impuls:fernost!

impuls:fernost!

Fünf Wege der Tusche

Begleitschrift zur Ausstellung von René Böll, Giacomo Bruni, Jan-Michael Ehrhardt, Marcus Kneip und Thorsten Schirmer im Maternushaus Köln, Dezember 2026, kuratiert von Diakon Patrick Oetterer, Künstlerseelsorger Erzbistum Köln

Impressum
Herausgeber: Künstler-Union-Köln, Diakon Patrick Oetterer,
Künstlerseelsorger im Erzbistum Köln

KÜNSTLER-UNION-KÖLN
KÜNSTLERSEELSORGE IM ERZBISTUM KÖLN

Erzbistum Köln

KATHOLISCH IN KÖLN-MITTE

Diese Begleitschrift erscheint anlässlich der Ausstellung imuls:fernost! im Maternushaus, Dezember 2026
Texte: Patrick Oetterer, René Böll, Thorsten Schirmer

Gesamtherstellung: Offizin Druck Hannover
Printed in Germany, 2026
Verlag für Ethnologie C. Koechert, D-30657 Hannover, Tel. 0511-2123030

ISBN 978-3-86421-805-7

Inhalt

Patrick Oetterer
impuls:fernost!

Thorsten Schirmer
Der Einfluss Ostasiens auf die Kunst des Westens
Prinzipien und Potenziale der ostasiatischen Malerei

René Böll
Ostasiatische Tusche – ein eigenes Universum

Thorsten Schirmer
Hürden und Fallstricke für den westlichen Künstler
Wege und Werke der Annäherung

Bildnachweis



Abb. 1: Meister Eckhart – Abgeschiedenheit, René Böll, 53 x 95 cm, Tusche auf Papier, 2026

„Durch ihn und mit ihm und in ihm sei dir, Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit und Ehre jetzt und in Ewigkeit. Amen.“
Doxologie – lobpreisender Abschluss eines Hochgebetes der Hl. Messe

„Selig, die arm sind vor Gott; denn ihnen gehört das Himmelreich. Selig, die rein sind im Herzen; denn sie werden Gott schauen.“
Mt. 5,3–8

Vorbemerkung

Vorangestellt finden sich das Bild „Meister Eckhart – Abgeschiedenheit“ von René Böll und Zitate, die für den christlichen Glauben und seine Spiritualität von erheblicher Bedeutung sind. Der Autor dieses Textes sucht anhand dieser Beispiele zu verdeutlichen, warum er sie im Rahmen dieses Geleites zur Ausstellung impuls:fernost! im Sinne eines Brückenschlages Ost-West, West-Ost ausgewählt hat.

Den Verantwortlichen dieser Ausstellung, der Künstlerseelsorge des Erzbistums Köln und der Künstler-Union-Köln (KUK), geht es in der Begegnung mit den ausgestellten fünf zeitgenössischen Tuschmalern – René Böll, Giacomo Bruni, Marcus Kneip, Jan-Michael Erhardt, Thorsten Schirmer – einerseits darum, diese typisch östlich-asiatische Maltechnik anhand hervorragender Künstler vorzustellen, die ihre Herkunft im Westen haben, deren geistige Heimat und deren Kunst der Tuschmalerei aber im östlich-asiatischen Raum gelegen ist. Schon von daher können sie als Grenzgänger und Brückenbauer angesprochen werden.

Um diese Kunst und die Künstler zu verstehen, hat Thorsten Schirmer in diesem Katalog nachfolgend einen ausgezeichnet informativen Aufsatz zur asiatischen Geisteswelt geschrieben, die die Grundlagen der Tuschmalerei bis heute prägt. Vor diesem Hintergrund charakterisiert er dann weiter die einzelnen Künstler, die dadurch in ihrem Anliegen und der Qualität ihrer Kunst erst tiefer verständlich werden.

Die allgemeine Weltlage verlangt nach neuen Verständigungswegen. Kunst kann hier ein wichtiger Weg der Vermittlung sein. Das Gespräch Ost-West / West-Ost ist hochbedeutsam für ein weiter friedliches Miteinander. Das 21. Jahrhundert hat die vertraute Ordnung zwischen Ost und West tiefgreifend verändert. Während der Okzident mit den Herausforderungen einer globalisierten Welt ringt, gewinnt das „Reich der Mitte“ mit bemerkenswerter Dynamik an kultureller und politischer Bedeutung. Der Weg, den China seit den 1980er Jahren mit atemberaubender Geschwindigkeit beschreitet, führt zurück zu den Quellen seiner geistigen Tradition – zu Denkfiguren, die den gesamten ostasiatischen Kulturkreis prägen.

Von daher geht es den Veranstaltern andererseits auch darum, diesen geistig-künstlerischen Brückenschlag ebenso von christlicher, von westlicher Seite her kenntlich zu machen, dass deutlich werden kann, bestimmte Themen, Motive, Sichtweisen, geistige Haltungen westlicher wie östlicher Geisteswelt und Spiritualität sind in beiden Traditionen tief verankert und durchaus vergleichbar. Dazu gehört, wie zu zeigen sein wird, Meister Eckhart (Abgeschiedenheit) mit seinen Einsichten, dazu gehört der Gedanke der Leere, dazu gehören aber ebenso die ausgewählten christlichen Glaubensaussagen zur Einheit und zur Armut, die eine Nähe und insofern auch von hierher einen Brückenschlag zu vergleichbaren östlichen Denk- und Sichtweisen signalisieren.

Es bleibt aber zu betonen, dass Wörter und Inhalte des östlichen und westlichen Kulturkreises, die vorgeblich eine Nähe oder gar Identität suggerieren, unterschiedlichen Auslegungen unterliegen und somit nicht automatisch in dem Sinne gleichgesetzt werden dürfen, als bestünde eine vollständige Identität. Wenn wir beispielsweise über den „Gott“ des Westens bzw. die „Einheit des Heiligen Geistes“ oder die „Armut“ sprechen, ist dies nicht zwingend identisch mit der „Einheit allen Seins“ oder der „Beschränkung“ des Ostens, und dennoch bestehen deutliche Berührungspunkte, die das Gespräch lohnend und gegenseitige Brückenschläge sinnvoll erscheinen lassen.

