moos und Büsche zu gestalten.

Unter den fünf gilt der zweite Schritt, *Cūn 皴* als der wichtigste. In der frühen Berg-Wasser-Malerei aus der Tang-Dynastie gab es kein Cūn. Im damaligen Verfahren ließen sich nur zwei hauptsächliche Schritte unternehmen, d.h. die gemalten Berge und Felsen wurden zuerst mit Umrisslinien *skizziert* und dann einfach blau bzw. grün *gefärbt*, ohne die Textur von Bergen und Felsen unter Zuhilfenahme von Cūn zu gestalten, wie die erste Berg-Wasser-Malerei, *Der Schlendergang im Frühling* von Zhǎn Zīqiān gezeigt hat. Später in der Zeit *der Fünf Dynastien und Zehn Reiche* (10. Jh.) kam erst Cūn als Methode beim Malen der Berg-Wasser-Malerei vor, ein Beispiel dafür ist *Die Berghalle* 洞天山堂圖 von Dǒng Yuán 董源 (934-962).



Die Berghalle
洞天山堂圖
董源, Dǒng Yuán

Ein Vergleich zwischen Berg-Wasser-Malereien ohne und mit *Cūn* 皴



Ausschnitt aus *Schlendengang im Frühling*



Ausschnitt aus *Berghalle*

Durch den einfachen Vergleich können wir erkennen, wie die Methode *Cūn* die Form der Berge bereichert hat. *Cūn* gilt als der wichtigste und schwierigste Schritt in der Berg-Wasser-Malerei, für die Ausführung der Pinselstriche bestehen bestimmte strenge Verfahren.

Für die Gestaltung der Textur von Felsen entstanden insgesamt über zehn Arten *Cūn* nacheinander im Lauf der Entwicklung. Jede einzelne Methode von *Cūn* diene zur Darstellung einer bestimmten Art Landform und hat ein spezielles Verfahren. Ein hervorragender Maler konnte normalerweise eine neue Art *Cūn* entwickeln, eine bestimmte Art *Cūn* konnte auch den eigenen Stil des Malers kennzeichnen.

Die über zehn Arten *Cūn* lassen sich nach den Formen der Striche in drei Gruppen einteilen, nämlich Pinselstrichen mit der Form von gekrümmten Linien (mit der mitten-liegenden-Spitze), von geraden Linien (mit der seitwärts-liegenden-Spitze), und von Punkt (gemischt von den beiden Arten Spitzen). Hier lässt sich für jede Gruppe ein Beispiel vorstellen.

Zur Gruppe von gekrümmten Linien gehört *Hanf-Cūn* 披麻皴, das eines der frühesten ist. Es wurde von Dǒng Yuán 董源 erfunden und von ihm und seinem Schüler, Mönch Jù Rán 巨然 (ca. 10. Jh.) ausgeweitet, es ist auch die am häufigsten verwendete Methode. Die Form des Pinselstrichs von Hanf-Cūn sieht wie der verstreute Hanf aus, es dient zur Darstellung der feinen Textur der erdigen Berge in Südchina. *Fragen nach Dao in den Bergen im Herbst* 秋山問道圖 von Jù Rán 巨然 ist ein repräsentatives Werk von Hanf-Cūn.



Fragen nach Dao in den Bergen im Herbst

秋山問道圖

巨然, *Jù Rán*

Langes Hanf-Cūn von Jù Rán



Ausschnitt aus *Fragen nach Dao in den Bergen im Herbst*

Dǒng Yuán und Jù Rán lebten in Südchina und ihre neue Methode gründet sich auf ihre eigenen Beobachtungen der südlichen Landschaft. Die Darstellung vom lockeren Boden der südlichen Berge erfordert weiche und biegsame Pinselstriche, Dǒng Yuán erfand daher eine neue Art Pinselstrich wie pflanzliche Fasern. Die Pinselstriche von Hanf-Cūn sollen mit der *mitten-liegenden-Spitze* gezogen werden, damit die Striche hart und stark erscheinen können wie pflanzliche Fasern, hier dient die Chinesische Kalligrafie als Grundlage für die Technik der Pinselführung. Aber die Schwierigkeit liegt nicht nur in der Pinselführung des einzelnen Strichs, sondern auch in der Reihe von verschiedenen Pinselstrichen. Von oben nach unten erscheinen die Pinselstriche wie verstreute Hanf, aber sie sind nicht völlig durcheinander und schlampig gelegen, sondern locker miteinander durchwirkt. Sie müssen ordentlich aufgestellt werden, aber ohne Starrheit, d.h. sie müssen sehr naturgemäß aussehen.

Nach der Länge des Strichs kann man zwei Arten unterscheiden, nämlich *Langes Hanf-Cūn* 長披麻皴 und *Kurzes Hanf-Cūn* 短披麻皴. Im Werk von Jù Rán stehen viele Bergspitzen hintereinander, tief in den Bergen bestehen mehrere Hütten, darin sitzen zwei Person, die eine ist der Gast und besucht die andere in einem trockenen Herbst, um nach Dao zu fragen. Langes Hanf-Cūn hier dient zur Darstellung der Erhabenheit der hohen Berge.

Hacken-Cūn 斧劈皴 ist ein typisches mit der Form von geraden Strichen und für die Darstellung der Berge in Nordchina geeignet. Es ist im ca. 10. Jh. erfunden und später von Mǎ Yuǎn 馬遠/马远 (ca.1140-1225) aus der Südlichen Song-Dynastie entwickelt. Das Werk *Tanzen und Singen* 踏歌圖 von Mǎ Yuǎn 馬遠/马远 zeigt uns das vervollkommnete Hacken-Cūn.



Tanzen und Singen
踏歌圖
馬遠/马远, Mǎ Yuǎn

Großes Hacken-Cūn von Mǎ Yuǎn



Ausschnitt aus *Tanzen und Singen*

Das Werk *Tanzen und Singen* besteht aus zwei Teilen untereinander. Im oberen Teil bestehen einige hohe Gipfel und prächtige himmlische Paläste, es sieht so aus wie ein Märchenland. Der Dunst trennt die beiden Teile. Darunter sehen wir eine irdische Welt, einige fröhliche Bauern singen und tanzen auf dem Weg. Wie der Ausschnitt uns deutlich zeigt, Hacken-Cūn ist für die Darstellung der Textur von harten Bergen geeignet. Im Unterschied zu Hanf-Cūn soll der Pinselkopf bei der Ausführung von Hacken-Cūn mit der *seitwärts-liegenden-Spitze* auf dem Papier streichen, beim Ansetzen kräftig und beim Ende rasch, die gelassenen Pinselstriche sind gerade und eckig, mit der Form von glattem Ansatz und spitzem Ende, sie sehen so aus wie die Spuren der Axt. Nach der Größe des Strichs lassen sich zwei Arten unterscheiden, nämlich *Großes Hacken-Cūn* 大斧劈皴 und *Kleines Hacken-Cūn* 小斧劈皴. Hacken-Cūn gilt für die steilen und scharfen Gipfel (wie im oberen Teil) und für die harten und eckigen Gesteine.

Sowohl Hanf-Cūn als auch Hacken-Cūn gehört zum linearen Cūn, zu dem punktförmiges Cūn gehört z.B. *Regentropfen-Cūn* 雨點皴, das wir aus dem Werk *Reisende in Bergen und Bächen* 溪山行旅圖 von Fàn Kuān 範寬/范寬 (950-1032) aus der Nördlichen Song-Dynastie sehen können. Regentropfen-Cūn ist auch eines der frühesten vom punktförmigen Cūn



Reisende in Bergen und Bächen

溪山行旅圖

範寬/范宽, *Fàn Kuān*

Regentropfen-Cūn von Fàn Kuān



Ausschnitt aus *Reisenden in Bergen und Bächen*

Ein riesiger Berggipfel nimmt etwa zwei Drittel der Fläche des Bildes ein und bringt ein großes Druckgefühl hervor, ganz unten auf einem Bergpfad ist eine Karawane langsam unterwegs. Fàn Kuān manifestierte in diesem Bild die Erhabenheit der Natur, die Winzigkeit des Menschen und den Ernst des Lebens. Die Pinselstriche von Regentropfen-Cūn sind unregelmäßige vertikale und lange Punkte, die Form ist ähnlich wie der fallende Regentropfen. Solche Striche müssen mit hoher Geschwindigkeit und Gewissheit ausgeführt werden und sind ziemlich dicht gelegt. Das punktförmiges Cūn gilt für die groben Felsen von großen Gebirgen oder die üppig bewaldeten Berge.

Außerdem gibt es noch manche beliebte Cūn. Hier lassen sie durch die Vergleiche mit Fotos von den entsprechenden Landformen zeigen.

Eine Reihe von Vergleichen zwischen Cūn und Fotos der Landformen

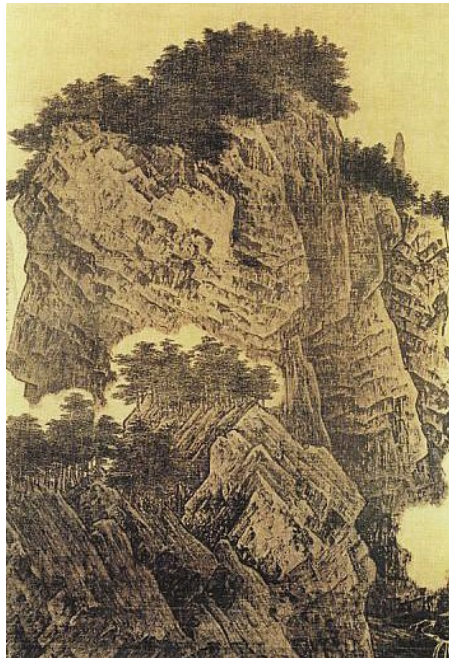
Kurzes Hanf-Cūn und die Landform



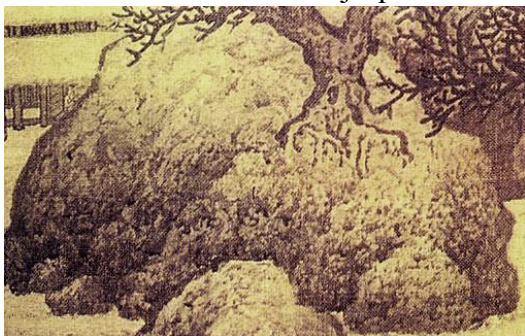
Kleines Hacken-Cūn und die Landform



Schabe-Cūn und die Landform



Sojasprossen-Cūn und die Landform



Lotosblatt-Cūn und die Landform



Horizontales Punkt-Cūn und die Landform



Für alle Arten Cūn muss einerseits jeder Pinselstrich ganz klar ausgeführt werden, damit man jeden einzelnen Pinselstrich würdigen kann; andererseits sind alle Pinselstriche miteinander zu kombinieren und bilden ein harmonisches Ganzes zusammen, damit ein einzelner Pinselstrich nicht sehr auffällig ist und sich das Ganze leicht würdigen lässt. In einem Bild kann man nicht nur eine einzige Art Cūn, sondern auch mehrere Arten zugleich einsetzen.

Wir können feststellen, dass man mit der Methode Cūn nicht nach der naturgetreuen Repräsentation des Aussehens der Berge gestrebt hat, sondern nach dem Ausdruck des *Gefühls* von Texturen der Berge. Die traditionellen chinesischen Maler setzten sich mit der Natur auseinander und versuchten das Wesentliche zu erfassen, Pinselstriche von Cūn bezeichnen eigentlich keine echten Licht und Schatten, keine konkreten Konkaves und Konvexes, sondern das *Gefühl* vom *Wesen* einer bestimmten Art Textur. Auf die spezielle Art von Pinselführung vermögen Künstler die richtige Form der Pinselstriche hervorzubringen, um ihre eigenen Gefühle von Texturen zum Ausdruck zu bringen, ohne die Vermittlung der exakten Nachbildung. Cūn ist ein künstlerischer Beweis für die Idee von Zhāng Zǎo, „von außen lernt man aus der Natur, von innen erhält man die Quelle aus dem Herzen.“

Einerseits gelten Pinselstriche als Mittel der Repräsentation, dabei weisen sie „durch sich selbst hindurch“; andererseits besitzen sie als Selbstpräsenz ihre

Eigenbedeutsamkeit. Für die Pinselstriche von Cūn hat die Eigenbedeutsamkeit aus Selbstpräsenz allmählich gegenüber der Funktion der Nachbildung Vorrang bekommen. Anfangs dienten die jeweiligen Arten Cūn zur Darstellung der entsprechenden Arten Landformen, bei der Entwicklung spielte das spezielle Verfahren der Pinselführung für die jeweilige Art Cūn eine immer wichtigere Rolle, dabei lernte man viel von der Kalligrafie. Erst aus einem strengen Verfahren der Pinselführung lässt sich eine bestimmte Form von Cūn hervorbringen, aus dieser bestimmten Form von Pinselstrichen und ihrem speziellen Genuss entsteht die ästhetische Bedeutung. Die Anordnung der Pinselstriche von Cūn wird zu einer selbständigen künstlerischen Form, die die ästhetische Bedeutung eines Bildes entscheiden kann.

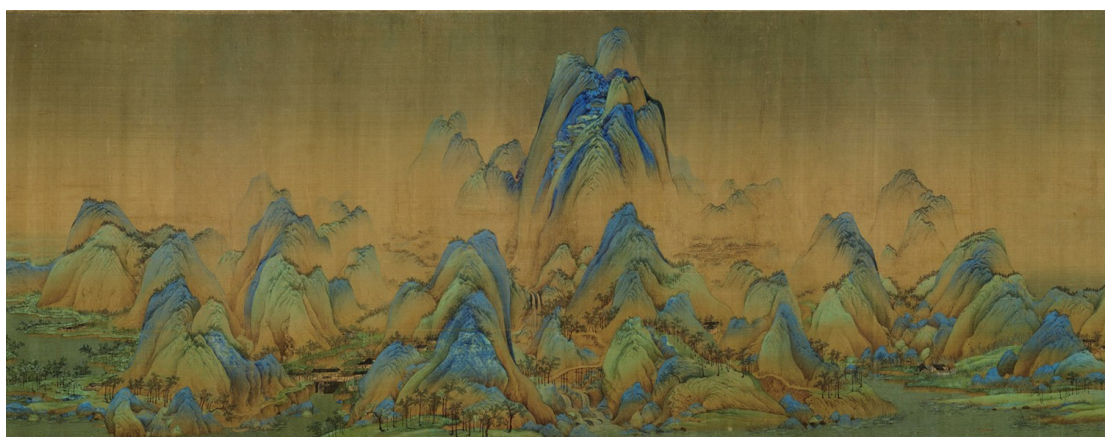
Das Studium dieser Malerei verlangt einen langen Lernprozess mit viel Übung, der in zwei Phasen eingeteilt ist. In der ersten Phase stellt ein Schüler die alten bekannten Bilder als Vorbild, er macht viel Kopien davon, um sich die Fertigkeit der Pinselführung zu erwerben. In der zweiten Phase gilt die Natur als sein echtes „Vorbild“. Er beobachtet die Natur genau und versucht ihr Wesen zu erfassen. Mit Hilfe von der Fertigkeit der Pinselführung versucht er langsam seine eigenartige Ausdrucksweise zu finden und dadurch das Wesen der Natur einzufangen, nämlich eine eigenartige künstlerische Form zu erfinden. Diese zweite zählt zu der Phase des künstlerischen Schaffens.

