

„WELTINNENRAUM“¹

von

Ruprecht Paqué

I

Zur Ausstellung von Bildern des chinesischen Malers ZENG MI In der Geistesgeschichte Europas ist eine ganz „bestimmte, eng mit unserer Wissenschaft und Technik verknüpfte Vorstellung von Raum und Zeit und von „objektiver Wirklichkeit“ entstanden, die wir lange für universal gültig hielten, die uns aber eben deswegen den Zugang zu anderen, älteren Erfahrungen und Kulturen verstellt hat. Von diesem universalen Anspruch her mussten uns diese entweder als unverständlich „exotisch“ oder als noch „unterentwickelt“ erscheinen, so z.B. wenn europäische Missionare und Maler am Pekinger Hof schon im 17. und 18. Jh. auf chinesischen Bildern das Fehlen unserer (ja auch hier erst im Spätmittelalter entdeckten) perspektivischen Sehweise von einem einzigen Beobachtungspunkt aus oder das Fehlen von (auch nur durch eine punktuelle Lichtquelle entstehenden) Schatten kritisierten und den Pekinger Hof - vergeblich - zu Perspektive und Schatten zu bekehren versuchten. Einerseits stellte vor allem die chinesische Landschaftsmalerei das dar, was wir in Philosophie und Physik gern als „Außenraum“, wie wir meinen außerhalb der (dabei zum "Bewusstsein" werdenden) Seele, verstehen; andererseits waren aber die Dinge darin - außer im Stil des so genannten „genauen Pinsels“(gong bi)² selten oder nie „exakt“ im fotografischen Sinn dargestellt, sondern von dem erfüllt oder umgeben, was wir gern für „nur subjektive“ Gefühle und Stimmungen des Malers oder des Zeitgeistes halten, so dass wir



¹ Gekürzte, jedoch inhaltlich erweiterte Fassung eines für andere Ausstellungen von Prof. ZENG MI geschriebenen (und dort als Manuskript ausgelegten) Aufsatzes unter dem Titel „ Schreiben, Malen, Dichten oder der ‚Geschriebene Sinn‘ (Xie Yi)“. Eine für den Druck stark gekürzte Fassung des vorliegenden Textes erscheint im Katalog der Ausstellung ZENG Mi's im Berliner Museum für asiatische Kunst.

² Dazu Wenig-Zhu-Liang (Vizepräsident der Kunstakademie Hangzhou): Die Charakteristiken der chinesischen Malerei, als Ms. Übersetzt von Barbara Stöcker-Parmian; München 1975, S.42

doch wieder eher von einem „psychologischen Innenraum“ sprechen mussten, obwohl die chinesischen Maler in diesem vorherrschenden Stil des „geschriebenen Sinns“ (Xie-yi) durchaus das reale Wesen der Dinge selbst und ihren Sinnzusammenhang sichtbar machen wollten, nur eben nicht als Abbild oder Fotografie dessen, was wir - an der klassischen Physik orientiert- bisher allein als „real“ gelten ließen.

Derartige Schwierigkeiten, mit denen unsere Kunstgeschichtler zu tun hatten, könnten jetzt vielleicht dadurch geringer werden, dass unser bisheriges Raum-, Zeit- und Realitätsverständnis bei uns selber in Frage gestellt wird - zunächst ohne Worte und Begriffe anschaulich in der Malerei selbst, dann jedoch auch „ontologisch“, unabhängig voneinander und fast gleichzeitig in Physik und Philosophie der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts.

Die Auflösung des Gegenstands im Impressionismus, seine „Neukonstruktion“ im Kubismus oder die „Wiedervereinigung“ von Gefühl und „Realität“ im Expressionismus haben - wenn auch zunächst weitgehend unverstanden - ohne viel Worte unseren Objekt- und Objektivitätsbegriff ins Wanken gebracht. In Einsteins Relativitätstheorie wird das Raum- und Zeitverständnis der klassischen Physik relativiert- und in der Atomphysik war man sogar gezwungen, den Begriff einer unabhängig vom Beobachter so oder so aussehenden „objektiven Wirklichkeit“ aufzugeben, und konnte der Physiker und Philosoph Carl Friedrich von Weizsäcker sogar von der "Wiedereinführung des Subjekts in die Naturwissenschaft“ sprechen. Und in der Philosophie hatte der Phänomenologe Husserl versucht, den Weg zurück von den von den Wissenschaftlern vorgestellten „objektiven Ursachen“ zu „den Sachen selbst“, d.h. zu den von jedem erfahrbaren Phänomenen zu finden, die wir zuvor „vor lauter Ursachen gar nicht mehr gesehen haben“ (Viktor von Weizsäcker) - etwa, wenn wir die Farben in all ihrer Buntheit und Herrlichkeit als „in Wirklichkeit bloße Wellenlängen“, die Gerüche als „bloße Molekülverbindungen“, gar die Liebe als „bloße Hormonausschüttung“ wegerklärten.