Das Bild „Meister Eckhart – Abgeschiedenheit“ von René Böll

An dem Bild „Meister Eckhart – Abgeschiedenheit“ von René Böll soll der Brückenschlag unter verschiedenen Aspekten ausführlicher versucht und dargestellt werden, ohne irgendwie eine Vollständigkeit der zu vergleichenden As-

pekte West-Ost anzustreben. Was meint beispielsweise Abgeschiedenheit im Osten, was versteht der westliche mittelalterliche Theologe und Philosoph Meister Eckhart darunter.

René Böll selbst vollbringt zunächst den für diese Ausstellung wichtigen Gedanken des Brückenschlags, wenn er, von asiatischer Geisteswelt inspiriert und geprägt, sich den westlichen Mystiker Meister Eckhart (1260 -1328) als Gegenstand der tuschmalerischen Gestaltung seines Bildes gewählt hat. Dies hat er ganz bewusst getan, gilt der Dominikanerpater Meister Eckhart mit seinem Gedankengebäude doch heute mehr denn je als genuiner Brückenbauer zur asiatischen Geisteswelt. Seine Gedanken sind nach wie vor hochaktuell. Meister Eckhart war für seine Predigten bekannt, die oft unkonventionell und provokativ waren und die deutsche philosophische Fachsprache mitgestalteten. Er hatte einen bedeutenden Einfluss auf die spirituelle Kultur seiner Zeit. Häufig wird er als Mystiker bezeichnet, auch wenn das in der Forschung umstritten ist.

René Böll hat in seinem Bild eine wesentliche Grundansicht asiatischer Geisteswelt und Tuschmalerei angewendet, nämlich „Leere und Form“. U.a. nach diesem Prinzip gestalten alle fünf Künstler ihre Bilder, bei Böll kommt dieses Prinzip in seinem Bild sehr stark zum Ausdruck. Um sein Werk tiefer verstehen zu können, sind folgende Überlegungen, die er in seinem Bild gestalterisch umsetzt, bedeutsam:

Leere meint die Abwesenheit eines festen Eigenwesens, Form die konkrete Erscheinung der Dinge. Beides gehört untrennbar zusammen: Form ist Leere, Leere ist Form, weil alles, was erscheint, bedingt entsteht und daher frei von starrer Essenz ist. Böll zeigt, was zu diesem Prinzip weiter gehört: Erkennbar ist die Bewegung des Entstehens. Formen – der Mönch – tauchen auf, lösen sich wieder, bleiben durchlässig. Nichts ist endgültig, alles bleibt im Wandel. Die Kunst wird so zum Raum, in dem das Offene sichtbar wird – nicht als Verlust, sondern als schöpferische Freiheit. Was zunächst paradox klingt, eröffnet einen neuen Blick auf das Sichtbare. Form – Linien, Körper, Farben, Gesten – ist nicht das Endgültige, sondern das Vorübergehende. Sie zeigt sich, weil sie nicht festgelegt ist. Leere wiederum ist kein Nichts, sondern jene stille Offenheit, aus der jede Form hervorgeht und in die sie zurückkehrt. In dieser Perspektive ist die Welt nicht gebaut, sondern im Werden begriffen. Das Bild macht diese Bewegung sichtbar. Es verzichtet auf feste Konturen, löst gewohnte Perspektiven auf, öffnet Räume, in denen das Auge nicht Halt, sondern Weite findet. Die Tuschmalerei wird hier zum Ort, an dem Leere und Form miteinander spielen. So schafft Leere Raum für Wahrnehmung und die Form gibt der Leere Gestalt. Beide zusammen erzeugen jene Spannung, die das Werk lebendig hält. Auf diese Weise entsteht ein Resonanzraum für das Unbestimmte. Dabei ist das Offene nicht bedrohlich, sondern schöpferisch. In uns entsteht ein Resonanzraum und es stellt sich uns die Frage, was wir sehen – und was wir loslassen müssen, um wirklich zu sehen.

Die theologische Brücke zwischen Eckharts Abgeschiedenheit, die er im christlich geprägten Westen entwickelt hat, und der asiatischen Lehre von Leere und Form besteht darin, dass beide Traditionen eine radikale „Ent-Eigenung“ des Selbst fordern, um die tiefste Wirklichkeit zu erfahren. Bei Eckhart ist dies die Gottheit, bei der buddhistischen Tradition die Leere – in beiden Fällen eine Wirklichkeit jenseits aller begrifflichen Formen. Eckhart beschreibt Abgeschiedenheit als die höchste Tugend, die den Menschen „aller Kreaturen entledigt“ und ihn in jene Einfachheit und Reinheit führt, die Gottes „natürliche Eigenstätte“ ist. Nur ein „abgeschiedenes Herz“ kann Gott empfangen, weil es „dem Nichts so nahe“ ist, dass nichts darin Platz hat außer Gott allein. Diese Nähe zum „Nichts“ ist entscheidend für die Brücke zur asiatischen Lehre. Die buddhistische Lehre versteht Leere nicht als Nichts, sondern als Freiheit von Eigenwesen: Alles entsteht abhängig, nichts besitzt einen festen Kern. Form ist die Erscheinung der Dinge – und gerade weil sie leer ist, kann sie erscheinen und wirken. Leere ist also nicht Abwesenheit, sondern vielmehr Durchlässigkeit: ein Zustand,

in dem nichts festgehalten wird. Die theologische Brücke ist beider Nähe zum Nichts.

Eckhart:
- Abgeschiedenheit bringt die Seele in eine Nähe zum Nichts, das so rein ist, dass nur Gott darin wohnen kann.
- Gott ist reine Einfachheit, frei von allen Bestimmungen.
- Die Seele wird Gott ähnlich, indem sie sich von allem Geschaffenen löst.

Buddhistische Tradition:
- Leere ist die Abwesenheit von Eigenwesen, die Dinge frei macht von Fixierung.
- Die höchste Wirklichkeit ist nicht ein Ding, sondern ein Zustand radikaler Offenheit.
- Befreiung geschieht durch das Loslassen aller Anhaftungen.