Neben Cūn gelten „Färben“ und „Punkten“ auch als zentrale Schritte.

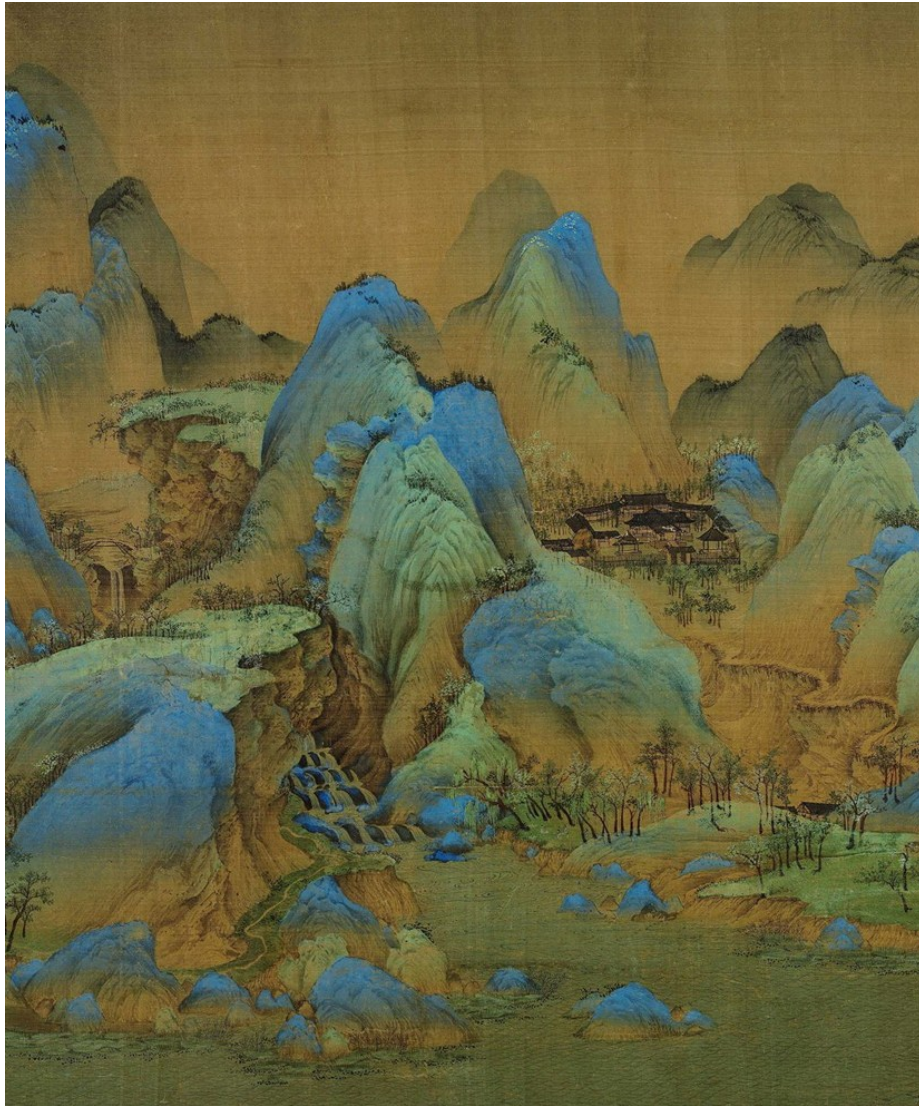
Wegen der Vielzahl von Tuschalereien gewinnen viele Ausländer den Eindruck, dass die Farbe bei der Chinesischen Malerei überhaupt keine wichtige Rolle spielte. Das ist aber nicht ganz richtig. Eigentlich ist die Berg-Wasser-Malerei mit Farben früher vorgekommen als die schwarzweiße, und die chinesischen Maler haben auch großen Wert auf die Farbgestaltung als wichtigen Schritt gelegt. Nach den Farben lassen sich die zahlreichen chinesischen Berg-Wasser-Malereien in drei Gruppen einteilen, die drei sind die Berg-Wasser-Malerei in „Blau-Grün-Manier“ 青綠山水, in „Hellocker-Manier“ 淺絳山水, und in „Wasser-Tusche-Manier“ 水墨山水.

Die älteste Berg-Wasser-Malerei war in „Blau-Grün-Manier“. Dabei sind Blau und Grün, die aus zermahlenden Mineralien hergestellt sind, die beiden dominierenden Farbtöne in der Gestaltung. Die erste Berg-Wasser-Malerei *Der Schlendengang im Frühling* von Zhǎn Ziqiān gehört zur Blau-Grün-Manier. Als das beste klassische Werk in Blau-Grün-Manier gilt *Sich über tausend Li¹ erstreckende Flüsse und Berge* von Wáng Xīmèng 王希孟 (ca. 12 Jh.) aus der Song-Dynastie.

¹ Li ist ein chinesisches Längenmaß, 1 Li=1/2km. „Tausend Li“ bezeichnet keine genaue Zahl, sondern die Unermesslichkeit von räumlichen Entfernungen.



Ausschnitte aus *Sich über tausend Li erstreckende Flüsse und Berge*
千里江山圖 局部
王希孟, *Wáng Xīmèng*



Detail von *Sich über tausend Li erstreckende Flüsse und Berge*

Von Aristoteles bis Berkeley wird die Farbe immer als eigentümlicher und primärer Gegenstand vom Gesichtssinn bezeichnet, es gilt auch als ein wichtiges Element in westlicher Malerei. Die Berg-Wasser-Malerei in Blau-Grün-Manier legt auch großen Wert auf Farbe, aber die Farbe Grün und Blau von Wáng Xīmèng dienen nicht zur Repräsentation der Farbe der abgebildeten Landschaft, sondern zeigen den Rhythmus der *reinen Farben* selbst. Über die Funktionen der Farbe vom Pinselstrich haben wir auch schon geredet, einerseits dient sie zur Repräsentation der Farbe des abgebildeten Gegenstands unter bestimmten Umständen, andererseits wird sie zu einem selbstständigen Element der Darstellung der Komposition. Das Bildsujet ist „Nichterscheinendes im Erscheinenden“, und das Bildobjekt hingegen ist die „Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt“. Das Bildobjekt als „*Selbstpräsenz*“ verweist auf das nichtgegenwärtige Bildsujet, dessen wirkliche Präsenz nie zu realisieren ist. Die Farbe des gemalten Dinges kann nur durch die „Darstellung“ der Farbe des Bildobjekts re-präsentiert werden. Auf dem Bild ist nur die Farbe des Bildobjekts ein *Selbstgegebenes* und besagt eine Wirklichkeit.

Chinesen halten Grün und Blau für die wichtigsten und wesentlichen Farben in der Natur. Wenn sie die besondere Schönheit der Farbe der Natur darstellen wollen, werden sie Grün und Blau als reine Farbe auftragen. Im Bild von Wáng Xīmèng sehen wir die rhythmische Verteilung von den zwei dominierenden Farbtönen als selbstständigem Element. Wáng schien nicht auf die reale Farbe aufzumerken, er sorgte nur für die Qualität der reinen Farbe selbst. In Blau-Grün-Manier dienen die Farben nicht als das Mittel der Repräsentation von der aktuell gesehenen Farbe, sondern sie sind Zweck für sich selbst und besitzt seine Eigenbedeutsamkeit.



Berg-Wasser-Malerei im Stil von Huáng Gōngwàng
仿黃子久山水圖軸
王原祁, Wáng Yuánqí

Bei der Berg-Wasser-Malerei in „*Hellocker-Manier*“ ist der dominierende Farbton die verschönerte Farbe der Erde, nämlich das Hellocker. Der Maler *Wáng Yuánqí* 王原祁 (1642-1715) aus der Qing-Dynastie ist bekannt für seine Hellocker-Manier. Wie *Wáng Xīmèng* in Blau-Grün-Manier gemacht hat, *Wáng Yuánqí* achtet auch nicht auf die Wiedergabe der Farbe des einzelnen Gegenstandes, sondern konzentriert sich auf die Verteilung dieser hellen und reinen Farbe auf dem ganzen Bild.

Der Urheber der „Wasser-Tusche-Manier“ ist angeblich *Wáng Wéi* 王維 (699 oder 701-761), der einer der größten Dichter der Tang-Dynastie ist. Die Farben in Blau-Grün-Manier brauchen die aktuelle gesehene Farbe nicht zu repräsentieren, das bedeutet, dass die Funktion der Repräsentation der Farbe für ein Bild nicht unbedingt erforderlich ist. Die Maler können noch weiter gehen, völlig auf den Gebrauch von Farbe verzichten und monochrome Malerei herstellen. *Wáng Wéi* als ein hervorragender Dichter richtete seine Aufmerksamkeit vielmehr auf das Wesen der Dinge, die äußere Form wie Farbe gelte als unwichtig, der übermäßige Gebrauch von Farbe würde den Betrachter ablenken, er wollte sich nur auf die Darstellung des Wesentlichen und auf den Ausdruck des Poetischen konzentrieren.

Wáng Wéi vertrat diese neue künstlerische Idee, die einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklungsorientierung der Chinesischen Malerei ausgeübt hat, seine neue Manier steht im Einklang mit der philosophischen Weltanschauung von einigen wichtigen Schulen in China, wie *Konfuzianismus*, *Daoismus* und *Chan-Buddhismus*, all diese Schulen neigen dazu, auf etwas Prunkvolles zu verzichten, und befürworten den schlichten Stil im Alltagsleben. Die späteren Generationen haben sich nach und nach von der Manier mit den prächtigen Farben abgekehrt, die monochrome Manier ist allmählich zu dem beliebtesten Stil geworden.

Neben dem Einfluss von der philosophischen Weltanschauung wurde die Entwicklungsorientierung der monochromen Malerei auch von der Darstellungsweise der Texturen vom Gestein entschieden, nämlich von *Cūn*. Vor der Entstehung von *Cūn* herrschte in der frühen Berg-Wasser-Malerei die Blau-Grün-Manier, die gemalten Berge und Felsen wurden mit Umrisslinien und Blau bzw. Grün gestaltet. Seit *Cūn* als wesentlicher Schritt der Berg-Wasser-Malerei aufgekommen ist, benutzte man bei diesem Schritt nur Tusche und Wasser, d.h. die monochrome Manier ist zu der einzigen Darstellungsweise für die wichtigsten Merkmale von Bergen und Felsen in dem wichtigsten Schritt geworden. Mit Hilfe von Fertigkeit der Pinselführung aus der Praxis der Kalligrafie sind die chinesischen Maler in die Lage gekommen, Pinselstriche von einer bestimmten Form und einem bestimmten Charakter nach Wunsch hervorzubringen, nach der lange Erforschung kann diese Technik endlich in der Malerei vollkommen zur Gestaltung der Texturen von Bergen und Felsen dienen. Pinselstrich allein mit Tusche reicht dafür, das Wesentliche des Gegenstands einzufangen, die Farbe kann von der Gestaltung abtreten. Eigentlich in den ersten drei Schritten, nämlich im „Skizzieren“, „*Cūn*“ und „Reiben“, benutzt man ausschließlich Tusche und Wasser, in dem vierten Schritt „Färben“ lässt es sich folgerichtig auch ohne Farbe schaffen. Wenn man schon schöne Pinselstriche von *Cūn* gemacht hat,

wird man dazu neigen, bei „Färben“ nur verdünnte Tusche auf die Bildoberfläche aufzutragen; wenn man ein farbiges Bild vorhat, will man nur geringe und vereinfachte Pinselstriche bei „Cūn“ ziehen, um die Gestaltung der Texturen und die Farben besser miteinander koordinieren zu können, wie *Sich über tausend Li erstreckende Flüsse und Berge* als prächtige Blau-Grün-Manier gezeigt hat. In der Song-Dynastie entstanden einige Arten Cūn, dabei vereinigten sich Cūn bis Färben zu einem einzigen Schritt.

Bei dieser monochromen Manier haben sich Wasser und Tusche endlich zu einem effektvollen künstlerischen Mittel entwickelt, daraus entstand künstlerische Gesetze von der Anwendung der Tusche, die auf umfangreicher Erfahrung gründen. In der chinesischen Sprache nennt man Tuschmalerei „Wasser-Tusche-Malerei“ 水墨畫, da Wasser bei der Mischung der Tusche eine wichtige Rolle spielt. In der westlichen Kultur verwendet man Adjektiv „hell-“ und „dunkel-“, um die Abstufung desselben Farbtons zu beschreiben, wie „hellrot“ oder „dunkelrot“, da die Helligkeit als der bestimmende Faktor für den graduellen Unterschied der Farbe bezeichnet wird; in der chinesischen Sprache benutzt man meistens Wörter „dick-“ und „dünn-“ zur Kennzeichnung der feinen Veränderung der Farbe, da die Proportion zwischen Wasser und Tusche (oder einem anderen Farbstoff) eine entscheidende Rolle bei Herstellung einer bestimmten Farbvariation spielt. Antike Chinesen ignorierten den Einfluss des Lichts auf die Abstufung der Farbe, sie konzentrierten sich auf die Herstellungs- und Ausdrucksweise einer Farbe¹. Die Abwesenheit von Lichtquelle als Herkunft der Farbe und der Mangel an vielfältigen Farbtönen besagen, dass die Tradition der Chinesischen Malerei den Ausdruck vor der gegenständlichen Repräsentation bevorzugt.

Beim letzten Schritt „Punkten“ 點苔/点苔 werden kleine Pflanzen wie Unkraut, Moos und Büsche durch bestimmte Pinselführung in Form von „Punkt“ auf die Gestalten der Berge und Felsen zugesetzt, damit die gemalte Landschaft frisch und lebhaft aussieht.

¹ Auf die Funktion der Mischung von Tusche und Wasser lässt sich weiter im nächsten Teil über Blumen-Vogel-Malerei eingehen.