II

Vom Ende dieses reduktionistischen „Wegerklärens“ der Phänomene in seinen Worten vom „Ende der



Metaphysik“ (im Sinne eines Erklärens von Seiendem durch - notfalls übernatürlich vorgestelltes – anderes Seiende) spricht dann Husserls Schüler Martin Heidegger. Mit seinem Verständnis des Menschen als „Da-sein“ und „In-der-Welt-sein“ im Sinne einer vom Menschen erfahrenen und von ihm zu „hütenden“ „Lichtung des Seins“ überspringt Heidegger sozusagen die jahrhundertealte, die moderne Naturwissenschaft beherrschende Subjekt-Objekt-Spaltung, die zwar lange vor René Descartes (1596-1650) begann, aber von ihm klassisch formuliert wurde: als Unterscheidung von zwei „Substanzen“, einerseits eines

denkenden bzw. vorstellenden Subjekts, seiner „res cogitans“, andererseits einer nur noch durch ihre Ausdehnung (extensio) definierten und damit ontologisch entseelten „Außenwelt“, seiner „res extensa“, einer Außenwelt, in welcher das Wesen der Dinge, um das es in Philosophie und Kunst und somit im Grunde auch in der Malerei geht, die dieses „Wesen der Dinge“ in Europa allerdings lange Zeit nur vom bloßen „Aussehen“ her verstanden hatte, kein eigenständiges Sein, mittelalterlich gesprochen kein „esse subjective“ wie das menschliche Erkenntnissubjekt mehr hat und deren Sein daher im Grunde nur noch im abbildhaften „Vorgestelltwerden“ und „Vorgestelltsein“ durch das allein übrig gebliebene menschliche Erkenntnis Subjekt besteht, mittelalterlich gesprochen also nur noch ein „esse tantum objective“ als „Objekt“(ob-iectum), als „Gegen-stand“ des erkennenden Menschen bzw. der Wissenschaft hat.

Heidegger, weit über Husserl hinausgehend, stellt nun mit ungeheurer Radikalität die Frage nach Herkunft und Geschichte dieser unserer Wissenschaft und Technik bestimmenden, zunächst verborgenen Verwandlung des Seienden (griech. τό ὄν, wovon „Ontologie“) und seines Seins (griech. τό εἶναι) und schlägt dadurch, wie ein japanischer Student schon in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts sagte, „zum ersten Mal seit über 2000 Jahren wieder die Brücke von Europa nach Asien“, von dem sich Europa seit der griechischen, nach C. F. v. Weizsäcker bis heute „unvollendeten“ Aufklärung sozusagen „ontologisch“, also im Sinne seines Seins- und Wirklichkeitsverständnisses, getrennt hat - auf den langen Wege des Fort-schreitens von der Weisheit (sophia) zur bloßen, wenn auch „systematischen“ Suche nach ihr in der „Philo-sophia“, aus der die europäische Wissenschaft hervorging, von der einstigen göttlichen Schau der „theoria“ zur heutigen „Theorie“ als System von Sätzen über die Wirklichkeit, vom einst Seher und Dichter und auch Orakel, ja Mythos inspirierenden göttlichen Geist zum Intellekt als bloßem Werkzeug eines autonomen Erkenntnissubjekts gemäß dem „organon“(=Werkzeug) der aristotelischen Logik, von der griechischen techne, die Handwerk und Kunst noch vereinte und so Wahrheit und Sinn hervorbringen konnte, zur Produktherstellung und industriellen Massenproduktion der modernen Großtechnik.