Gemeinsamer Kern:
- Beide Wege führen zu einer Ent-Eigenung, die die tiefste Wirklichkeit zugänglich macht:
- Bei Eckhart: die Gottheit, die sich im Seelengrund gebiert.
- Im Buddhismus: die Leere, die alle Formen trägt.
- Nicht Gleichsetzung – aber strukturelle Nähe

Die Traditionen unterscheiden sich in ihrer metaphysischen Ausrichtung:
- Eckhart bleibt theologisch: Die Leere des Herzens ist der Raum, in dem Gott sich mitteilt.
- Der Buddhismus bleibt nicht-theistisch: Leere ist die Struktur der Wirklichkeit selbst.

Doch strukturell gibt es eine bemerkenswerte Nähe:
- Beide lehren eine radikale Loslösung von Bildern, Vorstellungen, Eigenwillen.
- Beide sehen die höchste Wirklichkeit als unbegrifflich, namenlos, einfach.
- Beide betonen, dass diese Wirklichkeit nicht außerhalb, sondern im Innersten erfahren wird.

Abgeschiedenheit und Leere sind insofern zwei spirituelle Wege, die den Menschen durch radikale Loslösung in jene einfache, unbegriffliche Wirklichkeit führen, die bei Eckhart Gottheit heißt und im Buddhismus Leere – beide jenseits aller Form, beide Ursprung aller Form.

Ein Wort noch zur Bedeutung der Abgeschiedenheit. Etymologisch geht es auf das Verb abscheiden („trennen, absondern“) zurück und bezeichnet ursprünglich das Getrennt-Sein, später besonders die Einsamkeit und in der Mystik die Weltabgewandtheit. In der christlichen Mystik (Meister Eckhart, Johannes Tauler u. a.) wird Abgeschiedenheit zu einem zentralen Begriff, der beinhaltet: das Losgelöst Sein von der Welt, die innere Freiheit von Bindungen, die Hingabe an Gott. Diese spirituelle Bedeutung lebt im heutigen Wort Abgeschiedenheit weiter, auch wenn es im Alltag meist schlicht „Einsamkeit“ oder „Abseitssein“ meint. Abgeschiedenheit ist u.a. bei Meister Eckhart der zentrale mystische Weg der Loslösung von allem Geschaffenen, damit die Seele im Seelengrund Gott begegnen kann. Für Meister Eckhart ermöglicht Abgeschiedenheit eine radikale innere Freiheit und er versteht sie als Voraussetzung der Gottesgeburt im Seelengrund: Die Seele muss sich von allem lösen, was sie bindet – Bildern, Vorstellungen, Wünschen, religiösen Formen. Nur so kann sie in ihrem innersten, ungeschaffenen „Grund“ Gott empfangen. Der Seelengrund ist nach Eckhart also ein Bereich der Seele, der ungeschaffen, einfach, frei von allen Bestimmungen ist. Dort ist die Gottheit immer gegenwärtig. Abgeschiedenheit bedeutet weiter: Nichts wollen, nichts wissen, nichts haben – eine radikale innere Freiheit, die die Seele der göttlichen Einfachheit angleicht. Sie ist kein Rückzug aus der Welt, sondern eine innere Haltung, die mitten im Leben gelebt wird. Eckhart spricht von einer „Gleichheit“ zwischen Seele und Gott im Grund – ein Gedanke, der später kirchlich kritisiert wurde, aber die gesamte deutsche Mystik geprägt hat.

Kurzgefasst: Für Meister Eckhart ist Gott nicht zuerst ein persönliches Wesen, sondern die

namenlose, einfache, ungeschaffene Gottheit, der Grund aller Dinge. Gott ist „mir näher als ich mir selbst bin“ und wird im Seelengrund geboren, wenn die Seele sich von allem Geschaffenen löst. Abgeschiedenheit ist der mystische Weg, auf dem die Seele durch radikale Loslösung zu jener inneren Freiheit gelangt, in der Gott sich im Seelengrund mitteilt.

Wer ist Gott für Meister Eckhart? Gott ist kein „gedachter Gott“, sondern ein wesenhafter. Eckhart warnt davor, sich mit einem gedachten Gott zu begnügen. Ein Gott, der nur im Denken existiert, vergeht mit dem Gedanken. Er fordert einen wesenhaften Gott, der „weit erhaben ist über die Gedanken der Menschen und aller Kreaturen“. Das heißt: Gott ist nicht ein Objekt des Denkens, er ist über alle Vorstellungen hinaus und reine Gegenwart und überall gegenwärtig. Er löst ihn von jedem Ort, jeder Form, jeder religiösen Praxis. Gott ist nicht fern, sondern unmittelbar. Er ist mir näher als ich mir selbst. Das bedeutet: Die Seele trägt Gott in ihrem innersten Grund. Gottes Nähe ist ontologisch, nicht psychologisch. Das eigene Sein hängt daran, dass Gott gegenwärtig ist. Gott gebiert sich im Seelengrund. Bei Eckhart heißt es: „In allen übrigen Wesen ist Gott als Wesen, als Tätigkeit, als Empfinden, aber nur in der Seele gebiert er sich.“ Diese Aussage ist der Kern seiner Mystik: Gott ist nicht nur Schöpfer, sondern Geburt. Diese Geburt geschieht im Menschen, nicht außerhalb. Voraussetzung ist die Abgeschiedenheit – die Loslösung von allem Geschaffenen. In seinen Predigten spricht Eckhart vom namenlosen Gott, der über alle Bestimmungen hinausgeht. In der Predigt „Vom innersten Grunde“ beschreibt er Gott als den Ort, an dem der Vater den Sohn im „Innersten Grunde“ gebiert. Wesentliche Merkmale dieser Gottheit sind demnach: Einfachheit (ohne Eigenschaften), Unerschaffenheit, Einheit, Überstieg über alle Bilder und Begriffe. Dazu ist Gott das Gute, das immer das Beste gibt. Das ist nicht als moralischer, sondern als ein metaphysischer Satz zu verstehen. Gott ist auch nicht getrennt von der Welt. René Böll bringt all diese Vorstellungen Eckharts ungemein faszinierend in seiner Tuschmalerei auf einfachste Weise und nach dem östlichen Gedanken von Leere und Form zum Ausdruck. Damit ist er allein mit diesem Bild ein Brückenbauer West-Ost par excellence.