Ausschnitt aus *Fragen nach Dao in den Bergen im Herbst*



Ausschnitt aus *Spaziergang mit einem Stock*
策杖圖 局部
沈周, *Shěn Zhōu*



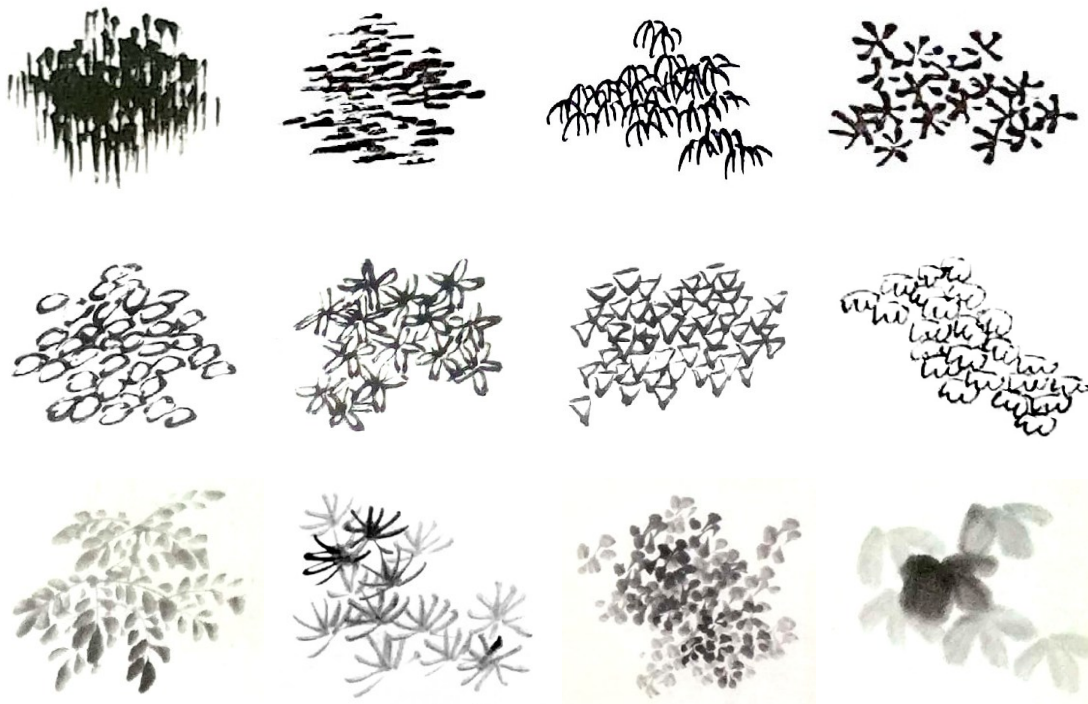
Ausschnitt aus *Ton von Kiefern auf dem Bergpfad*
山路松聲圖/山路松聲圖 局部
唐寅, *Táng Yīn*

Wie die drei Ausschnitte von verschiedenen Arten Punkten erscheinen, zeigen Punkte abstraktiv wichtige Eigenschaften des Gemalten. Genauer gesagt, es bezeichnet das Gefühl von den allgemeinen Merkmalen des Gegenstands, lässt dabei die Nachbildung von Details außer Acht, so ähnlich wie Cūn. Beim Verfahren von Punkten verlangt es auch strenge Pinselführung, die Pinselstriche davon werden auch zu einer selbständigen künstlerischen Form. Ein Maler soll danach streben, durch den Stil der Pinselstriche die Form von Cūn und die Form von Punkten zueinander passen zu lassen.

Bisher sind die fünf Schritte für die Gestaltung der Berge schon vorgestellt worden, neben den Bergen als Hauptteil sind Gestalten von anderen größeren Pflanzen wie Bäumen auch wichtige Bestandteile der Berg-Wasser-Malerei. Solche Bäume werden durch eine geradezu impressionistische Behandlung gestaltet.

Nehmen wir die Gestaltung von Blättern als Beispiel. In der Natur gibt es zahlreiche Baumarten, die Jahreszeit, die Entfernung bei der Beobachtung und andere äußere Umstände können Einfluss auf das Aussehen einer bestimmten Baumart und ihrer Blätter ausüben, daher entsteht unendliche Vielfalt der äußeren Erscheinungen der Blätter. Aus der großen Vielfalt von besonderen Erscheinungen versuchten chinesische Künstler das Allgemeine zu entnehmen, daraus ist allmählich eine Vielzahl von Formen der Gestaltung hervorgebracht, um das Gefühl von den wichtigen Eigenschaften zu bezeichnen.

Verschiedene Formen der Gestaltung der Blätter



Man kann die genaue Anzahl der Formen für die Gestaltung der Blätter in der chinesischen Berg-Wasser-Malerei nicht erschöpfend darlegen, wir zeigen hier nur einige typische und gebräuchliche davon. Alle Formen haben etwas gemeinsam, mit einfachen und abstrakten Pinselstrichen durch ein strenges Verfahren die allgemeinen Merkmale einer bestimmten Art Blattes zu bezeichnen. Die Gestalten lassen sich entweder mit punktförmigen oder kurzen Pinselstrichen sogar kleinen Flecken herstellen oder in kurzen und feinen Linien zeichnen; die gezeichneten Formen können entweder geometrische Figuren sein, wie Kreis oder Dreieck, oder irgendwelche unregelmäßigen, wie Blume oder Stern; die Flecke können zur mehr oder weniger naturgetreuen Repräsentation dienen, d.h., die Gestalten können weniger oder mehr abstrakt erscheinen, je nach Stilrichtung der Malerei; dieselbe Form lässt sich mit dicken(Tusche mit wenig Wasser) oder dünnen(Tusche mit viel Wasser) Pinselstrichen schaffen, um die vorderen von den hinteren Blättern, oder die Vorderseite von der Rückseite der Blätter zu unterscheiden. Dieselbe Art Blatt kann von verschiedenen Malern in sehr unterschiedlichen Formen gestaltet werden. Man braucht nur darauf zu achten, in demselben Bild dieselbe Art Blatt unter gleichen Umständen (z.B. in gleicher Entfernung) nur in einer einzigen Form zu gestalten, denn nur die Einheitlichkeit der erscheinenden Form kann die Identifikation derselben Art des zu Zeigenden gewährleisten.



Sechs Gentlemen
 六君子圖
 倪瓚, Ní Zàn



Ausschnitt aus *Sechs Gentlemen*

Das Bild *Sechs Gentleman* von *Ní Zàn* 倪瓚(1301-1374) aus der Yuan-Dynastie zeigt diese Darstellungsweise von Blättern. Sechs große Bäume bilden den Hauptteil des Bildes und stehen auffällig im Vordergrund, sie sind angeblich Kiefer, Zypresse, Kampferbaum, Phoebe, Schnurbaum und Ulme. *Ní Zàn* verglich die sechs aufrecht stehenden Bäume mit sechs Gentleman von erhabenem und unbeugsamem Charakter. Die Blätter von den sechs Baumarten sind in sechserlei Formen dargestellt, jede Art sieht etwas anders aus als alle anderen, die Blätter von demselben Baum lassen sich durch die gleiche Form von Pinselstrichen einfach und anschaulich identifizieren. Nicht aus Abbildern von verschiedenen Arten Gegenständen, eine chinesische Malerei erscheint als Zusammensetzung vielmehr aus bestimmten *Formen* der jeweiligen Korrelate. Die gemalten Bäume hier können nur durch die bestimmten Formen von Pinselstrichen erscheinen, *Ní Zàn* achtete nicht nur auf die räumliche Verteilung der sechs Gegenstände, vielmehr auch auf das künstlerische Arrangement aus sechserlei Formen von Pinselstrichen.

5.3. „Leer Lassen“ — Abwesenheit vom Pinselstrich

Im Unterschied zu einer Menge westlichen vormodernen Gemälden mit dem dunklen Hintergrund, sieht es bei meisten chinesischen Malereien hell und einfach aus, im Hintergrund ist manchmal sogar nichts sichtbar. In der vormodernen Westlichen Malerei wird eine Figur nach den Gesetzen der Beleuchtung geschaffen, wenn sich nichts im Hintergrund befindet, kann man keinen Reflex bekommen und nur die Dunkelheit auf der Bildoberfläche hinterlassen. In der Chinesischen Malerei verwendet ein Maler diejenigen Pinselstriche für die Gestaltung, die entweder als Umrisslinien des Gemalten dienen, oder bestimmte Gefühle dafür bezeichnen, wenn nichts im Hintergrund erscheint, braucht man auch keinen einzigen Pinselstrich zuzusetzen und lässt an der entsprechenden Stelle leer bleiben.

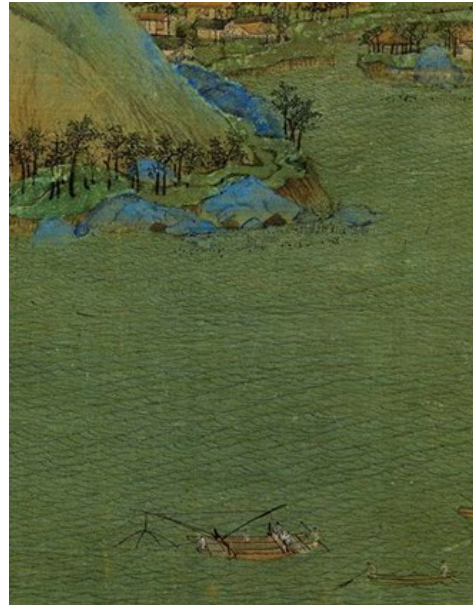
Während der Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei hat man die Bedeutung von „Leer Lassen“ 留白 als einem künstlerischen Mittel erkannt. „Leer Lassen“ bedeutet, beim Malen keinen einzigen Pinselstrich an bestimmter Stelle auf der Bildoberfläche zu hinterlassen. Nichts zu lassen, kann man aber nicht damit gleichsetzen, nichts darzustellen.

Manche Maler kurz vor der Song-Dynastie haben schon gefunden, dass die Abwesenheit von Pinselstrichen manchmal effektiv zur Erfassung vom bestimmten Repräsentierten führen kann. „Leer Lassen“ als ein künstlerisches Mittel ist für die Darstellung von Wasser, Nebel, Wolken, Mondschein, Himmel usw. besonders geeignet, im Hintergrund von Figurenmalerei oder Blumen-Vogel-Malerei, oder für etwas Unerkennbares, oder wenn man überhaupt nichts darstellen möchte, kann man dabei einfach leer bleiben lassen. In chinesischen Berg-Wasser-Malereien bestehen häufig stilles Wasser, Berge umhüllende Wolken und Dunst in der Ferne. In den frühen Werken wird Wasser oder Dunst mit feinen Pinselstrichen gezeichnet, z.B. der Umriss von Wolken in *Schlendergang im Frühling* von *Zhǎn Zìqiān* und Wellen des Wassers in *Sich über tausend Li erstreckende Flüsse und Berge* von *Wáng Xīmèng*

lassen sich durch Linien zeichnen. Später fanden Maler dafür ein geschickteres Mittel, leere Räume an der Stelle von repräsentiertem Wasser oder Dunst freizulassen.



Ausschnitt aus
Schlendergang im Frühling



Ausschnitt aus
*Sich über tausend Li
erstreckende Flüsse und Berge*



Ausschnitt aus *Tanzen und Singen*

Das Werk *Tanzen und Singen* von Mǎ Yuǎn 馬遠/马远, das wir vorher bei der Vorstellung von Hacken-Cūn gesehen haben, zeigt uns den Dunst in den Bergen durch „Leer Lassen“. Mǎ Yuǎn verwendete keine Umrisslinien vom Dunst selbst, wie Zhǎn Zīqiān in *Schlendergang im Frühling* machte, sondern nur schuf die darin verschwindenden Gestalten von Bergen, Bäumen und Häuser. Hier steht keine deutliche Grenze des Nebels selbst, sondern nur der sanfte Übergang von der Deutlichkeit über die Undeutlichkeit zum vollständigen Verschwinden der Konturen der vom Nebel umhüllten Gegenstände, durch verschwommenen Umriss solcher Gegenstände lässt sich der repräsentierte Dunst von Betrachtern andeutungsweise auffassen. Mǎ Yuǎn verzichtete auf die Methode des Zeichnens, das durch Umrisslinien direkt von der Identifikation des einzelnen Gemalten kündigt, er beachtete vielmehr das visuelle Verhältnis zwischen Dunst und anderen Gegenständen, die Veränderung der Tusche von Dick(mit weniger Wasser) zu Dünn(mit mehr Wasser) manifestiert die allmählich verschwommenen Konturen der darin stehenden Gegenstände, bis reines Leer ist es voller Dunst, und das kündigt von der Wirkung des Dunstes, und die Wirkung ist die beste Identifikation vom Sein des Dunstes.



Ankern im Mondschein

月下泊舟圖

戴進, Dài Jìn

Selbst die Dunkelheit in der Nacht lässt sich auch durch helles „Leer Lassen“ darstellen. Der Hintergrund von *Ankern im Mondschein* 月下泊舟圖 von

Dài Jìn 戴進 (1388-1462) sieht ziemlich hell aus. Das kleine Boot und Schilf im Vordergrund weisen andeutungsweise auf den See hin. Das Wasser selbst, der Dunst darüber und der Nebel zwischen den fernen Bergen sind durch „Leer Lassen“ dargestellt und vermischen sich zu einer Einheit. Der Mondschein hebt sich auch durch „Leer Lassen“ deutlich vom Nachthimmel ab. Die äußere Erscheinung des ganzen Bildes ist zwar hell und klar, aber die Dunkelheit der Nacht scheint für uns spürbar zu sein. Eine erfolgreiche Darstellung hängt nicht von der Ähnlichkeit der Nachbildung ab, sondern vom Aufbau des entsprechenden Gefühls, um das Repräsentierte leicht aufzufassen. Die Unklarheit von Wasser und Dunst, die Verschwommenheit der fernen Berge und die Schlichtheit der Komposition schaffen genau das Gefühl für die dunkle Nacht. In dem schlichten Stil der Pinselstriche kommen die Stille der Nacht und die Gelassenheit des schlafenden Fischers zum Ausdruck.



Frühlingsspaziergang auf dem Pfad

山徑春行圖/山徑春行图

馬遠/马远, *Mǎ Yuǎn*

„Leer Lassen“ nimmt den meisten Raum von dem Bild *Frühlingsspaziergang auf dem Pfad* ein. Die meisten Gestalten befinden sich in der linken Hälfte des Bildes, im oberen und rechten Teil ließ der Maler *Mǎ Yuǎn* großen Platz frei. Zwei Weiden mit langen weichen Zweigen, zwei singende Vögel und einige frische Wildblumen verkünden den Beginn des Frühlings. Alle solche Gemalten bilden eine kleine Szene des Frühlingsanfangs und zeigen schon die Schönheit der Natur, aber es ist nur der

Ausgangspunkt vom Frühlingsspaziergang eines Gelehrten. Er schaut nach vorn, die Vögel scheinen ihn vorwärts zu führen. Die Landschaft vorn wird nicht konkret gestaltet, und es lässt unendliche Möglichkeiten übrig. Die gemalte Szene vom Ausgangspunkt ist schon sehr schön, wie schön könnte die übrige ungemalte Aussicht sein? Die schönste Landschaft besteht nur in einem inneren Bild, das trotzdem nicht eine „Einbildung“ ist, sondern der erlebten Natur entspricht. „Leer Lassen“ hier im Bild ist das beste künstlerische Mittel für die Darstellung der Schönheit des Frühlings.