III

Mit dieser Rückfrage in Herkunft und Geschichte des neuen, von Europa als "Fortschritt" verstandenen Wegs, dessen „Ambivalenz“ (C. G. F. v. Weizsäcker) in der eben durch jene Verwandlung der Wirklichkeit erst möglich gewordenen systematischen Zerstörung der Umwelt and Ausbeutung der Erde und in der Sinnentleerung des menschlichen Lebens bis hin zum offenen Nihilismus heute langsam ans Licht kommt, ist ein Dialog auf gleichberechtigter Ebene mit den älteren Kulturen in Asien, Afrika und dem vorkolumbianischen Amerika, ja, wie manche Versuche zeigen, vielleicht sogar mit Ureinwohnerkulturen wie in Australien, möglich geworden, zu dem

auch diese Ausstellung mit den Bildern des chinesischen Malers ZENG MI beitragen möchte, ZENG MI selbst hat sich sowohl westlichen als auch afrikanischen, ägyptischen, türkischen und tibetischen Einflüssen geöffnet, möchte aber zugleich die ursprüngliche Wahrheit seiner von vermeintlichen Vorbildern und im globalisierten Konkurrenzkampf übermächtig wirkenden Einflüssen bedrohten eigenen chinesischen Tradition bewahren. Die Düsterteit, ja Dunkelheit vieler seiner Bilder hat vermutlich nicht nur mit seinem Schicksal während der chinesischen Kulturrevolution zu tun, sondern vielleicht auch mit eben jenen Gefahren, von denen die zunächst so erfolgreiche Moderne in der Tiefe bedroht ist mit jener „Verdunkelung“ des wahren Wesens der Dinge durch „Zahlen und Figuren“ (Novalis), der „Weltverdüsterung“ oder gar „Weltnacht“ (Heidegger), deren Gefahr vielleicht dadurch am größten ist, dass man sie nicht oder nicht ausreichend sieht und sie daher verharmlost.

Hier kann die Kunst - in diesem Falle die Malerei - helfen, etwas sichtbar werden zu lassen, was im modernen Realitätsverständnis einer von ihrem formalen Aussehen her verstandenen, fotografisch abbildbaren Wirklichkeit nicht sichtbar werden kann und doch wirklicher, wesentlicher für unser Schicksal ist als noch so viele und noch so genaue und „exakte“ Abbilder unserer „Zeit des Weltbilds“. Der Raum, in dem eine auch in den besten Bilddokumentationen nicht unmittelbar sichtbare Wahrheit



erscheinen kann, und das Licht, in dem sie erscheint, sollten daher nicht nur als „subjektiver Innenraum“, wenn auch eines verehrten Künstlers, als „bloßes Kunstwerk“ ohne „reale Bedeutung“ außer zur „ästhetischen Verschönerung“ unserer Wohn- und Arbeitsräume abgetan werden und haben vielleicht mit dem auf dem Weg des technischen Fortschritts verlorenen Raum des Geistes alter Kulturen zu tun, den Rilke - allerdings leicht psychologisch missverstehbar - den „Weltinnenraum“ genannt hat.

IV



Der Verfasser dieser Zeilen hatte das Glück, ZENG MI auf der Gartenterrasse seiner Münchner Galeristin sehen zu dürfen, wie dieser, schon beim Anrühren der Tusche immer gesamelter und stiller geworden, vor einem Tisch stehend das in seinem Geiste entstehende Bild mit kurzen, flüssigen Bewegungen auf das vor ihm liegende Papier brachte.

Dabei malte ZENG MI nicht etwa den vor seinen Augen liegenden Garten, sondern eine einsame Hütte in den Bergen, die, wie sich später herausstellte, sowohl mit seiner eigenen als auch mit der Lebenssituation desjenigen zu tun hatte, dem er anschließend das fertige Bild schenkte, „Bilder erwachsen“, schrieb Guo Ruoxu, einer der größten Kunstkritiker der Sung-Zeit im 11. Jh., „in der Stille des Geistes“, denn sie sind „im Geist erschaffen und werden durch die Spitze des Pinsels nur geäußert“.³ Oder mit den Worten von ZENG MI selbst:

„Die chinesische sinnbeschreibende Tuschmalerei (Xié-yi)“, schreibt er in einem bisher nur auszugsweise übersetzten Buch, „hält sich nicht mit Außenlicht und Perspektive im festen Raum in Schranken, sondern hat eine große Freiheit, Objekte aus verschiedener Zeit oder aus verschiedenen Räumen oder nur einzelne Teile verschiedener Objekte künstlerisch zusammenzustellen. Durch eine freie Auswahl können ganz unterschiedliche Dinge völlig beliebig und ohne jede Schwierigkeit sehr harmonisch auf irgendeiner Bildfläche in irgendeiner Variation kombiniert werden“⁴

In ein solches Bild können also - wie in Drama, Roman oder Lyrik eines Dichters - die Erfahrungen eines ganzen

³ Mario Bussagli: Chinesische Malerei, München 1975, S.42

Lebens eingehen, aus denen der Dichter oder Maler das Wesentliche herausholt und neu zusammenfügt. Wohl nicht zufällig bemerkt daher ZENG MI, dass die (chinesischen) Maler fast alle vorher Dichter gewesen sind“, und man kann in China sagen, dass ein im Geist entstandenes, im Stil des „geschriebenen Sinns“ (Xié-yì) gemaltes Bild ein „lautloses Gedicht“ ist.⁵

Dieser Mensch und Natur umfassende „Weltinnenraum“, wie Rilke gesagt hätte, ist freilich kein statischer, sondern trotz der „Stille des Geistes“ ein höchst bewegter Raum. „Das Leben des Geistes“(oder „das Mitschwingen der Seele“) „im Rhythmus der Dinge“ übersetzt der Kunsthistoriker Mario Bussagli das erste von fünf Prinzipien der Malerei“, die in einem Traktat von Xie He aus dem 5. Jh. aufgeführt sind.⁶

Wenn die Transskription der von Bussagli verwendeten alten Umschrift⁷

„Ch'i-yün shen-tung“,

in der die sinnentscheidenden Tonhöhen der Silben noch fehlen, in die neue Umschrift als

„qi-yun shen-tung“

durch eine mich beratende Deutsch sprechende chinesische Professorin und Übersetzerin richtig ist, kann man noch deutlicher übersetzen:

„Wenn der menschliche Geist (shén) ohne Hindernisse durchläuft (tung) kann auch der Weltatem (qi) (ungehindert) kreisen (yun)“.

⁴ Prof. Zeng Mi (Kunstakademie Zhejiang, Hangzhou); Besonderheiten der traditionellen chinesischen Malerei, auszugsweise übersetzt von Frau Prof. Kanming Wang, München (Ms.)

⁵ Zeng Mi, a.a.O.

⁶ Weng Zhu-Liang, a.a.O., S.3

⁷ Mario Bussagli, a.a.O., S.41

Malerei wie Dichtung wären also dann ein authentisches „Ins-Werk-setzen der Wahrheit“ (Heidegger)⁸, wenn die „Blockierungen“ im Kreislauf von Leib und Seele des Menschen durch rechtes Leben, meditative Achtsamkeit oder z.B. durch das in China auch am Arbeitsplatz und öffentlich in Parkanlagen oder auf anderen Plätzen täglich geübte Tai-chi-ch'uan aufgelöst sind, so dass der „kosmische Lebensatem“, der Geist des Ganzen auch Leib und Seele des Menschen in ihren „Kreislauf“ einbeziehen und bis in die letzten Zellen durchdringen kann, sodass „der Maler selbst zum Pinsel wird“.



Als Prof. ZENG MI auf der erwähnten Gartenterrasse nicht etwa aus dem Handgelenk vor einer Staffelei oder im Sitzen mit aufgestütztem Ellenbogen, sondern im Stehen aus dem Schultergelenk heraus, also sozusagen mit dem ganzen Körper und doch mit sicherem, ruhigem, flüssigem Strich die erwähnte Hütte in den Bergen aus dem Geist aufs Papier „fließen“ ließ, schien auch er mit schlichter, unscheinbarer Selbstverständlichkeit ein lebendiges Beispiel für die Befolgung jenes schon im 5. Jh. nach unserer Zeitrechnung niedergeschriebenen „ersten Prinzips der chinesischen Malerei“ zu sein.