Die Einheit allen Seins und die Beschränkung bzw. Armut

Thorsten Schirmer schreibt in dieser Begleitschrift: „Der Grund aber, weshalb im Gegensatz zum Okzident in Fernost die Monochromie mittels schwarzer Tusche über die polychrome Malerei gestellt wird, liegt einerseits in der ostasiatischen Geisteswelt begründet, die den Gedanken der Einheit allen Seins durch den einen Ton der Tusche ins Werk zu setzen trachtet …“ Und weiter: „‚Die durch Beschränkung verloren haben, sind selten‘ (Konfuzius) … damit setzte er bereits im 6. Jahrhundert v. d. Z. nicht nur einen allgemein sittlichen, sondern auch für die gesamte Kunst Ostasiens bis in die Gegenwart gültigen Maßstab. … Die Qualität eines Künstlers misst sich dort nicht an der Breite seiner maltechnischen Fähigkeiten, sondern vielmehr an seiner Konzentration auf ein Sujet, in dem er sich sein Leben lang übt und an dem er im Idealfall zur Meisterschaft reift. Auch hier gilt die Beschränkung als Tugend, nicht als Mangel.“

Die „Einheit allen Seins“ klingt auch in dem vorangestellten Zitat an, wenn in der sogenannten Doxologie die „Einheit des Heiligen Geistes“ lobpreisend besungen wird, die allumfassend ist und in der alles, was ist, besteht. Schirmer spricht von der „Tugend der Beschränkung“, die Seligpreisungen rühmen die Armut, die zuerst alles Lebenswichtige von Gott sich schenken lässt, und das reine Herz, das sich ganz auf Gott ausrichtet. Ohne eine Identität zu behaupten, fällt auf, dass Menschen in West und Ost vergleichbare Erfahrungen gemacht und sehr ähnliche Gedanken und Haltungen hervorgebracht haben, die sich tief in das Leben der Menschen, der Kultur, ihrer Kunst und Malerei eingeschrieben haben. Auch im Okzident spielen die Themen Beschränkung, Einheit und Einfachheit in der modernen Kunst oft eine größere Rolle, als es zunächst scheint.

Diese Haltungen sind also auch in der geistigen Tradition des Westens verankert und haben Europa mit seiner Kloster- und Mönchskultur geprägt. Ihre Attraktivität und Prägekraft haben jedoch nachgelassen. Es gilt, sie neu zu entdecken. Unter dieser Perspektive kann das Gespräch mit dem Osten und seiner Kunst inspirieren und motivieren. Nur wenn wir als Einzelne und als Gesellschaften die Einheit allen Seins sowie Schlichtheit, Einfachheit und Stille wieder breiter als lebendige Erfahrungen einüben und vertiefen – indem wir sie uns schenken lassen –, werden wir die Herausforderungen unserer Zeit bestehen können.

Schluss

Schlichtheit öffnet den Blick. Einfachheit befreit das Herz. Stille lässt Gott sprechen. In dieser Dreifaltigkeit des Inneren entsteht ein Raum, in dem der Mensch sich selbst und Gott – oder der Einheit des Seins – begegnen kann: leise, klar, unverstellt. Die asiatische Geisteswelt und Tuschmalerei kennt diesen Weg seit langer Zeit und geht ihn intensiv bis heute. Sie stellt ihn uns mittels der fünf in dieser Ausstellung impuls:fernost! vertretenen Künstler überzeugend und anregend vor Augen. Die Werke von René Böll, Thorsten Schirmer, Giacomo Bruni, Marcus Kneip und Jan-Michael Erhardt sind nachhaltig von dieser Auseinandersetzung geprägt. Ihre Arbeiten zeigen, wie sich westliche künstlerische Traditionen mit ostasiatischen Denk- und Bildwelten verbinden lassen. Jeder von ihnen hat einen eigenen Zugang gefunden – über die meditative Geste, die Reduktion der Form, die Kraft des Materials oder die Suche nach einer neuen Balance zwischen Intuition und Struktur.

Das Beispiel dieser fünf Künstler leistet von daher einen wertvollen Beitrag zum interkulturellen Dialog zwischen Okzident und Fernem Osten. Ihre Werke eröffnen Resonanzräume, in denen unterschiedliche kulturelle Traditionen nicht gegeneinanderstehen, sondern einander bereichern. Die Ausstellung lädt dazu ein, diese fünf Künstlerpositionen als Orte der Begegnung zu erfahren – als künstlerische Landschaften, in denen sich westliche Suche und östliche Weisheit zu neuen Ausdrucksformen verbinden.

Mein besonderer Dank gilt René Böll für die Gestaltung der ungemein bereichernden Ausstellung impuls:fernost! sowie Herrn Gerhard Heise. Er ist Ideengeber und Mitorganisator dieser Ausstellung und hat den Kontakt zu Herrn Böll vermittelt. Mein großer Dank gilt ebenfalls Thorsten Schirmer für seinen tiefsichtigen und Übersicht bietenden Beitrag sowie den hervorragenden Tuschmalern Giacomo Bruni, Marcus Kneip und Jan-Michael Erhardt. Möge die Ausstellung impuls:fernost! unsere Sehgewohnheiten vertiefen, unsere Kenntnis der asiatischen Geisteswelt erweitern und unsere Lebenshaltungen einfacher und demütiger werden lassen. Die Bilder der Künstler laden dazu ein – sie haben die Kraft, entscheidende Anstöße dazu zu schenken.