Ein Sprichwort im Bereich der Chinesischen Malerei sagt: „*Weiß zählt als Schwarz*“ 計白當黑/计白当黑, das bedeutet, das Leere (ohne Pinselstrich, weiß und leer lassen) kann man als das Erfüllte (mit schwarzen Pinselstrichen) bezeichnen. Von *Leerem als Erfülltem* kann man aus zwei Aspekten sprechen. Einerseits kann „Leer Lassen“ zur Darstellung von bestimmten Dingen dienen, wie z.B. Wasser, Wolken, Dunst oder etwas Unerkennbarem. Kein einziger Pinselstrich bedeutet nicht, dass nichts besteht. Andererseits besitzt „Leer Lassen“ auch seine Eigenbedeutsamkeit, selbst wenn es überhaupt nichts Erkennbares dargestellt ist. Wie Pinselstriche neben der Darstellungsweise des Gegenstands auch sein eigenes Sein verkünden, die Abwesenheit von Pinselstrichen besagt auch das Sein in besonderer Form und kann eigene Bedeutung haben. Im Bild *Frühlingsspaziergang auf dem Pfad* sammeln sich die meisten Gemalten zwar in der linken Hälfte, aber der linke Teil scheint nicht schwerer als der rechte Teil zu sein, das ganze Bild hat sein visuelles Gleichgewicht auch nicht verloren, da die Gemalten auf das Ungemalte hinweisen, der Schwerpunkt des Bildes liegt eigentlich nicht auf dem Sichtbaren, sondern auf dem hingewiesenen Abwesenden. Die leeren Räume als Element der Komposition haben ihr eigenes „Gewicht“ und gelten als wichtiger Ausgleich für die erfüllten. Die leeren Räume sind keine Lücken, kein bloßes Nichts als bloße Abwesenheit, sie sind das zur Wirklichkeit des Bildes gehörende Sein.

In der Song-Dynastie entstand eine wichtige Kunstrichtung, die *Gelehrte-Malerei* 士人畫/文人畫. Für eine lange Zeit des antiken China war Malerei eine benachteiligte Kunst. In der frühen Periode galt Malerei als niedriges Handwerk, Maler als Handwerker mit niedrigem sozialem Status. Gelehrten schätzten Literatur, Poesie und Kalligrafie, aber die Malerei als kleines Handwerk wurde für sie nur als Hobby betrachtet, sie schämten sich, ein professioneller Maler zu werden. Die Situation wurde von *Kaiser Sòng Huīzōng* 宋徽宗 verbessert, der den berühmten Kalligraphiestil „*Schlankes Gold*“ schuf. Kaiser Sòng Huīzōng ist persönlich ein hervorragender Dichter, Kalligraph und Maler, in seiner Regierungsperiode organisierte er die Malakademie und beförderte eine große Anzahl von professionellen Malern zum Hofkünstler. Der soziale Status des Malers wurde damals zwar verbessert, aber das konnte das Vorurteil gegen Malerei nicht gründlich abbauen. Gerade in dieser Zeit schlug *Sū Shì* 蘇軾/苏轼 (1036 - 1101) ein neues Konzept „*Gelehrte-Malerei*“ 文人畫 vor.

Sū Shì ist einer der berühmtesten Dichter und Kalligraphen in der chinesischen Geschichte. Er stimmte mit Wáng Wéi überein und bewunderte seine Kunstwerks:

„man findet beim Lesen seines Gedichts ein Bild, beim Betrachten seines Bildes ein Gedicht“¹. Nach Sū Shìs Meinung sollten die Gedichte bildhaft und die Bilder poetisch sein. Nur wenn die Malerei der Poesie nahekommt, kann sie nicht mehr als Handwerk gelten und zu einer geschmackvollen Kunst werden. Ein richtiger Maler sollte sich nicht nur für die Nachbildung eines Gegenstands ausbilden lassen, sondern auch die umfassende künstlerische Qualifikation für Literatur, Poesie und Kalligrafie besitzen. Gegenstände mit Genauigkeit und Feinheit zu repräsentieren, hält ein Gelehrte-Maler für nicht besonders wichtig; er will durch den freien Prozess der Gestaltung persönliche Gefühle zum Ausdruck bringen.

Von Wáng Wéi bis Sū Shì sehen wir eine enge Beziehung der chinesischen Malerei zur Poesie, jede bahnbrechende Entwicklung der bildenden Kunst kann auf einen Dichter bzw. Gelehrte zurückgehen. Seit Sū Shì unterschied sich die Gelehrte-Malerei von Hofmalerei und Handwerk. Dass *Bilder poetisch werden*, das ist das ultimative Ziel der Gelehrte-Malerei, das die chinesischen Maler der späteren Periode anstreben.

Nach der Song-Dynastie kam die Ära der Gelehrte-Malerei, die Hofmalerei hingegen hat wegen seiner Prächtigkeit die Gunst allmählich verloren. Es wirkte sich in einigen Hinsichten aus, z.B. die Farbe, die Komposition und das Verhältnis zwischen Repräsentation und Darstellung.

Erstens, wegen des äußerst schlichten und geschmackvollen Stiles passt die Wasser-Tusche-Malerei genau der Idee der Gelehrte-Malerei, Blau-Grün-Manier als typische Manier der Hofmalerei kam in Verfall. Nach der Song-Dynastie hat die Wasser-Tusche-Malerei nicht nur einen immer größeren Anteil an den chinesischen Malereien eingenommen, sondern hat auch einen höheren künstlerischen Status besessen als alle anderen Manier.

Zweitens, die vereinfachte Komposition hatte Vorrang vor der komplizierten. Die erfüllte Komposition in der frühen Malerei gefiel Gelehrten nicht besonders, „Leer Lassen“ wurde zu einem nützlichen künstlerischen Mittel, um eine poetische Atmosphäre zu schaffen. Die späten Malereien sehen einfacher und heller mit mehr leeren Räumen aus.

Bei einer Gelehrte-Malerei kann man meistens die Koexistenz von Gedicht, Widmung, Bild und Stempel sehen. Das Gedicht kündigt das Thema des Bildes an und drückt Gedanke und Gefühl des Malers aus. Diesem Thema als Grundton muss das ganze Bild gerecht sein. Natürlich kann das Gedicht nur durch chinesische Schriftzeichen in Form von Kalligrafie sichtbar werden. Kalligrafie und Malerei sind zwar zwei verschiedene Kunstarten, aber sie haben denselben Ursprung: einerseits stammt die chinesische Schrift von einer Bilderschrift ab, im Unterschied zu der Buchstabenschrift behält sie daher immer noch Bildlichkeit in gewissem Sinn; andererseits gilt die Chinesische Kalligrafie als die technische Grundlage für die Chinesische Malerei, sie bietet wichtige Gesetze der Pinselführung und des Pinselstrichs für die Gestaltung. Daher können die beiden Kunstarten leicht miteinander in Einklang gebracht werden, der einheitliche Stil der Pinselstriche macht das ganze Bild sehr harmonisch. Am Ende der Widmung drückt der Maler einen

¹ Sū Shì 蘇軾/苏轼, *Die Widmung für Wáng Wéis Gedicht* 《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》: 味摩诘之诗, 诗中有画; 观摩诘之画, 画中有诗.

kleinen roten Stempel mit seinem Namen als einen Teil der personalisierten Unterschrift. Siegelschnitzerei als Schnitzen der chinesischen Schriftzeichen ist ein mit der Chinesischen Kalligrafie verbundenes Kunstgewerbe. Zur schwarz-weißen Kalligrafie und Malerei bildet die rote Farbe des Stempels einen Kontrast. (Bei einer Hofmalerei besteht häufig auch die Koexistenz von den vier Kunstgattungen, wenn der Maler nach dem vornehmen Geschmack streben wollte.)

Die Schriftart der Verse sollte zum Stil des Bildes passen, die Stelle der Verse und des Stempels und sogar leere Räume sollten eine ergänzende und balancierende Rolle für die Komposition des ganzen Bildes spielen. Alle solchen Kunstformen müssen für die Atmosphäre des Gedichts eingestimmt werden. Das ist eine künstlerische Vereinigung von Poesie, Kalligraphie, Malerei und Siegelschnitzerei.

Drittens, die Gelehrte-Malerei bevorzugt den Pinselstrich als Selbstpräsenz gegenüber dem als Mittel zur Repräsentation. Von der chinesischen Maltechnik kann man aus zwei Aspekten sprechen. Bei der einen handelt es sich um die Wiedergabe des Gegenstands, bei der anderen um die Fertigkeit der Pinselführung. Jene bezieht sich auf die Kenntnis der äußeren Natur, diese basiert auf die kalligraphische Pinselführung, dabei muss man sowohl sich die Fertigkeit von anderen Künstlern erwerben, als auch eine eigene künstlerische Ausdrucksform finden. Bei der Gelehrte-Malerei wird die Technik der Wiedergabe immer geringer geachtet, *Strich und Tusche* (筆墨/笔墨) hingegen werden zu immer wichtigeren Faktoren des poetischen Geschmacks. Gelehrte ignorierten die Sache betreffende Untersuchung und bevorzugten Rhythmus und Ausdruckskraft des Pinselstrichs, um persönliche Gedanken und Gefühl auszudrücken, Bild herzustellen wurde daher auch als „*Spiel mit Tusche*“ (墨戲/墨戏) oder „*Spiel mit Strich und Tusche*“ (筆墨遊戲/笔墨游戏) bezeichnet. Dieser Entwicklungstrend hat zu bestimmten Schwächen und Stärken geführt. Einerseits ist der realistische Stil immer schwächer geworden, die Gestaltung hängt manchmal nur von den bestimmten stilisierten Formen ab, andererseits kann sich die Gelehrte-Malerei mit einem hohen Grad auf freie Ausdrucksformen konzentrieren. Daraus entstand ein bedeutender Stil — Xieyi-Stil.

5.4. Xieyi-Stil — „Spiel mit Strich und Tusche“ in der Blumen-Vogel-Malerei

Die Blumen-Vogel-Malerei entstand schon in der Tang-Dynastie. Am Anfang handelt es hauptsächlich von Blumen und Vögeln, die schönsten Kreaturen in der Natur. In der Song-Dynastie hat sie sich zu einer ebenso wichtigen Kunstgattung wie Berg-Wasser-Malerei entwickelt, aber hat ihre Blütezeit erst in der Ming- und Qing-Dynastie erlebt. In dieser Zeit liegen die Leistungen der hervorragenden Maler meistens in der Blumen-Vogel-Malerei, es ist auch die Blütezeit der Chinesischen Malerei in Hinsicht auf die Darstellungsweise.

Hibiscus und Goldfasan von Kaiser Sòng Huǐzōng ist eine typische Blumen-Vogel-Malerei aus der Song-Dynastie. Im Bild gibt es insgesamt vier Arten Lebewesen, Goldfasan und Hibiscus in der Mitte als Hauptmotive, Schmetterlinge

oben und Chrysanthemen unten als Zubehör.



Hibiscus und Goldfasan
芙蓉錦雞圖
宋徽宗, Kaiser Sòng Huīzōng

Die Blumen- und Vogelmalerei im engeren Sinn stellt nur Blumen und Vögel zur Schau. In der Entwicklung hat sich das Motiv zu Bambus, Bäume, Gemüse, Obst, Tieren, Fischen, Insekten usw. erweitert, d.h., fast alle Arten Tiere und Pflanzen können zum Hauptmotiv werden. Die Blumen-Vogel-Malerei in weiteren Sinn kann sich auf allerlei Lebewesen beziehen. In diesem riesigen Bereich haben die Ausdrucksformen des Pinselstriches eine explosionsartige Entwicklung erfahren.

Westliche Stilleben kümmern sich um die Forschung der visuellen Eigenschaften von reglosen Gegenständen. Im Unterschied dazu verleihen chinesische Maler dem gemalten Lebewesen einen oder mehrere bestimmten menschlichen Charaktere, sie sollten nicht nur eine Figur vollbringen, sondern auch durch die Figur die symbolische spirituelle Bedeutung zum Ausdruck bringen. Unter allen Lebewesen werden endlich vier zu den beliebtesten Motiven von den chinesischen

Gelehrte-Malern: die Pflaume steht für Widerstandsfähigkeit gegen strenge Kälte, die Orchidee für Einsamkeit und Erhabenheit, den Bambus für Unbeugsamkeit und Bescheidenheit, die Chrysantheme für Zurückhaltung und Widerstand gegen den Frost. Die viererlei Pflanzen werden auch „Vier Gentlemen“ 四君子 genannt.

Vier Gentlemen¹



Pflaume in Tusche

墨梅圖

王冕, *Wáng Miǎn*



Orchidee in Tusche

墨蘭圖

鄭思肖, *Zhèng Sīxiào*

¹ Wáng Miǎn 王冕(1287-1359) aus der Yuan-Dynastie, Zhèng Sīxiào 鄭思肖(1241-1318) aus der Song-Dynastie, Zhèng Xiè 鄭燮(1693-1766) aus der Qing-Dynastie, Lǐ Fāngyīng 李方膺(1695-1755) aus der Qing-Dynastie.



Bambus und Felsen
竹石圖
鄭燮, Zhèng Xiè



Chrysanthemen und Felsen
菊石圖
李方膺, Lǐ Fāngyīng

Malerei über „Vier Gentlemen“ unterscheidet sich vom Bild der Hofmaler oder der professionellen Maler durch die Mentalität des Gelehrten. Die Gelehrte-Maler kümmerten sich wenig um die naturgetreue Wiedergabe des Objekts, sie legten den Schwerpunkt darauf, den tugendhaften Charakter zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen. Die Gelehrte-Malerei verzichtet auf alles Auffälliges und Prunkvolles, sowohl hinsichtlich des Motivs als auch der Darstellungsweise.

Anfangs diente die Blumen-Vogel-Malerei eigentlich zur Wohndekoration, aber „Vier Gentlemen“ als spätere gewöhnliche Motive haben keine die Sinne blendende

Erscheinung. Die Gelehrte-Malerei hat auf die prunkvollen und schönen Motive verzichtet, und sich für die schlichten Sachen entschieden, um sie mit einem zurückhaltenden Charakter personifizieren zu können, neben Vier Gentlemen kommen verdorrte Bäume und Felsblöcke auch häufig in der Gelehrte-Malerei vor. Manche Maler sind berühmt für ein oder mehrere bestimmte Motive, z.B. Wáng Miǎn kennt sich mit dem Malen der Pflaume schön aus, Tusche Bambus ist die Stärke von Zhèng Xiè.

In der Blumen-Vogel-Malerei vom Gelehrten verwendet man meistens einfache und verdünnte Farben, sogar nur Tusche. Von Gelehrten werden die leuchtenden Farben als Merkmal der Hofmalerei bezeichnet, sie waren der Meinung, dass man mit bunten Figuren einen tugendhaften Charakter nicht hervorzuheben vermag. Gegenüber der sorgfältigen Zeichnung bevorzugte die Gelehrte-Malerei die vereinfachte Gestaltung, der jeweilige Bestandteil des Blattes, der Blüte oder der jeweiligen Strecke der Stange von „Vier Gentlemen“ ist ausschließlich mit einem einzigen Pinselstrich zu erreichen.

Nach dem Stil der Darstellung lässt sich die Chinesische Malerei in zwei Typen einteilen, die als Gegenstück zueinander gelten, nämlich *Gongbi-Stil* und *Xieyi-Stil*.