© Ruprecht Paqué

⁸ Martin Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, Frankfurt a.M. (Klostermann) 1950, 6. durchges. Auflage 1980; S.1-172

Nachtrag

mit einem Text und Zeichnungen von Zeng Mi aus

„Die einzigartige Tuschemalerei von Zeng Mi. Einem modernen Literatenmaler“ von Mark Berglund, Hrg. Gertraud Sommer; erschienen im Kovar-Verlag (www.kovar-verlag.com)

Zeng Mi, geboren 1935 in Fuzhou in Südwestchina, lehrt heute als Professor an der Zhejiang Kunstakademie in Hangzhou. Seine Ausdruckskraft entstand aus der Synthese der traditionellen chinesischen Tuschemalerei und dem europäischen Expressionismus des neunzehnten bzw. zwanzigsten Jahrhunderts. Seit dem Beginn der achtziger Jahre hat die chinesische Malerei eine der stürmischsten, aber auch schöpferischsten Perioden in ihrer langen (Geschichte durchlaufen. Im Zuge der rasch anwachsenden Kontakte mit der Moderne des Westens wurden traditionelle Werte in Frage gestellt. Gleichzeitig erfolgte eine verstärkte Zuwendung zu diesen Werten. Nach chinesischer Kunstauffassung sind Konzept und Ausführung grundsätzlich wichtiger als die Frage nach Tradition oder Moderne. Die Themenwahl ist von tiefer metaphorischer Bedeutung, da Form und Inhalt in der klassischen Kunsttradition Chinas untrennbare Gegenstände sind. Das ist ein wichtiger Punkt bei der Bewertung der chinesischen Tuschemalerei. Zeng Mi, Maler, Kalligraph und Kunsttheoretiker, ragt heraus als einer der bedeutendsten Vertreter des freien expressionistischen Stils (xie-yi) der chinesischen Tuschemalerei. Die meisten seiner Werke gehören gegenwärtig zum sog. »da xie-yi«, dem großen expressionistischen Stil, dem wohl fortschrittlichsten und am höchsten geschätzten Malstil in Ostasien. Seine ganz eigenständige Pinseltechnik (bimo) und die große Breite seiner Ausdrucksmöglichkeiten ziehen in China und im Ausland eine wachsende Zahl von Bewunderern an. Der chinesischen Tuschemalerei des xie-yi Stils steht im Westen nichts Vergleichbares gegenüber. Der Ausdruck steht für das Zusammenwirken von Schreiben (xie) und schöpferischem Entwurf (yi), d.h.- von äußeren und inneren Elementen, die das Doppelwort xie-yi, »die Idee niederschreiben«, bilden. Der Begriff weist daraufhin, daß das Konzept der Ausführung vor. ausgeht, und daß das Malen selbst mit der Spontaneität und Unmittelbarkeit einer kalligraphischen Gebärde durchgeführt wird. Ich bezeichne xie-yi gern als »konzeptionelle kalligraphische Lyrik«, um es von westlicher Malerei zu unterscheiden. Der ganz wesentliche, bildhafte Charakter von Zeng Mis xie-yi findet sich in seiner sehr persönlichen Pinseltechnik in vielgestaltigen Linien, Punkten und Tuscheflächen von tiefem Schwarz bis zum hellsten Grau, oft verbunden mit intensiven Farben von ungewöhnlicher Leuchtkraft. Solche künstlerischen Qualitäten werden in dem Ausdruck »bimo« zusammengefaßt und im allgemeinen als »Pinseltechnik« übersetzt. Eine bessere Deutung wäre allerdings »Pinselstrich und Tuschkomplexe« oder »Spuren vor Pinsel und Tusche«. Bimo umfaßt Linien, Punkte und Tuschschattierungen in ihrem ganzen Ausdrucksreichtum und zeigt, daß es auf jeden Fall wichtiger ist, wie man malt, als was man malt. Der ungewöhnliche Rang von Zeng Mis bimo zeigt sich sehr gut in der einfarbigen Darstellung der »Drei Freunde im Winter«: Bambus, Kiefer und Pflaumenblüte (Abb. 13). Keine dieser Arbeiten sollte als realistische Darstellung einer speziellen Gattung betrachtet werden, sondern vielmehr als künstlerische Konzeption, durch die der Künstler Idealbilder von Geistesbeschaffenheit oder Geisteszustand hervorgebracht hat als ermutigende Symbole für menschliches Verhalten und menschliche Integrität.