Patrick Oetterer, Diakon
Künstlerseelsorger des Erzbistums Köln

Thorsten Schirmer

Der Einfluss Ostasiens auf die Kunst des Westens

Seit Marco Polo (1254-1324) in seinem „Il Milione“ genannten Reisebericht über das chinesische Kaiserreich zur Zeit der mongolischen Fremdherrschaft die Begeisterung des Okzidents für den Fernen Osten entfachte, erblühten in den nachfolgenden Generationen die Vorstellungen über das Reich der Mitte sowie seine Nachbarn auf der koreanischen Halbinsel und dem japanischen Archipel. Nachdem Vasco da Gama 1498 den Seeweg nach Indien und China erschlossen hatte, machten sich vermehrt Händler und Missionare auf, die Schätze Ostasiens zu heben und den Völkern des Fernen Ostens das Christentum zu verkünden. Mit den Händlern gelangte chinesisches Porzellan nach Europa, das an den Adelshöfen eine wahre Besessenheit auf das „weiße Gold“ auslöste, während die Missionare nach und nach den westlichen Gelehrten chinesisches Schriftgut erschlossen. An den kobaltblauen Malereien auf den Porzellanen der Ming-Dynastie (1368-1644) entzündete sich die Phantasie der europäischen Herrscher, die das Sammeln dieser Kostbarkeiten zu einem Statussymbol ersten Ranges erhoben. In der Folge hielten „chinesische Szenen“ Einzug in die höfische Kunst, die „Chinoiserie“ war geboren. Maler und Kunsthandwerker überflügelten sich fortan gegenseitig mit idealisierten Darstellungen eines paradiesgleichen Chinas. Ihre Inspiration entnahmen sie den Dekoren der chinesischen Porzellane, jedoch ohne den ernsthaften Versuch zu wagen, sich getreu der chinesischen Stilistik auszudrücken (s. Abb.1). Stattdessen folgten sie ganz eigenen Vorstellungen über das Leben im Reich der Mitte, in denen sich der hedonistische Zeitgeist des spätbarocken Adels widerspiegelte. Weitere Nahrung erhielt die Chinabegeisterung des 17. und 18. Jahrhunderts durch die Auseinandersetzung führender Gelehrter wie Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) mit der chinesischen Philosophie. In seinem einflussreichen Werk „Novissima Sinica“ von 1697 erklärt Leibniz das Reich der Mitte erstmals zu einem Vorbild für Europa auf dem Gebiet der praktischen Moral.

Wie sich europäische Künstler des Rokokos der chinesischen Bilderwelt näherten, zeigt ein Kupferstich des Franzosen Gabriel Huquier (1695-1772). Er stellt ein Paar beim Tête-à-Tête in einem chinesischen Garten dar. Niemals hätte ein chinesischer Maler seiner Zeit die Zweisamkeit von Mann und Frau in einer solchen Form in Szene gesetzt. Die „praktische Moral“, um mit Leibniz zu sprechen, hätte ihm eine so frivole Darstellung untersagt, ganz abgesehen davon, dass ein Großteil der Bildelemente europäischen Vorstellungen folgt und nicht der damaligen Realität in China entspricht. Die Künstler des Rokokos blieben in ihrer Annäherung an den Fernen Osten ganz bei sich und verlegten sich einzig darauf, eine exotische Welt zu kreieren, die keinen Anspruch auf eine realitätsgetreue Wiedergabe erhob.

Während sich Europa noch an einem imaginären Chinabild ergötzte, kam es im 18. Jahrhundert am chinesischen Kaiserhof zu einem ersten echten Austausch zwischen der westlichen und chinesischen Malerei. Initiiert wurde dieser durch eine Gruppe künstlerisch geschulter Missionare, zu der die Italiener Matteo Ripa (1682-1746), Giuseppe Castiglione (1699-1766) und Jean-Damascène Sallusti (gest. 1781), der Franzose Jean-Denis Attiret (1702-1768) sowie der Deutsche Ignatius Sichelbart (1708-1780) zählen. Sie alle kamen als Missionare, wurden jedoch aufgrund ihrer künstlerischen Fähigkeiten als Hofmaler angestellt und entwickelten in Zusammenarbeit mit ihren chinesischen Kollegen einen europäisch-chinesischen Mischstil, der die realistische Darstellung durch westliche Maltechniken mit der fein ausgearbeiteten Gongbi-Malerei (工笔, wörtl. „mühevoller Pinsel“) der chinesischen Tradition verband. Im Zuge dieser Fusion griffen die Europäer auch auf die chinesischen Gestaltungsmittel zurück und glichen ihre Malweise dem chinesischen



Abb. 2: Chinesisches Paar (nach François Boucher), Gabriel Huquier (1695–1772), Kupferstich, 47 x 32.1 cm, um 1742, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1957, Metropolitan Museum of Art, New York

Geschmack an. Führend in dieser Gruppe war Giuseppe Castiglione, der allgemein als der Begründer dieses besonderen Stils der höfischen Malerei angesehen wird. Wie stark der Herrscherwille auf diese Entwicklung Einfluss hatte, dürfte kaum zu unterschätzen sein, denn was und wie die Europäer zu malen hatten, geschah auf Geheiß des Kaisers. So entstanden überwiegend Gemeinschaftswerke wie das vorgelegte Fächerbild (Abb. 3) von Giuseppe Castiglione und dem Hofmaler Jiao Bingzhen, in dem der Italiener das Pferd gemalt hat, während die Figur und die Landschaftselemente die Hand des Chinesen verraten.

Die Kunstwissenschaft verortet Bilder dieses Stils allgemein als chinesische Malerei, ganz gleich, ob es sich um Gemeinschaftsarbeiten oder eigenständige Werke der Europäer handelt, was aus chinesischer Sicht durchaus als Auszeichnung zu verstehen ist. Abgesehen von Matteo Ripa blieben die genannten Künstler bis zu ihrem Lebensende in China. Castiglione und Sichelbart stiegen sogar in den 3. Rang eines Mandarins auf. Nach ihrem Tod setzten chinesische Hofmaler die von ihnen begründete neue Form der Palastmalerei bis ins 19. Jahrhundert hinein fort, sodass sich dieser europäisch-chinesische Mischstil einen eigenständigen Platz in der chinesischen Malereitradition eroberte. Dies führte dazu, dass Castiglione unter seinem chinesischen Pseudonym Lang Shining seitens der chinesischen Kunsthistorik einer vollständigen Sinisierung unterzogen wurde. Niemals zuvor und überhaupt nur in äußerst seltenen Einzelfällen gelang es einem Künstler des Okzidents, im Reich der Mitte von offizieller Seite aus als einer der ihren anerkannt zu werden.

Die Beeinflussung durch die Impulse der jeweils fremden Maltradition fand im weiteren Verlauf der Geschichte in beide Richtungen statt, wenn auch Ostasien ungleich nachhaltiger als der Westen von diesem interkulturellen Austausch profitierte.



Abb. 3: Fächer, Giuseppe Castiglione (1699-1766) und Jiao Bingzhen (aktiv ca. 1670-1726), 19 x 55 cm, Tusche und Farben auf Papier, Cleveland Museum of Art, Cleveland

Die europäische Schwärmerei für das Reich der Mitte wirkte zunächst weiter bis ins 19. Jahrhundert hinein. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) etwa inszenierte in seinen späten Jahren China als einen erdachten Rückzugsort für seine innere Emigration, in die er sich 1827 zeitweise zurückzog und die in seinem Gedichtzyklus „Chinesisches“ gipfelte.