Figurenmalerei im Gongbi- und Xieyi-Stil



Ausschnitt aus *Den Siebenundachtzig Himmlischen*
八十七神仙圖卷 局部
吳道子, *Wú Dàozi*



Ein betrunkenen Himmlischer
潑墨仙人圖
梁楷, *Liáng Kǎi*

Blumen-Vogel-Malerei im Gongbi- und Xieyi-Stil



Rote Päonien
胡家紅牡丹
于非闇, *Yú Fēiàn*



Rote Päonien
紅牡丹
齊白石, *Qí Báishí*

„Gongbi“ 工筆/工笔 in Chinesisch bedeutet ordentliches und sorgfältiges Zeichnen, das heißt, die Malerei in diesem Stil bringt ordentliche Figur mit feinen und komplizierten Pinselstrichen hervor. Die Pinselstriche von Gongbi-Stil funktionieren zuerst als Umrisslinien, dann als Farbfleck (wenn nötig). Nach den Farben lassen sich die Malereien im Gongbi-Stil in zwei Gruppen einteilen, die Figurenmalerei *Die Siebenundachtzig Himmlischen* von *Wú Dàozi* 吳道子 (ca. 680-759) ist ein Beispiel für den *Weißer Gongbi-Stil* 工筆白描, und die Blumen-Vogel-Malerei *Rote Päonien* von *Yú Fēiàn* 于非闇 (1889-1959) für den *Farbige Gongbi-Stil* 工筆重彩.

„Xieyi“ 寫意/写意 in Chinesisch bedeutet, Gedanke und Gefühl des Künstlers auszudrücken, das heißt, der Schwerpunkt dieses Stiles liegt nicht in der feinen Zeichnung des Bildobjekts, wie der Gongbi-Stil macht, sondern in dem freien

Ausdruck des Innerlichen vom Subjekt. Xieyi-Stil kann entweder völlig in „Wasser-Tusche-Manier“ sein, wie die Figurenmalerei *Ein betrunkenen Himmlischer* von Liáng Kǎi 梁楷 (ca. 13. Jh.), oder erscheint in Kombination aus Tusche und bestimmter Farbe, wie die Blumen-Vogel-Malerei *Rote Päonien* von Qí Báishí 齊白石 (1864-1957).

Die beiden Stile betreffen meistens nur Figurenmalerei und Blumen-Vogel-Malerei, für die Berg-Wasser-Malerei redet man normalerweise nicht davon. Weder der Gongbi- noch der Xieyi-Stil bemüht sich um eine so naturgetreue Repräsentation wie manche westlichen Gemälde. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Stilen liegt in der Darstellungsweise: der Gongbi-Stil als Feinzeichnung achtet vor allem auf die akribische Darstellung der Details, der Xieyi-Stil als freie Skizze hingegen bietet nur eine kursorische Darstellung mit prägnanten Pinselstrichen und legt vielmehr auf den Ausdruck der persönlichen Gefühle großen Wert. Für das Motiv „Himmlischen“ kann es von verschiedenen Künstlern in unterschiedlichen Stilen dargestellt werden. „Die Siebenundachtzig Himmlischen“ von Wú Dàozi 吳道子 ist im Gongbi-Stil, und „Ein betrunkenen Himmlischer“ von Liáng Kǎi im Xieyi-Stil. Jene zeigt eine riesige Szene von vielen Instrumente spielenden Himmlischen, die Figuren werden mit langen, feinen und harmonischen Linien hergestellt wie eine klassische elegante Musik; diese stellt ein Himmlischer in Trunkenheit dar, die Pinselstriche werden vielmehr zwanglos und gewagt gezogen und passen gut zum tief betrunkenen Zustand der Figur. Wegen der Ordentlichkeit und Sorgfältigkeit macht der Gongbi-Stil einen starken dekorativen Effekt, im Unterschied dazu sieht Xieyi-Stil künstlerisch schlicht und rein aus.

In der Geschichte der Chinesischen Malerei ist Gongbi-Stil viel früher als Xieyi-Stil aufgekommen. Der Gongbi-Stil kann auf die ursprüngliche menschliche Malerei zurückgehen, die nach der Identifikation des Gegenstands vor allen durch Umrisslinien strebt. Die Figurenmalerei mit Umrisslinien haben wir schon viel im ersten Teil dieses Kapitels behandelt. Diese Art Zeichnung hat sich endlich zu dem Gongbi-Stil entwickelt.

Im Weißen Gongbi-Stil lässt sich eine Figur ausschließlich mit schwarzen Linien zeichnen, ohne irgendwelche Farbe, wie *Die Belehrung des Vimalakirti* von Lǐ Gōnglín 李公麟 und *Die Siebenundachtzig Himmlischen* von Wú Dàozi 吳道子 erscheinen. Dabei kommt man erst in den Genuß von der Reinheit der Linien selbst.

Der Farbige Gongbi-Stil lässt sich hauptsächlich in zwei Schritten erledigen: zuerst muss man Figuren mit schwarzen Linien zeichnen, genauso wie man beim Weißen Gongbi-Stil macht; danach trägt man auf die Grundlage der von Umrisslinien umsäumten Fläche lebhaft Farben sorgfältig auf.

Farbgestaltung von Chinesischen und Westlichen Malerei



Ausschnitt aus *Roten Päonien*
Yú Fēiàn



Ausschnitt aus *Dahlien mit Ananas und Trauben*
Johan Laurentz Jensen

Der Ausschnitt aus *Roten Päonien* von *Yú Fēiàn* zeigt uns die Farbgestaltung vom Gongbi-Stil. Hier bei der Gestalt der Blüte sehen wir Rot in feinen Nuancen, von sattem Dunkelrot im Kern allmählich zu dünnem Hellrot am Rand, aber die Abstufung dieser Farbe unterscheidet sich von den Nuancen beim westlichen Stillleben. Bei der ganzen Gestalt der orangeroten Blüte von *Jensen* übt das Licht einen entscheidenden Einfluss auf die Farbgebung aus, der linke obere Teil ist offensichtlich heller als der rechte untere Teil der Blüte. Derartige Farbgestaltung dient zur getreuen Repräsentation des dreidimensionalen Gegenstands. Bei der Päonie von *Yú Fēiàn* ist überhaupt keine Lichtquelle feststellbar, da es keine lichtgemäße Farbabstufung für die ganze Blüte gibt, sondern nur die graduelle Veränderung der Farbe für jedes einzelne Blütenblatt besteht. Bei der Farbgestaltung vom Gongbi-Stil sehen wir die Abwesenheit von Licht, man bemüht sich nicht um die Repräsentation der sichtbaren vom äußeren Licht beeinflussten Nuancen der Farben, sondern um die Darstellung der Variation der reinen Farbe selbst.

Während im Gongbi-Stil eine Gestalt hauptsächlich mit *Linien* hergestellt wird, bringt man sie im Xieyi-Stil vor allem mit *Flecken* hervor, dabei verlangt es nur wenig Linie, manchmal sogar keine einzige. Eine Gestalt im Xieyi-Stil sieht ziemlich prägnant aus und besteht aus mehreren Flecken in verschiedenen Formen. Je nach dem Grad der Verzerrung und der Übertreibung lässt sich Xieyi-Stil in zwei Kategorien unterteilen: der *Kleine Xieyi-Stil* 小寫意 achtet mehr auf die Ähnlichkeit der Gestalt; der *Große Xieyi-Stil* 大寫意 zeigt immer übertrieben verzerrte Figuren und verlangt nur geringe Ähnlichkeit. Bilder von „Vier Gentleman“ sind meistens im Kleinen Xieyi-Stil gemalt. Der Große Xieyi-Stil geht auf Liáng Kǎi 梁楷 zurück, der Autor von „Einem betrunkenen Himmlischen“ aus der Südlichen Song-Dynastie,

seine Werke haben später einen großen Einfluss auf Japanische Malerei ausgeübt.

Liáng Kǎi ist berühmt für seine Figurenmalerei, der Große Xieyi-Stil zeigt sich hauptsächlich in seinen Figurenmalereien. Der erste Meister für Großen Xieyi-Stil in der Blumen-Vogel-Malerei ist Xú Wèi 徐渭 (1521-1593) aus der Ming-Dynastie.



Trauben in Tusche

墨葡萄圖

徐渭, Xú Wèi

In diesem Bild strebte Xú Wèi nicht nach der Ähnlichkeit und Genauigkeit von

Wiedergabe, die Reben, Blätter und Früchte der Trauben sind in Form von Tuschflecken ziemlich abstrakt dargestellt, die Pinselstriche werden mit viel Tusche und Wasser schnell ausgeführt. Die Gestaltung und die ganze Komposition geben einem das Gefühl, dass Tusche und Wasser ausreichend ineinanderlaufen und auf dem Papier fließen. Wieso wollte Xú Wèi Trauben nicht mit feinen Pinselstrichen sorgfältig und genau gestalten, wie man im Gongbi-Stil macht? Das wird durch den Leitgedanken von diesem Bild entschieden, der durch ein Gedicht links oben im Bild zum Ausdruck kommt. Xú Wèi als ein typischer Gelehrte-Maler war auch gut in der Dichtung und Kalligrafie, in dem Gedicht verglich Xú Wèi die Trauben mit den Perlen, die nicht verkauft werden können und nur in den wilden Reben bleiben. Hier gelten Trauben als Symbol von Xú Wèi selbst, sein Talent wurde damals nicht geschätzt, genauso wie die unverkauften Perlen. Um seinen Kummer unbefangen ausdrücken zu können, musste er die Ähnlichkeit und Genauigkeit der Erscheinung in gewissem Maß vernachlässigen und sich besser auf die fließende Pinselführung und die prägnante Gestaltung konzentrieren.

Im Kapitel über Chinesische Kalligrafie haben wir schon über das Thema „Strich und Tusche“ diskutiert, in der Chinesischen Malerei bestehen drei Arten Gesetze, nämlich die Gesetze (1) *der Pinselführung* 筆法, (2) *der Tusche* 墨法 und (3) *der Komposition* 章法.

Pinselstriche von „Orchidee und Bambus“ und von „Schlankem Gold“



Ausschnitt aus *Orchidee und Bambus*
蘭竹圖/兰竹图 局部
鄭燮, Zhèng Xiè



Ausschnitt aus *Gedicht Aroma der Blumen*
穠芳詩/秣芳诗 局部
宋徽宗, Kaiser Sòng Huīzōn

Die Gelehrte-Malerei schätzte am meisten *die Gesetze der Pinselführung*, da die

Pinselführung die Qualifikation für Kalligrafie benötigt und für den poetischen Geschmack sorgen kann. Die Malerei im Gongbi-Stil ist zwar akribisch zu zeichnen, aber die große Menge Pinselstriche von demselben Bild lässt sich nur in gleicher Weise ziehen, das führt freilich zu einer relativ einförmigen Figur. Die Gestalt im Xieyi-Stil sieht zwar prägnant aus und die Pinselstriche davon sind zwar extrem verringert, aber die Funktion und die Formen der jeweiligen Pinselstriche sind vielfältig geworden, die Pinselstriche funktionieren nicht mehr nur als die Umrißlinie von der Figur, und die Form beschränkt sich nicht mehr auf die feine Linie. Jeder Bestandteil einer Gestalt im Xieyi-Stil lässt sich durch einen oder mehrere Pinselstriche mit verschiedenen Formen darstellen, jeder Pinselstrich davon lässt sich nur in der einmaligen Ausführung vollenden, das entspricht einer höheren Anforderung von Pinselführung als im Gongbi-Stil. Z.B., die Gestaltung der Blätter von Orchidee und Bambus verlangt den schlanken, scharfen und kräftigen Pinselstrich, ähnlich wie den Pinselstrich von „*Schlankem Gold*“ 瘦金體 von Kaiser Sòng Huīzōng. Die Fertigkeit in der Kalligrafie dient der Gestaltung in der Chinesischen Malerei. Während die Erscheinung eines Gegenstands im Xieyi-Stil vereinfacht wird, werden die Form, die Pinselführung und die Funktion des einzelnen Pinselstriches davon bereichert.

Bei den Gesetzen der Tusche handelt es sich um die Anwendung von Tusche und Wasser. In die Chinesische Malerei ist die Technik der Tusche nützlicher als in der Chinesischen Kalligrafie. Kalligrafie als eine Kunst aus reinen Pinselstrichen, ohne repräsentiertes Objekt, benötigt ausschließlich maßvolle Tusche, um den Pinselzug deutlich zeigen zu können. Im Unterschied dazu stellt die Malerei an ihre Pinselstriche noch die Anforderung der Wiedergabe. Die traditionelle chinesische Malerei strebte zwar nicht nach der naturgetreuen Repräsentation, aber sie hat niemals auf die Wiedergabe verzichtet, selbst der Große Xieyi-Stil hat nie einen so hohen Grad der Abstraktion, dass sich Pinselstriche von Wiedergabe völlig emanzipierten, wie die Chinesische Kalligrafie oder die westliche abstrakte Kunst. Im Kapitel über Chinesische Kalligrafie haben wir schon erwähnt, dass sich die Beziehung zwischen Pinselzug und Tuschzug (mit anderen Worten, zwischen der Pinselführung und dem Pinselstrich) in der chinesischen Kunst mit der zwischen „Knochen“ und „Fleisch und Blut“ vergleichen lässt. Der Pinselstrich ist von der Pinselführung bestimmt, aber die Pinselführung tritt selbst nicht hervor, sondern nur manifestiert sich durch die Form vom Pinselstrich. Der Tuschzug in der Malerei ist nicht nur der Leib der Pinselführung vom Subjekt, sondern auch der Leib des Dargestellten; der Pinselstrich besitzt nicht nur die Eigenbedeutsamkeit (wie in der Kalligrafie), sondern er weist auch durch sich selbst hindurch, d.h., die Aufgabe der Pinselstriche beschränkt sich nicht mehr auf die deutliche Manifestation der Pinselführung, sie stellen auch etwas „durch sich selbst“ dar. Gemäß der Anforderung der Darstellung verlangt die Malerei eine Vielfältigkeit vom Gehalte an Tusche und Wasser, nämlich die Wandlung von Dick oder Dünn, Nass oder Trocken der Tusche. Die Gesetze der Tusche in der Malerei zeigt die Balance zwischen der Pinselführung und Darstellung.

Tusche von Dick, Dünn, Nass oder Trocken



Ausschnitt aus *Bambus in Tusche*
墨竹圖 局部
文同, *Wén Tóng*



Ausschnitt aus *Krabben in Tusche*
墨蝦 局部
齊白石, *Qí Báishí*



Ausschnitt aus *Botschaft der Frühling*
春消息圖 局部
鄒復雷/邹复雷, *Zōu Fùléi*



Ausschnitt aus *Zwergbanane und Felsen*
蕉石圖 局部
徐渭, *Xú Wèi*

Bis Song-Dynastie malten die chinesischen Künstler meistens auf dem Seidenstoff, der eine schwache Wasserdurchlässigkeit hat, damals war die Anwendung der Technik von Tusche und Wasser ziemlich beschränkt. Erst zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert begann man ein neues ideales Papier, *Xuan-Papier* 宣紙, zu verwenden, das eine starke Wasserdurchlässigkeit hat, seitdem kann man mehr Variation der

Tusche auf der Bildoberfläche schaffen und das fördert die Entwicklung des Xieyi-Stils. Liáng Kǎi 梁楷 als der Urheber vom Großen Xieyi-Stil hat in seinem bekannten Werk *Einem betrunkenen Himmlischen* auf die traditionelle Feinzeichnung der Falten der Kleidung verzichtet, die verschiedene Konzentration der Tusche wurde zum ersten Mal für Gestaltung der Kleidung verschwendet.

In der Wasser-Tusche-Malerei wird es zwar auf den Gebrauch von Farben verzichtet, aber die Maler wollen eigentlich nicht aufgeben, das Gefühl von Farben zum Ausdruck zu bringen. Einer Maler und Theoretiker Zhāng Yànyuǎn 張彥遠/张彦远(815-907) aus der Tang-Dynastie hob die Ausdrucksfähigkeit der Tusche hervor, „Tusche zu verwenden, um alle Farben herzustellen“.¹ Nicht nur die Eigenschaften aus Gesichtssinn, wie Farbe, sondern auch die aus anderen Sinnen können durch eine bestimmte Beschaffenheit von Tusche dargestellt werden. Wén Tóng 文同(1018-1079) ist bekannt für seine Gestaltung des Bambusses, dabei schaffte er die Vorderseite der Bambusblätter mit dicker Tusche und die Rückseite mit dünner. Beim Malen der Krabben verwendete Qí Báishí 齊白石(1864-1957) dünne Tusche, um das Gefühl vom leicht durchscheinenden Körper zu erschaffen, davon hebt sich der Kopf der Krabben mit dicker Tusche stark ab. Zōu Fùléi 鄒複雷/邹复雷(ca. 14. Jh.) entlehnte das „fliegende Weiß“ (飛白 fēibái) aus der Kalligrafie, um die extrem trockene Baumrinde der Pflaume zu gestalten. Die verwelkte Blätter der Zwergbanane mit dünner und trockener Tusche von Xú Wèi 徐渭 stehen im starken Kontrast zu dem großen und harten Felsen mit dickflüssiger Tusche.

Statt der Vielfalt der Farbtöne gibt es in der Wasser-Tusche-Malerei die Abstufung von Weiß zu Schwarz, von Dick zu Dünn, von Nass zu Trocken. Die Mischung von Tusche und Wasser auf dem Papier befreit sich von der getreuen Repräsentation der äußeren Farbe und konzentriert sich auf ihre eigenartige Darstellungsweise von bestimmten Merkmalen des Gegenstands.

Der Pinselstrich wird durch die Pinselführung bestimmt und erscheint in Form vom Tuschzug. Er ist kein bloßer Tuschfleck, sondern *der Leib* sowohl von der malenden Bewegung als auch vom Gemalten. Die Gesetze der Pinselführung und der Tusche verketteten sich, die beiden bilden das „Spiel mit Strich und Tusche“ von Gelehrte-Malerei, in dem man die wichtigsten Merkmale des Gegenstands mit möglichst knappen Pinselstrichen einfängt.

Die Gesetze der Komposition betreffen die Gesamtheit eines Bildes. In der frühen Malerei anstrebte man Balance und Harmonie der Komposition, später betonte die Gelehrte-Malerei einen vereinfachten Stil. Nach der Pionierleistung von vereinfachter Gestaltung des einzelnen Gegenstands von Xú Wèi schuf Zhū Dā 朱耷(1626-1705), auch *Bā Dà Shān Rén* 八大山人 genannt, die extrem vereinfachte Komposition. In seinen Bildern bestehen meistens nur eine oder zwei Arten Lebewesen, er geizte mit jedem einzelnen Pinzelstrich und ließ große leere Räume auf dem Papier frei. Die sonderbare Gestaltung und die vereinfachte Komposition dienen zum Ausdruck von Kummer und Einsamkeit. Bei Zhū Dā erreichte der Xieyi-Stil einen Höhepunkt.

¹ Zhāng Yànyuǎn 張彥遠/张彦远, *Berühmte Malereien in der Geschichte* 《歷代名畫記/历代名画记》: 運墨而五色具.

Komposition von Zhū Dā



Wachtel und Fische
 鷓鴣遊魚圖
 朱耷, Zhū Dā

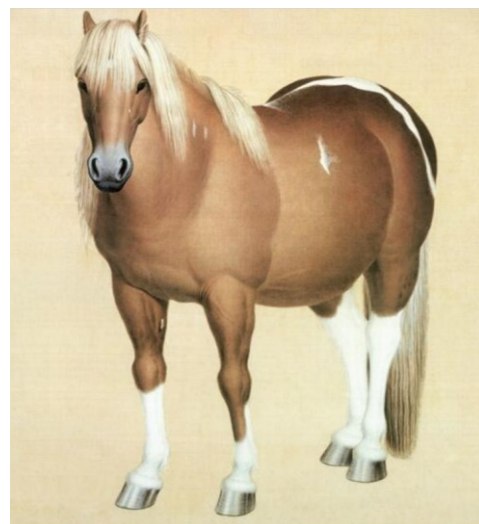


Pflaume
 梅花圖
 朱耷, Zhū Dā

In der Moderne wurde die Europäische Malerei in China eingeführt, viele chinesische Maler versuchten die beiden Arten Malerei zu verschmelzen. Eines der hervorragendsten Werke ist *Galoppierendes Pferd* von Xú Bēihóng 徐悲鴻 (1895-1953).



Pferd vom Kaiser
 照夜白圖
 韓幹/韩干, Hán Gàn



Pferd vom Kaiser
 十駿圖之雪點雕
 郎世寧, Giuseppe Castiglione



Galoppierendes Pferd

奔馬

徐悲鴻, *Xú Bēihóng*

Seit der frühen Zeit ist Pferd schon ein beliebtes Motiv in der Chinesischen Malerei, aber das galoppierende Pferd ist immer nicht leicht darzustellen, denn die Bewegung gehört immer zu den schwierigsten Themen für die bildende Kunst. Mit lebhaften Linien zeichnete *Hán Gàn* 韓幹/韩干(706-783) aus der Tang-Dynastie ein zwar gefesselt aber noch munteres Pferd. *Giuseppe Castiglione* 郎世寧(1688-1766) war ein italienischer Maler und arbeitete beinahe lebenslang als Hofmaler in China, er zeichnete sich durch seine realistische Fertigkeit aus, seine präzise und streng wissenschaftliche Manier ist für die Darstellung vom stehenden und sich ausruhenden Pferd besonders geeignet. *Xú Bēihóng* übernahm die europäischen Elemente in die Chinesische Malerei, die Gestaltung seines Pferdes zeigt die richtige Perspektive und anatomische Struktur, die die westliche Malerei sehr berücksichtigten, aber das malerische Material, die monochrome Manier und der Stil der Pinselführung sind völlig chinesisch. Mit dickflüssiger Tusche lassen sich die kräftigen Körperteile des Pferdes von *Xú* darstellen, wie Hals, Mähne, Brust und Beine, die sich beim Galoppieren besonders anspannen, für andere Teile wird nur dünne Tusche aufgetragen. Außerdem muss ein Bild im Xieyi-Stil in der einmaligen Ausführung schnell hergestellt werden. Die hohe Konzentration der Tusche erschafft das Gefühl von die Kraft bei der Bewegung, das schnelle Verfahren der malenden Bewegung kann leicht an die hohe Geschwindigkeit der gemalten Bewegung erinnern.

Verschiedene Darstellungsweisen von Haaren des Pferdes



von *Hán Gàn*



von *Giuseppe Castiglione*



von *Xú Bēihóng*

Für die Gestaltung der weichen Haare können wir hier drei Darstellungsweisen vergleichen. Umrisslinie gilt als die wichtigste malerische Methode von Hán Gàn, die Haare des Pferdes wurden von ihm mit vielen feinen Linien gezeichnet. Jede gezogene Linie kündigt direkt von der Identifikation jedes einzelnen Haares, Hán Gàn zeichnete nicht das, was er wirklich sah, sondern das, was er ahnte. Giuseppe Castiglione hingegen strebte nach der getreuen Wiedergabe der optischen Erscheinung der Haare. Er brauchte nicht jedes einzelne Haar zu zeichnen, sondern erfasste die optischen Eigenschaften aller Haare als Gesamtes. Xú Bēihóng gestaltete die Haare vom Pferdeschwanz nur mit geringen Pinselstrichen, er entlehnte das „*fliegende Weiß*“ aus der Kalligrafie, die weißen Spalten entstehen während der schnellen Ausführung und führen zu dem Effekt von Haaren. Die fliegende Pinselführung lässt sich von dem allmählich austrocknenden Tuschzug ablesen, das ist eben die beste Darstellungsweise für den fliegenden Schwanz. Aus dem Vergleich können wir sehen, dass ein wichtiger Unterschied zwischen Europäischer und Chinesischer Malerei darin liegt, ob die Einheitlichkeit des Wahrnehmungsfelds hauptsächlich im gemalten Objekt oder vielmehr in der malenden Bewegung liegt (nach Merleau-Ponty kommunizieren alle Sinne miteinander und bekunden die innere Struktur der Gegenstände gemeinsam, die optische Form der Gegenstände macht uns die Eigenschaften aus anderen Sinnen sichtbar): die klassische Europäische Malerei achtet auf die originalen optischen Merkmale der gemalten Gegenstände, Giuseppe Castiglione reduzierte die Weichheit der Haare auf die sichtbare Erscheinung und bildete sie nach; der chinesische Xieyi-Stil nimmt den geschmackvollen Pinselstrich zum Ausgangspunkt, Xú Bēihóng strebte nach der richtigen Form vom Pinselstrich, die den gewünschten künstlerischen Effekt direkt erreichen kann, beim künstlerischen Schaffen wird die malende Beweglichkeit im Pinselstrich einbehalten, bei der ästhetischen Betrachtung wird diese Beweglichkeit durch die sichtbare Spur wieder verlebendigt.

5.5. Bild oder Pinselstrich? — Debatte über *Strich und Tusche* in der Moderne

Drei Etappen der Malerei und drei Kategorien der Kalligrafie

Pinselstriche in Figurenmalerei im Gongbi-Stil und in Siegelschrift



Ausschnitt aus *Nächtlicher Feier des Han Xizai*
韓熙載夜宴圖/韩熙載夜宴图 局部
顧閔中/顾闳中, *Gù Hóngzhōng*

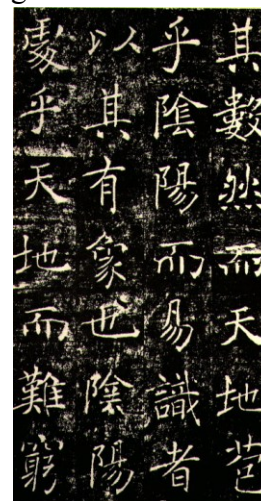


Ausschnitt aus *Yishan Steintafel*
嶧山刻石/峯山刻石 局部

Pinselstriche in Berg-Wasser-Malerei und in Regelschrift



Ausschnitt aus
Reisende in Bergen und Bächen
溪山行旅圖 局部
範寬/范宽, *Fàn Kuān*



Ausschnitt aus
Wildgans Pagoden Steintafel
雁塔聖教序 局部
褚遂良, *Chǔ Suìliáng*

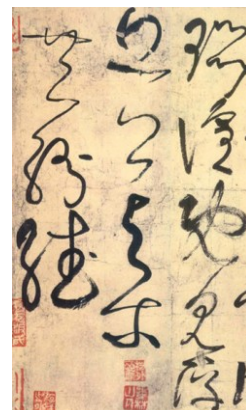
Pinselstriche in Blumen-Vogel-Malerei im Xieyi-Stil und in Grasschrift



Ausschnitt aus *Verschiedenen Blumen*

雜花圖卷/杂花图卷 局部

徐渭, *Xú Wèi*



Ausschnitt aus *Vier alten Gedichten*

古詩四帖 局部

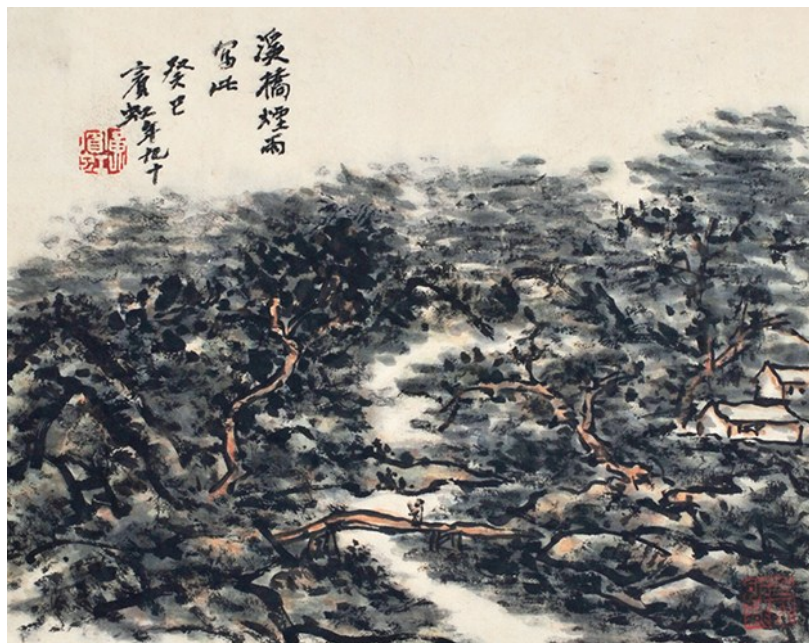
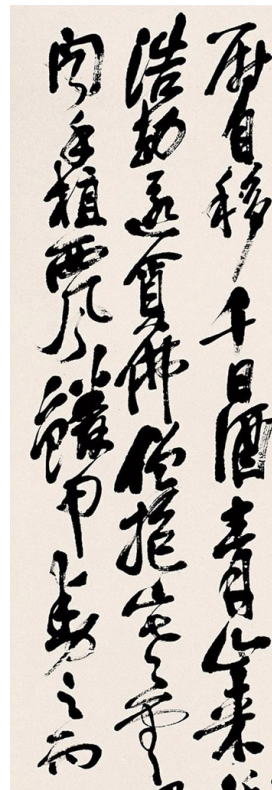
張旭, *Zhāng Xù*

Hinsichtlich des Stil des Pinselstriches kann die drei Etappen der Chinesischen Malerei die drei Kategorien der Chinesischen Kalligrafie entsprechen: die Siegelschrift ist eine aus reinen Linien bestehende Schriftkunst, die Figurenmalerei im Gongbi-Stil zeichnet sich auch durch die feinen und flüssigen Linien aus; wegen der Vertikalbewegung bei der Ausführung wird die Dicke vom Striche abwechslungsreich, von der Siegelschrift zur Regelschrift wurden die Formen der Pinselstriche immer bereichert, in der Berg-Wasser-Malerei ersetzt „Cūn“ das Skizzieren als der wichtigste Schritt für Gestaltung der Landschaft; in der Blumen-Vogel-Malerei im Xieyi-Stil entstehen Pinselstriche aus dem schnellen und flüssigen Verfahren und erhielten extrem freie Formen, ähnlich wie die expressiven Striche in der Grasschrift.

Zweifellos ist, dass der Pinselstrich ein zentrales Element in der Entwicklung der Chinesischen Malerei ist. Seit der Einführung der Europäischen Malerei begannen viele chinesische Maler die beiden Malereien zu vergleichen und über die Rolle vom Pinselstrich nachzudenken. Manche vertraten die Meinung, dass der Pinselstrich mit kalligraphischem Geschmack (nämlich *Strich und Tusche*) das wichtigste Kennzeichen der traditionellen Chinesischen Malerei ist und sich die Chinesische Malerei durch ihre eigenartige Pinselführung von allen anderen Malerei unterscheidet, die heutige chinesische Malerei sollte diese Tradition immer weiter beibehalten. Einige Maler haben das „*Spiel mit Strich und Tusche*“ zu einem neuen Höhepunkt gebracht.