Bald nach Goethes Tod sank jedoch der Stern des chinesischen Kaiserreiches unaufhaltsam und führte das Reich der Mitte schließlich durch militärischen Druck der Europäer in einen halbkolonialen Status. China taugte fortan nicht länger zum Gegenstand der Bewunderung.

Mit der militärisch erzwungenen Öffnung Japans durch die US-Marine im Jahr 1854 begann sich der Fokus des Westens zudem von China in Richtung Japan zu verlagern. Der japanische Farbholzschnitt befand sich zu dieser Zeit in seiner Hochphase. Erste Reproduktionen gelangten nach Europa, wo der französische Maler und Grafiker Félix Bracquemond (1833-1914) auf sie aufmerksam wurde und sie seinen Kollegen Manet, Degas und Whistler vorstellte. Die Wirkung der japanischen Druckgrafik mit ihren vereinfachten Formen



Abb. 4: Bild einer jungen Dame, Kitagawa Utamaro (ca. 1754-1806), Farbholzschnitt, 38.1 x 24.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

und reinen Farbflächen auf die junge Generation progressiver Künstler war bahnbrechend. Der Japonismus erfasste Paris, dessen Welle ihren Höhepunkt in der Weltausstellung von 1878 erreichte. Die japanische Kunst stand bei der Entwicklung des Impressionismus sowie im Weiteren auch des Jugendstils Pate. Es ist kaum zu ermessen, wohin sich die Malerei des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ohne den Einfluss des japanischen Farbholzschnitts entwickelt hätte. Vincent van Gogh (1853-1890) beispielsweise kopierte Werke von Utagawa Hiroshige (1797-1858) in Öl und organisierte 1887 eine Ausstellung mit japanischen Farbholzschnitten in Paris. Seinem Bruder Theo gegenüber erläuterte er in ihrem umfangreich erhaltenen Briefwechsel an vielen Stellen, wie sehr ihn die japanischen Holzschnitte beeinflussten. Van Gogh erklärte sogar, dass sein ganzes Werk bis zu einem gewissen Grad auf japanischer Kunst basiere. Als Zeugnis dieser tiefgreifenden Beeinflussung sei hier sein Portrait der Madame Joseph-Ginoux dem Bild einer jungen Dame von Kitagawa Utamaro (ca. 1754-1806) gegenübergestellt. Utamaros Verzicht auf jegliche Hintergrundgestaltung zugunsten einer reinen Farbfläche, die damit verbundene Betonung der Figur und ihrer Pose, die stark vereinfachte Darstellung, die Eliminierung jeglichen Schattenwurfs sowie die Reduktion auf wenige Farbtöne sind prägende Merkmale seines Stils, die sich allesamt auch bei van Gogh wiederfinden.



Abb. 5: Portrait der Madame Joseph-Michel Ginoux, Vincent van Gogh (1853–1890), Öl auf Leinwand, 91.4 x 73.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Bezeichnend für die Anhänger des Japonismus war ihr Fokus auf die Ästhetik des Farbholzschnitts, während die in Ostasien viel höher geachteten Künste der Kalligraphie und Tuschmalerei bis dato noch wenig Beachtung fanden. So waren es vor allem die japanische Art der Farbbehandlung und Stilisierung der Formen, die den europäischen Malern entscheidende Impulse auf ihrem Weg in die Moderne lieferten.

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts fanden nach und nach Referenzwerke der ostasiatischen Kalligraphie und Tuschmalerei ihren Weg in die westlichen Museen. Unterstützt wurde diese Entwicklung ab den 20er Jahren mittels Ausstellungen chinesischer und japanischer Malerei, die durch die europäischen Hauptstädte tourten und großen Zuspruch fanden. Parallel erschlossen Übersetzungen die wichtigsten Werke der ostasiatischen Philosophie und des Buddhismus einer breiten Öffentlichkeit. Der deutsche Philosoph Martin Heidegger (1889-1976) beispielsweise nahm Ansichten des Zen-Buddhismus in seine Lehre auf und war zugleich ein wichtiger Impulsgeber für die Entstehung der modernen japanischen Philosophie.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Malerei brach derweil nicht ab, erlangte jedoch nicht mehr die Breitenwirkung wie in der Zeit des Japonismus. Es waren nun vorwiegend einzelne Künstler wie Paul Klee (1879-1940), Julius Bissier (1893-1965), Mark Tobey (1890-1976) oder Georges Mathieu (1921-2012), die Impulse aus der Malerei Ostasiens aufnahmen, wobei ihre Bildsprache



Abb. 6: Landschaft, Dirk Huisken (1911-2007), Tusche auf Chinapapier, datiert 9.9.2000, 37,5 x 50 cm, Sammlung des Konfuzius-Instituts Nürnberg-Erlangen

grundlegend westlich geprägt blieb. Nur sehr wenige westliche Künstler mit internationaler Wirkung wie etwa Horst Janssen (1929-1995), Pierre Alechinsky (geb. 1927) oder Fabienne Verdier (geb. 1962) lassen in ihrem Werk konkrete Einflüsse aus der fernöstlichen Malerei erkennen. Wie eine Verarbeitung fernöstlicher Impulse im Werk eines westlichen Künstlers zur Wirkung kommen kann, zeigt das Beispiel des deutschen Malers Dirk Huisken (1911-2006). Sein Schaffen war zunächst von den Brücke-Künstlern sowie der Strömung des Informel geprägt, ab den 50er Jahren befasste er sich aber parallel intensiv mit der ostasiatischen Tuschmalerei. Sein fernöstlich inspirierter Weg führte Huisken zu monochromen Landschaften und Abstraktionen in einem kalligraphisch-gestischen Duktus, die sein Spätwerk dominieren. So wurde er neben den im Folgenden portraitierten Künstlern zu einem der wenigen europäischen Brückenbauer zwischen westlicher und fernöstlicher Maltradition.