Wú Chāngshuò 吳昌碩 (1844-1927) gilt als der letzte repräsentative Maler für die *Gesetze der Pinselführung*. Er hatte hohe Qualifikation für Poesie, Kalligrafie und Siegel schnitzerei. Durch die hohe Kalligrafietechnik in der Blumen-Vogel-Malerei erhielt er einen hohen Ruf im Kreis von Gelehrten. Aber wegen des Niedergangs der Kalligrafie sind seine Werke für heute schwer verständlich.

Malerei und Kalligrafie von Wú Chāngshuò



Brücke im nebligen Regen
溪橋煙雨
黃賓虹, *Huáng Bīnghóng*

Huáng Bīnghóng 黃賓虹/黄宾虹(1865-1955) faszinierte die Erforschung *der Gesetze der Tusche*. Er begründete ein vollständiges System von der Anwendung der Tusche, das auf sieben Arten Techniken der Tusche basiert, jede entspricht bestimmten Regeln. Im Unterschied zu der traditionellen Chinesischen Malerei trug *Huáng Bīnghóng* in einem Bild verschiedene Arten Tusche Schicht für Schicht auf, so dass seine Bilder meistens ziemlich dunkel erscheinen. Man ist darüber erstaunt, dass seine Pinselstriche nach dem mehrmaligen Streichen immer noch deutlich bleiben und die Gestalten fest zur Schau stehen können. Die Landschaft im Regen oder in der Dunkelheit ist sein beliebtes Motiv.



Krabben in Tusche
墨虾
齊白石, *Qí Báishí*

Qí Báishí verstand sich gut auf *die Gesetze der Komposition*. Er war Schüler von Wú Chāngshuò und hatte auch gute Ausbildung für Poesie, Kalligrafie und Siegelschnitzerei, aber er konzentrierte sich nicht ausschließlich auf die Pinselführung, wie sein Lehrer gemacht hat, sondern achtete vielmehr auf die Komposition, alle Elemente, wie Pinselführung und Farbe, müssen zu einer interessanten Komposition dienen. Seine Bilder sind leichter zu verstehen und zu würdigen als die von Wú Chāngshuò und Huáng Bīnghóng. Qí Báishí war auch besonders bekannt für die Gestaltung von Krabben. Im Unterschied zu den traditionellen chinesischen Gelehrte-Malern, die auf die Pinselführung besonders achteten, legte er großen Wert auf die sachliche Beobachtung und Nachbildung.

Während manche Leute auf dem Standpunkt stehen, dass der Pinselstrich als der Kern der Chinesischen Malerei gilt und diese immer Abstand von der westlichen Maltechnik halten sollte, befürworten die anderen die Reform der traditionellen Chinesischen Malerei und sind offen für das Problem vom Pinselstrich. In den 80er Jahren des 20. Jh. hat Wú Guànzhōng 吳冠中(1919-2010) veröffentlichte einen Aufsatz mit dem Titel „*Strich und Tusche gleich Null*“, und kritisierte die Überschätzung des Pinselstrichs. Er hat betont, wenn *Strich und Tusche* von der konkreten Komposition und Gestaltung getrennt sind, ist ihre Wert gleich Null. Die *reine* Eigenbedeutsamkeit vom Pinselstrich als völlig isoliertem Element besteht nur in der Kalligrafie, in der Malerei ist der Pinselstrich nur ein Mittel für die Komposition und Gestaltung, er sollte nicht zu dem wichtigsten Kriterium für die Bewertung eines Bildes werden. Welches Mittel zu wählen, hängt von der Komposition des ganzen Bildes ab, die Malerei sollte keine der Kalligrafie untergeordnete Kunstgattung werden. Wú Guànzhōng bemühte sich um die Erneuerung der Darstellungsform der Chinesischen Malerei, in seinen Bildern verzichtete er häufig auf die traditionelle chinesische Pinselführung und absorbierte Elemente aus der modernen westlichen Kunst. Im Bild *Frühlingsbrise macht es wieder grün im Süden*, dessen Titel aus einem alten Gedicht der Song-Dynastie zitiert wird, nahm er Punkt, Linie und Farbe von der westlichen Maltechnik auf und schuf eine Komposition mit dem chinesischen malerischen Geschmack.



Frühlingsbrise macht es wieder grün im Süden

春風又綠江南岸

吳冠中, *Wú Guànzhōng*

Für die Beziehung zwischen Gestaltung und Pinselstrich hat Qí Báishí eine berühmte These aufgestellt: „die Schönheit vom Malen liegt gerade zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, wenn übertrieben ähnlich, wäre es schmeichelhaft, wenn übertrieben unähnlich, wäre es betrügerisch.“ Dieser Mittelweg zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit gilt auch als die Zusammenfassung der traditionellen Chinesischen Malerei: sie wollte ein Gleichgewicht zwischen der *äußerlichen* und *innerlichen* Repräsentation halten. Die Anforderung von gewisser Ähnlichkeit besagt, dass das Erscheinende in gewissem Sinn „über sich hinausweisen“ kann; die entgegengesetzte Anforderung besagt, dass es endlich „in sich hineinweisen“ muss. Durch Ähnlichkeit zwischen dem Erscheinenden und Repräsentierten ist das Material organisiert; durch Unähnlichkeit oder Unterschied lässt sich die Darstellungsweise selbst hervorheben: das Erscheinende weist auf etwas Fremdes, aber nicht „von sich weg“, sondern „durch sich selbst hindurch“. Die ästhetische Bildbetrachtung liegt „in der Weise der Verbildlichung“, in der Verwirklichung des Unwirklichen.

Dritter Teil: Schluss

6. Schlussfolgerung

6.1. Ein Vergleich zwischen der Europäischen und der Chinesischen Malerei unter dem Aspekt von Gesichtssinn und Tastsinn

Durch den historischen Rückblick haben wir festgestellt, dass das Gemeinsame des Entwicklungstrends der Europäischen und der Chinesischen Malerei in der zunehmenden Betonung der rein malerischen Elemente selbst besteht. Dabei hat die Darstellung des lebendigen Bildobjekts selbst immer mehr Vorrang vor der einen äußeren Gegenstand repräsentierenden Funktion. Es gibt doch signifikanten Unterschied zwischen den beiden Kulturen. Allgemein gesagt, die Europäische Malerei schenkt den *visuellen* Faktoren mehr Aufmerksamkeit, und die Chinesische Malerei betont vielmehr die *taktilen* bzw. die *kinästhetischen*. Beim Malen müssen natürlich die beiden Sinne koordinieren, die zwei Kulturen haben jedoch den Schwerpunkt jeweils auf einen bestimmten Sinn gelegt. Die innerlichen Zustände der europäischen und der chinesischen Maler während der künstlerischen Schöpfung sind sehr unterschiedlich. Wenn ein europäischer Maler vor der Leinwand steht und den Pinsel, die Palette mit Ölfarben hält, gilt die Welt auf der Leinwand überwiegend als eine visuelle Welt, eine Welt von der Kombination von verschiedenen Farben und sichtbaren Formen. Die Handbewegung spielt dabei meistens eine Nebenrolle, sie übersetzt die visuellen Ideen auf die Leinwand. Wenn ein chinesischer Maler vor Reispapier steht und den Pinsel mit Tusche hält, ist der Raum auf dem Papier vielmehr ein Raum für die Bewegung der Hand. Ein traditioneller chinesischer Maler dachte immer in erster Linie an die Kontrolle des Pinsels, und brachte geschmackvolle Freihandlinien aus der rhythmischen Bewegung der Hand hervor. Der Gesichtssinn ist vielmehr ein Teilnehmer in dieser Bewegung, nicht der Dominante. Die Rolle der visuellen Form besteht darin, die leibliche Bewegung in der statischen Form zu bewahren und zu offenbaren.

Die Betonung auf das Visuelle in der Westlichen Malerei lässt sich auch in den intensiven Studien der Farben nachweisen. Von der Romantik über den Impressionismus bis zu den modernen Künsten wird in der Westlichen Malerei immer mehr auf Farbe geachtet. Im Unterschied dazu kümmerte sich die Haupttendenz der Chinesischen Malerei seit dem 10. Jh. nicht mehr um Farbe. Im Chan-(Zen-)Buddhismus spielt die schwarz-weiße Tuschemalerei die Hauptrolle¹. In der westlichen Malerei gilt die Farbgebung als zentrales Thema schon in der Antike und dann verstärkt ab der Neuzeit. Die schrittweise Befreiung der reinen malerischen Mittel wird immer von der Herausforderung des Koloristischen zum Zeichnerischen begleitet. Die Zeichnung galt als Grundlage der Gestaltung für Ölgemälde, ihre Hauptfunktion besteht darin, über sich selbst hinauszudeuten. Die Farbe zählt nach Aristoteles zum *eigentümlichen Gegenstand* des Gesichtssinns, nach Locke zu den *zweiten Eigenschaften (sekundären Qualitäten)* des körperlichen Gegenstands, die

¹ Vgl. T. Izutsu, *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Reinbek 1979, Kap. V: „Die Ausschließung der Farbe in der fernöstlichen Kunst und Philosophie“, 127-153.

vom Subjekt abhängig seien. Bei der phänomenologischen Betrachtung ist die Oberflächenfarbe einem bestimmten Ding angehörig, besteht unter äußeren Umständen, und ist endlich vom Subjekt konstruiert. In der visuellen Kunst wurde die Farbigkeit leicht von der Gegenständlichkeit befreit und zu einem eigenständigen Element entwickelt. Bei der Farbgebung geht es nicht um ein „Scheinbild der Naturfarben“, wie Merleau-Ponty sagte, sondern um „die Dimension der Farbe, jene, die von sich und für sich selbst Identitäten, Unterschiede, ein Gewebe, eine Materialität, ein Etwas schafft“¹.

Nach der Rücknahme des gegenständlichen Sujetbezugs müssen Pinselstriche in der abstrakten Malerei die völlig eigenständige und überzeugende Bedeutung aufweisen können. Nach Kandinsky liegt das Ziel der Kunst in der *Sichtbarmachung* des „inneren Klangs“. Die Malerei sollte sich die Musik zum Vorbild nehmen, und versuchen, „diese Mittel und Kräfte in rein malerischer Weise zum Zweck des Schaffens anzuwenden“². Er verglich die beiden Arten Kunst, „Die Musik drückt sich durch den Ton aus, die Malerei durch die Farbe“, die Musik „braucht für ihre Mittel (die Klänge) *die Zeit*, und die Malerei braucht für die ihrigen (die Farben) *die Fläche*. Zeit und Fläche müssen genau ‚bemessen‘ sein, und Klang und Farbe müssen genau ‚begrenzt‘ sein - diese ‚Begrenzungen‘ sind die Grundlage des ‚Gleichgewichtes‘ und also der Komposition“. Er meinte, dass die „Gesetze in allen Künsten dieselben sind“³. Es ist bemerkenswert, dass Kandinskys Kunsttheorie vor allem von der synästhetischen Verknüpfung zwischen Gesichts- und Gehörsinn ausgeht, nicht von der zwischen Gesichts- und Tastsinn. Nach seiner Meinung kann ein musikalischer Klang die Assoziation einer bestimmten Farbe hervorrufen. Er versuchte schon im *Über das Geistige in der Kunst* die Assoziationen zwischen bestimmten Farben und Klängen herzustellen, wie z.B. bei hellem Gelb klingt es wie ein scharfe Trompete, bei hellem Blau wie eine Flöte und dunklem wie Cello, das Weiß klingt wie Schweigen usw.⁴ M.a.W., „Sie ‚hören‘ die Farbe, und Sie ‚sehen‘ den Ton.“⁵

Wie schon erwähnt, Merleau-Pontys Gedanke über Synästhesie beruht auf der Einheit des Wahrnehmungsfelds. Merleau-Ponty meinte, alle sinnlichen Faktoren haben einen wohlbestimmten Bezug zum Wesentlichen des Gegenstands, nach dem Wesen der Wahrnehmung werden sie miteinander kommunizieren und die innere Struktur des Gegenstands gemeinsam bekunden. Merleau-Ponty führte Beispiele an, wir können die Härte der Klinge eines Hobels oder die Weichheit der Späne „sehen“. Im Wahrnehmungsverlauf erleben wir unmittelbar die intersensorische Einheit. Ohne den Bezug zum bestimmten Gegenstand in demselben Wahrnehmungsverlauf wird die Sicherheit der Verbindung zwischen verschiedenen sinnlichen Faktoren fraglich⁶. In

¹ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* (1961), in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2003, 304.

² Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, [1912], 5. Auflage, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1956, 56.

³ Kandinsky, *Konkrete Kunst*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, hg. v. M. Bill, 3. Aufl. Bern 1973, 217.

⁴ Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, [1912], 5. Auflage, 91-103.

⁵ Kandinsky, *Konkrete Kunst*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, hg. v. M. Bill, 3. Aufl. Bern 1973, 218.

⁶ Kandinsky erwähnte die mögliche Grundlage der Assoziation von Gesichts- und Gehörsinn. „Die Vibrationen der Luft (der Ton) und des Lichts (die Farbe) bilden sicher die Grundlage dieser physischen Verwandtschaft. Aber das ist nicht die einzige Grundlage. Es gibt noch eine andere: die psychologische Grundlage. Problem des ‚Geistes‘.“ Vgl. Kandinsky, *Konkrete Kunst*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, 219. Aber seine Auslegung reichte nicht in die Verbindung mit Tastsinn bzw. Bewegung hinein.

der Tat hat die Synästhesie von Gesichts- und Tastsinn in der Malerei den unbestreitbaren Vorrang vor den anderen. Der Akt des Malens angehört zwei sinnlichen „Welten“: dem visuellen Bereich des Wirklichen (die sichtbare Form) und dem taktilen (der Pinsel berührt das Papier, mit ihm berührt der Leib das Papier). Nach Husserl hängen bei jeder Wahrnehmungserfahrung zwei Dinglichkeiten zusammen, nämlich das äußere Objekt und der Leib selbst. Beim Malen entsprechen Gesichts- und Tastsinn denselben Objekten, nämlich einerseits Pinselstrichen und dem daraus bestehenden Bild als äußeren Objekten, andererseits dem Leib. Beim Malprozess wie auch bei der Betrachtung seines Ergebnisses sind die Faktoren von beiden Sinnen miteinander verkettet und durch einander motiviert. Wenn der Charakter der sichtbaren Formen auf dem Verhältnis zwischen Sehen und Bewegung basieren könnte, würde die Grundlage der gegenstandslosen Darstellung solider und zuverlässiger sein. Genau das hat die Chinesische Kalligrafie getan.

Merleau-Ponty schenkte der Leiblichkeit in der Malerei gewisse Aufmerksamkeit. Seiner Meinung nach kann man „sich nicht vorstellen, wie ein Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Leib leiht, verwandelt er die Welt in Malerei“¹. Aber in seinem Werk *Das Auge und der Geist* entfaltete er die Theorie der Malerei ausschließlich vom „Sehen“ aus: „Die Welt des Malers ist eine sichtbare Welt, die nicht anders als sichtbar ist, eine fast verrückte Welt, da sie ja vollständig und doch nur partiell ist“; der Maler praktiziert „eine magische Theorie des Sehens“². Diese Einstellung zur Malerei kann auf seine Hervorhebung vom Gesichtssinn in seiner Phänomenologie der Leiblichkeit zurückzuführen sein³.

Die Reinheit und Souveränität der chinesischen Kunst liegen nicht in der freien Farbgebung, sondern vornehmlich in der Pinselführung. Die Betonung der Bewegung der Hand haben wir schon in den vorhergehenden Analysen über Chinesische Kalligrafie und Malerei gesehen. Die Vernachlässigung von Farbe und Licht besagt die untergeordnete Rolle der rein visuellen Faktoren in den Traditionen der Chinesischen Malerei.

Die Bevorzugung der monochromen Manier in der Chinesischen Malerei ist bekannt. Nehmen wir die Bambus-Malerei als Beispiel, neben der *Tusche-Manier* 墨竹 ist die *Rot-Manier* 朱竹 auch sehr beliebt. Die Rot-Manier der Bambus-Malerei lässt sich auf den Urheber der „*Gelehrte-Malerei*“ 文人畫 Sū Shì 蘇軾/苏轼 (1036 - 1101) zurückführen. Damals war Bambus-Malerei in Tusche-Manier bereits populär. Als Sū Shì einmal in seinem Büro saß und plötzlich zum Malen des Bambusses aufgelegt war, gab es auf dem Tisch keine Tusche, sondern zufällig nur Zinnober. Er nahm Zinnober als Tusche und malte Bambus. Danach sagte jemand zu ihm: „Es gibt nur grünen, und überhaupt keinen roten Bambus in der Welt.“ Sū Shì antwortete: „Richtig. Aber es gibt auch keinen schwarzen Bambus. Wenn man Bambus mit Tusche malen kann, warum nicht mit roter Farbe?“ Seitdem wurde der Rote Bambus

¹ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* (1961), in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, 278.

² Ebd., 284.

³ Husserl führte die Analyse des Leibs in den *Ideen II* vom Tastsinn her durch, und eröffnete die Möglichkeit, eine solide Phänomenologie der Leiblichkeit zu entwickeln. Merleau-Ponty entfältete in seinem Frühwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* die Theorie der Leiblichkeit vom Gesichtssinn aus, in diesem Punkt bleibt sogar Merleau-Ponty hinter Husserl zurück.

zu einer beliebten Manier. Beim Porzellan erscheint die Einfarbigkeit meistens in Form von *Blau-Weiß-Manier* 青花¹.

Bambus-Malerei in *Wasser-Tusche-Manier*, in *Rot-Manier*,
und in *Blau-Weiß-Manier* auf dem Porzellan²



Orchidee und Bambus
蘭竹圖/兰竹图
鄭燮, Zhèng Xiè



Roter Bambus
朱竹圖
啟功, Qǐ Gōng



Blauweiß-Porzellanplatte mit Bambusmuster
青花竹紋盤

¹ Das *Blauweiß-Porzellan* 青花瓷 ist eine Sorte Porzellan, die mit Kobaltoxid als Farbpigment bemalt ist und blaue Muster auf der weißen Unterlage zeigt. Wegen der Bevorzugung der monochromen Manier ist das Blauweiß-Porzellan die beliebteste Sorte in chinesischem Porzellan.

² 鄭燮 Zhèng Xiè (1693-1765), ein chinesischer Maler und Kalligraph. 啟功 Qǐ Gōng (1912-2005), ein chinesischer Kalligraph und Maler.

In der chinesischen Bambus-Malerei zeigt sich häufig eine unnatürliche Farbe, entweder Schwarz, oder Rot, oder Blau. Die Bedeutungen der unnatürlichen Farben in der Chinesischen und in der Europäischen Malerei sollten voneinander unterschieden werden. In der westlichen modernen Kunst, wie z.B. beim Fauvismus, besagt die befreite Farbgebung die Hervorhebung der expressiven Funktion der Farbe selbst gegenüber der nachbildenden. Die bunten Farben des Gesichts im Gemälde *Porträt von Madame Matisse* zielen auf die ausdrucksvolle Anordnung der Farben als rein visueller Elemente. Die unnatürliche Farbe in der Chinesischen Malerei hingegen bedeutet das Zurücktreten der Farbigkeit. Die Rolle einer bestimmten Farbe (wie Schwarz, Rot, oder Blau) besteht hauptsächlich darin, mit der Unterlage einen Kontrast zu bilden und dadurch die Spuren der Pinselführung sichtbar zu machen. Im monochromen System lässt sich die Aufmerksamkeit mehr auf die Form und die Pinselführung richten.



Verfahren beim Malen der Orchideenblumen und Orchideenblätter

Bei vielen Motiven in der chinesischen Blumen-Vogel-Malerei hat sich ein Malprogramm ausgereift entwickelt. Dabei wird es nach der strengen Reihenfolge Strich für Strich gestaltet. Jeder Pinselstrich lässt sich nur in der einmaligen Ausführung nach strengen Regeln vollenden, und besitzt die nicht zu ersetzende

Funktion, einen bestimmten Teil der Gestalt zu bilden. Die Bedeutung der strengen Reihenfolge beim Malen ist ähnlich wie diejenige beim Schreiben, das bekundet die zeitliche Verbindung zwischen Pinselstrichen. Die räumliche Komposition ist aus der zeitlichen Reihenfolge der Bewegung während der Ausführung hervorgegangen. In der sichtbaren Struktur einer Figur ist die starke Beweglichkeit einbehalten.

Die chinesische Malerei legt großen Wert darauf, die Bewegung im zeitlichen eindimensionalen Verlauf in eine zweidimensionale visuelle Form zu verwandeln. Dabei kann die Vielfalt der Farben nicht in die Einfachheit und Kontinuität der Bewegung integriert werden, und würde die Darstellung der Einfachheit der Bewegung nur beeinträchtigen.

In Hinsicht auf das *Ereignis des Leibes* als Quelle der Schöpfung kommt Pollocks Konzept der Aktionsmalerei der chinesischen bildenden Kunst nahe. Pollocks Aktionsmalerei beruht jedoch auf dem ungeplanten Ausbruch der Leidenschaften. Die chinesische Kunst hingegen strebt nach der Genauigkeit des Bewegungsprozesses und der Klarheit der endgültigen visuellen Formen, alle Leidenschaften unterliegen Regeln.

Das Erscheinende in aller Malerei lässt sich aus der Fusion von Sehen und Berührung hervorbringen.

6.2. Pinselstrich — leibliche Bedeutung der Malerei

Husserl hat in den *Ideen II* die Grundlage des Daseins aller Empfindungen im Tastsinn gefunden. Sowohl beim Hören als auch beim Sehen sind keine entsprechenden akustischen oder visuellen, sondern nur taktuelle Empfindnisse *im Leib* lokalisiert. Nach Husserl können der Leib und Außendingen nur mit *Tastempfindnis* konstituiert werden.

Der Tastsinn sorgt für die Möglichkeit, eine gewisse Vereinbarkeit zwischen auditiver und visueller (besonders gegenstandsloser) Kunst herzustellen: Bei der musikalischen Darstellung wird die Berührung zwischen dem Leib und dem Musikinstrument in den Klang umwandelt, bei der malerischen oder kalligrafischen wird die Berührung zwischen dem Leib und dem Werk in die sichtbare Form umgesetzt; beim Hören der Musik oder beim Betrachten des Bildes haben nur die Berührungsempfindungen ihre Lokalisation im Leib, die Konstitution des musikalischen oder malerischen bzw. kalligrafischen Gegenstands bezieht sich auf den Leib als das Lokalisationsfeld für Berührungsempfindungen, als berührtes Hörendes oder als berührtes Sehendes; durch die Einfühlung in die leibliche Bewegung kann der emotionale Zustand im Kunstwerk erfasst werden. Als Kandinsky nach der Ähnlichkeit von Musik und Malerei suchte, wies er darauf hin, dass die „Gesetze in allen Künsten dieselben sind“. Nach Husserls Phänomenologie der Leiblichkeit wäre es praktikabel, die Vereinbarkeit aller Künste auf die Berührungsempfindungen des Leibes zu gründen.

Die Berührung ist auch eine der wichtigsten Grundlagen der visuellen Kunst. Sowohl die westliche als auch die chinesische Malerei benötigen die beiden Sinne.

Die Welt der Malerei ist nicht ausschließlich eine sichtbare Welt, sondern eine Welt der *Sichtbar-machung*, d.h., die visuelle Form manifestiert sich körperhaft durch leibliche Aktion. Die sichtbaren Formen in der Malerei bzw. Kalligrafie unterscheiden sich von den anderen in der Erfahrungswelt dadurch, dass sie der leiblichen Bewegung entspringen; die Bewegungen bei der visuellen Kunst unterscheiden sich von allen anderen in der natürlichen Welt dadurch, dass sie auf die sichtbare Form im Prozess ihres Sichtbarwerdens zielen.

In der Malerei bestehen verschiedene Schichten, darunter ist der Pinselstrich als direkte Hinterlassenschaft des Pinsels auf der Bildoberfläche der Berührung am nächsten. Alle manuellen Bilder basieren auf Pinselstrichen. Pinselstriche legen den Grundstein für andere Schichten der Malerei. In Hinsicht auf die Repräsentation des Gegenstands gilt der Pinselstrich als untergeordnetes Element. Bei der Funktion vom „*über sich Hinausweisen*“ sollte die Bedeutung des selbständigen Seins des Pinselstrichs aufgehoben werden. Aber beim „*in sich Hineinweisen*“ der Malerei sollte der Pinselstrich als grundlegendes Element des Erscheinenden sich selbst hervorheben. In Hinsicht auf die Darstellung der Malerei selbst trägt der Pinselstrich die Mission am unmittelbarsten. Wie Husserl sagte, geht es bei der ästhetischen Bildbetrachtung um die immanente Bildlichkeit, der ästhetische Genuss ist „in der Weise der Verbildlichung“. Das Wesen der Malerei liegt nicht bloß in der Sichtbarkeit, sondern vielmehr in der *Sichtbar-machung*. Bei der Pinselführung erweitert der Leib das eigene Sein zu dem Erscheinenden. Durch die Affinität mit der Berührung bekundet der Pinselstrich die leibliche Bedeutung des Seines der Malerei.

Literaturverzeichnis

Literatur in europäischen Sprachen:

Aristoteles: *Über die Seele*. Aristoteles Werke, Band 13, Akademie-Verlag, Berlin 1973.

Berkeley, G.: *An Essay Towards a New Theory of Vision* (Eine neue Theorie über das Gesicht).

Vgl. https://en.wikisource.org/wiki/An_Essay_Towards_a_New_Theory_of_Vision

Capelle, Wilhelm: *Die Vorsokratiker*. Leipzig 1935.

Condillac, Étienne Bonnot de: *Abhandlung über die Empfindungen* (Traité des sensations). Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie. Vgl. Condill.-Empf., Berlin: L. Heimann 1870,

Dufrenne, M.: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953. Eng., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Trans. Edward S. Casey et al., Northwestern University Press, Evanston 1973.

Gombrich, E. H.: *The story of art*, Phaidon Press, London 1950.

Hegel, G.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie. Vgl. Hegel: Werke. Bd. 10, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

Hegel, G.: *Vorlesungen über die Ästhetik*.

Vgl. https://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html

Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, C. H. Beck München 1995.

Husserl, E.: *Analysen zur passiven Synthesis*. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925). Hua XI, Hrsg. von M. Fleischer, 1966.

Husserl, E.: *Ideen II. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchung zur Konstitution. Hua IV, Hrsg. von M. Biemel, 1953.

Husserl, E.: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925). Hua XXIII, Hrsg. von E. Marbach, 1980.

Ingarden, R.: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film*, Tübingen 1962.

Izutsu, T.: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Reinbek 1979.

Kandinsky, W.: *Essays über Kunst und Künstler*, hg. v. M. Bill, 3. Aufl. Bern 1973.

Kandinsky, W.: *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 7. Aufl., Bern-Bümplitz 1973.

Kandinsky, W.: *Über das Geistige in der Kunst* [1912], 5. Auflage, Benteli-Verlag, Bern-Bümplitz 1956.

Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, Directmedia, Berlin 2002. Vgl. Kant-W Bd. Suhrkamp, 1977.

Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand in vier Büchern*. Bd. 1., Buch I und II, 5. Auflage, Meiner, Hamburg 2000, Bd. 2., Buch III und IV, 3. Auflage, Meiner, Hamburg 1988.

Merleau-Ponty, M.: *Der Zweifel Cézannes. Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2003.

Merleau-Ponty, M.: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Hrsg. von C. F. Graumann und J. Linschoten, Berlin 1966.

Obert, Mathias: *Welt als Bild*. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert, Karl Alber Freiburg/München 2007.

Platon: *Timaios*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, Directmedia, Berlin 2002. Vgl. Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Berlin: Lambert Schneider 1940.

Sepp, H. R.: *Bild. Phänomenologie der Epoché I*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012.

Sepp, H. R.: *Philosophie der imaginären Dinge*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017.

Van Gogh, Vincent: *Briefe*, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1940.

Van Look, Hans-Günther: *Sehrevolte der Scheinung. Cézanne am Mont Sainte-Victoire*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2008,

Literatur in außereuropäischen Sprachen:

Gù Kǎizhī 顧愷之/顾恺之: *Das Lob für die Malerei der Wei- und Jin-Dynastie* 《魏晉勝流畫贊》.

Guō Xī 郭熙: *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* 《林泉高致》.

Jiāng Kuí 姜夔: *Eine Fortsetzung über Kalligraphie* 《續書譜》.

Lǐ Shimín 李世民: *Schlüssel zur Pinselführung* 《筆法訣》.

Sū Shì 蘇軾/苏轼: *Die Widmung für Wáng Wéi's Gedicht* 《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》.

Sū Shì 蘇軾/苏轼: *Über die Kalligrafie* 《論書》.

Wáng Wéi 王維: *Über Berg-Wasser-Malerei* 《山水論》.

Zhāng Huáiguàn 張懷瓘/张怀瓘: *Über sechs Kategorien der Kalligrafie* 《六體書論/六体书论》.

Zhāng Huáiguàn 張懷瓘/张怀瓘: *Yutang Schrift* 《玉堂禁經/玉堂禁经》.

Zhāng Yànyuǎn 張彥遠/张彦远: *Berühmte Malereien in der Geschichte* 《歷代名畫記/历代名画记》.

Zhāng Zǎo 張璪: *Der Horizont der Malerei* 《繪境》.

Zhào Mèngfū 趙孟頫/赵孟頫: *Dreizehn Nachworte von Orchideenpavillon* 《蘭亭十三跋/兰亭十三跋》.

Zhū Héngēng 朱和羹: *Erfahrungen beim Kalligraphietraining* 《臨池心解》.

Anthologie der Theorien der Chinesischen Malerei 《中国画论辑要》, 江苏美术出版社 2005 年. Jiangsu Fine Arts Verlag 2005.

Anthologie der Theorien der Kalligrafie in der Geschichte 《历代书法论文选》, 上海书画出版社 2017 年. Shanghai Malerei und Kalligraphie Verlag 2017.

Die in der Dissertation zitierten Bilder stammen von:

<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>

<http://www.360doc.com/index.html>

<http://www.yueyaa.com/museum/>