Prinzipien und Potenziale der ostasiatischen Malerei

Die traditionelle Malerei des Fernen Ostens unterscheidet sich grundlegend von der westlichen Tradition. Dies fängt bereits bei den Gestaltungsmitteln an. Während im Westen die polychrome Malerei mit Öl-, Acryl-, Tempera- oder Aquarellfarben dominiert, ist in Ostasien schwarze Tusche das vorherrschende Gestaltungsmittel. Zum Verflüssigen der in Stangenform gepressten Tusche kommen sogenannte Reibsteine zum Einsatz, deren Oberfläche feingeschliffen wird, um eine bestmögliche Konsistenz der Tusche zu erzielen, die auf dem Stein mit Wasser angerieben wird. Reib-



Abb. 7: Die „Vier Schätze“. Papier, Tusche, Pinsel und Reibstein

steine werden häufig aufwändig gestaltet. Aufgrund der Seltenheit bestimmter Steine und ihrer kunsthandwerklichen Verarbeitung sind sie nicht nur Gebrauchsgegenstände, sondern gelten darüber hinaus auch als begehrte Sammlerobjekte. Der Malpinsel besteht aus feinstem Tierhaar unterschiedlicher Herkunft und wird so gefertigt, dass eine bauchige, spitz zulaufende Form entsteht, die vergleichsweise viel Tusche aufnimmt und diese fein kontrollierbar abgibt. Als Malgrund fungiert vor allem Papier, das aus verschiedenen Pflanzenfasern und Baumrinde gewonnen wird. Die meisten Malpapiere sind im Vergleich zu westlichen Papieren sehr dünn, aber dennoch reißfest, saugfähig und sehr alterungsbeständig. Je nach Anforderung des künstlerischen Ausdrucks wird das Papier bisweilen auch mit Leim behandelt, zumeist kommt es aber ungeleimt zum Einsatz. Daneben dient auch Seide als Malgrund, wenngleich aufgrund des hohen Preises vergleichsweise selten. Mehr als diese „Vier Schätze“ (s. Abb. 7) genannten Gestaltungsmittel braucht der Maler in der Regel nicht, um künstlerisch aktiv zu werden.

Wesentliche Prinzipien der ostasiatischen Malerei offenbaren sich bereits in der Zusammenstellung dieser Gestaltungsmittel. Die Farbe zählt nicht zu den „Vier Schätzen“, sie bleibt im Hintergrund des künstlerischen Interesses – so zumindest in der traditionellen Auffassung. De facto hat sich die Farbe seit dem späten 19. Jahrhundert allerdings einen wichtigen Platz in der Tuschmalerei erobert. Waren bis dahin monochrome Werke die vornehmste Art, sich künstlerisch auszudrücken, dominiert in der zeitgenössischen Tuschmalerei Ostasiens das Zusammenspiel aus schwarzer Tusche und wasserlöslichen Farben. Der Grund, weshalb im Gegensatz zum Okzident in Fernost die Monochromie mittels schwarzer Tusche über die polychrome Malerei gestellt wird, liegt einerseits in der ostasiatischen Geisteswelt begründet, die den Gedanken der Einheit des Seins durch den einen Ton der Tusche ins Werk zu setzen trachtet, andererseits in dem geschichtlichen Aspekt, dass sich die ostasiatische Malerei unter dem Primat Chinas entwickelte, wo vom 10. bis Ende des 19. Jahrhundert die Bildungselite der Literatenbeamten stilprägend in der Malerei wirkte. Jene Literaten (文人, chin. „Wenren“) waren allesamt geschulte Kalligraphen, die mit eben jenen „Vier Schätzen“ die Schriftkunst pflegten, sodass sich sowohl die Gestaltungsmittel als auch die Maltechniken an der Kalligraphie ausrichteten. Die Beschränkung auf den „einen Ton“ der Tusche, erwies sich dabei als ein Katalysator für den Einfluss der drei großen Lehren Ostasiens – Konfuzianismus, Daoismus und Buddhismus – auf die weitere Entwicklung der Malerei.

„Die durch Beschränkung verloren haben, sind selten“, erklärte Kongzi (lat. Konfuzius) und setzte damit bereits im 6. Jahrhundert v.d.Z. nicht nur einen allgemein sittlichen, sondern auch für die gesamte Kunst Ostasiens bis in die Gegenwart gültigen Maßstab. So wurde die monochrome Malerei mittels der in Wasser gelösten Tusche so weit verfeinert, dass mit ihr „alle fünf Farben“ (d.h. das gesamte Farbspektrum) dargestellt bzw. symbolhaft ersetzt werden konnte. Wie eine monochrome Tuschmalerei mittels feiner Tonabstufungen höchste Wirkung erlangen kann, zeigt das vorgelegte Beispiel des chinesischen Mönchsmalers Dapeng Zhengkun (1691-1774). Berühmt für seine Bambusbilder, gelingt ihm hier mit wenigen Pinselzügen dank seines sicheren Gespürs für die Tonalität der Tusche eine ebenso lebendige wie atmosphärische Darstellung von reifbedecktem Bambus (s. Abb. 8). Das Werk dokumentiert zugleich weitere Aspekte der traditionellen Tuschmalerei Ostasiens. Die Qualität eines Künstlers misst sich dort nicht an der Breite seiner maltechnischen Fähigkeiten, sondern vielmehr an seiner Konzentration auf ein Sujet, in dem er sich sein Leben lang übt und an dem er im Idealfall zur Meisterschaft reift. Auch hier gilt die Beschränkung als Tugend, nicht als Mangel. Nur wer ganz in seinem Sujet aufgeht, wahrhaft eins wird mit dem Bambus, wie es dereinst der große Gelehrte, Staatsmann und Künstler Su Dongpo (1037-1101) über den Bambusmaler Wen Tong (1018-1079) berichtete, vermag nach tradi-



Abb. 8: Winterlicher Bambus, Dapeng Zhengkun (1691-1774), 123.1 x 53.8 cm, Tusche auf Seide, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Erworben mit Mitteln der Campe'schen Historischen Kunststiftung aus der Sammlung Walter Gebhard



Abb. 9: Lotus, Tang Yunzhou, Fingermalerei, Tusche und Farbe auf Papier, 34 x 68 cm, Sammlung Konfuzius-Institut Nürnberg-Erlangen

tioneller Auffassung das Wesen seines Sujets wahrhaft zu erfassen.

Was einem Bild Leben einhaucht, ist der spontane Pinselstrich, der sich ganz natürlich aus dem Schriftduktus des Künstlers formt und dem von Su Dongpo propagierten Prinzip des Xieyi (写意,wörtl. „Niederschreiben einer Idee“) folgt. In dem sich der Künstler kontemplativ in den Gegenstand seiner Darstellung versenkt, einen inneren Zustand des Einklangs mit dem Sujet erlangt und dieses intuitiv mittels weniger, spontan hingeschriebener Pinselzüge ins Werk setzt, „schreibt“ er gleichsam seine Idee, seinen künstlerischen Entwurf in die Leere des weißen Malgrunds. Das Konzept des Xieyi öffnete der chinesischen Malerei ab dem 11. Jahrhundert das Tor zu einer ganz und gar subjektiven, expressionistischen Malweise. Der Westen brauchte fast 1000 Jahre länger, um diesen Schritt nachzuvollziehen.

Wie bereits betont spielt Farbe in der Tuschmalerei Ostasiens nur eine untergeordnete Rolle, was sich unmittelbar auf die Art und Weise auswirkt, wie Tusche und Farbe miteinander kombiniert werden. Natürlich gibt es auch sehr farbenprächtige Stile, in denen die Tusche ganz in den Hintergrund tritt. Aber diese folgen zumeist einem dekorativen Auftrag und entfernen sich damit deutlich von der traditionellen Kunstauffassung, wie sie von den Literatenmalern geprägt wurde.

In der Regel wird Farbe eher subtil akzentuierend eingesetzt. Oft dient sie der Betonung eines Bildelements, während die übrige Darstellung monochrom bleibt. Ein solches Beispiel zeigt das Lotusbild des zeitgenössischen Malers Tang Yunzhou. In dem er allein die Knospe und Blüte des Lotus farbig ausführt, betont er das für ihn Wesentliche der Pflanze, während das Blattwerk mittels schwarzer Tusche dargestellt wird. Auf diese Weise entsteht ein starker Kontrast mit einer höchst expressiven Wirkung. Diese erreicht der Maler nicht zuletzt durch die freie, sehr spontane Malweise, bei der er sogar auf den Pinsel verzichtet hat, um allein mittels Einsatzes der Finger die gestische Wirkung des Duktus zu steigern.

Die Idee, den Pinsel durch die bloßen Finger zu ersetzen, ist bereits aus dem 8. Jahrhun-

dert überliefert und zeugt von der freigeistigen Haltung der chinesischen Maler, die aus unserer heutigen Sicht geradezu avantgardistisch anmutet. Auch Tang Yunzhou hat sich auf ein Sujet spezialisiert und ist für seine Lotusdarstellungen bekannt. Daneben gilt er als fähiger Kalligraph, was sich nicht zuletzt in seiner Bildaufschrift niederschlägt, die zugleich ein Beispiel für die Verbindung beider Kunstformen ist. Der Brauch, in die leere Fläche des Bildes hineinzuschreiben oder kalligraphische Texte einer Bildrolle anzufügen, entwickelte sich ebenfalls unter Einfluss der Literatenmaler im China der Song-Dynastie ((960-1279). Dabei war und ist es durchaus üblich, dass nicht allein der Maler selbst ins Bild hineinschreibt, sondern darüber hinaus auch durch fremde Hand ins Werk eingegriffen wird. So werden beispielsweise Künstlerfreunde eingeladen, ein Gedicht zum Bild zu verfassen und auf diesem zu verewigen, nicht selten griffen aber auch spätere Besitzer zum Pinsel, um ihre Verbundenheit und Wertschätzung mit dem Maler direkt im Bild oder daran angefügt zu dokumentieren.

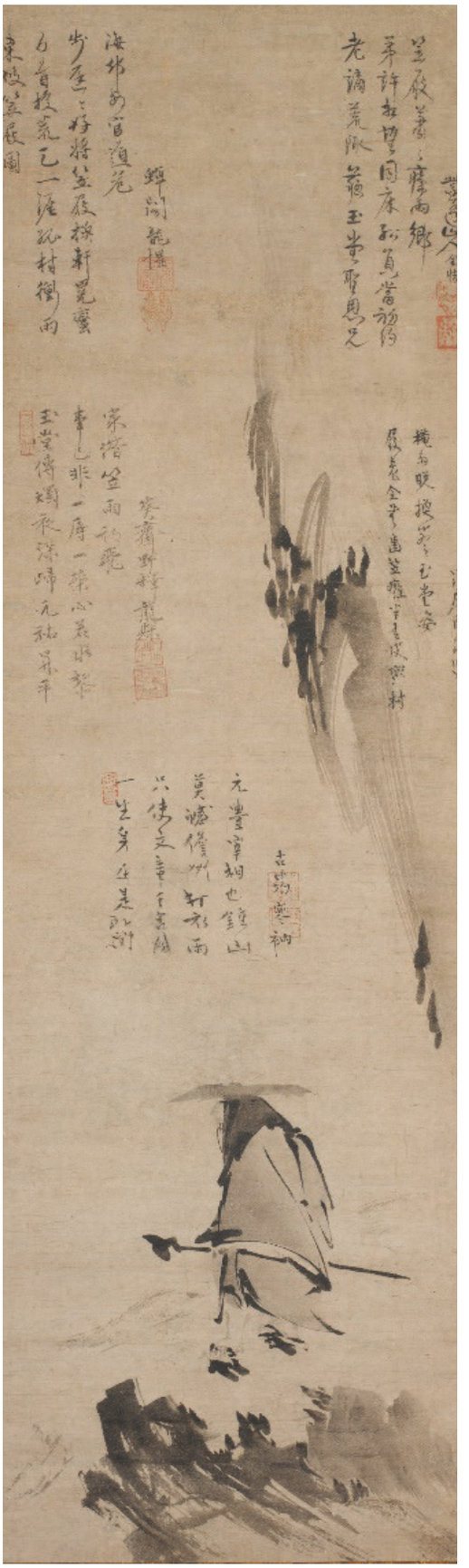


Abb. 10: Su Dongpo,
Bildrolle mit Aufschriften
von japanischen Zen-Mönchen
des 15. Jahrhunderts, anonym,
Tusche auf Papier, 108.6 x 33.3 cm,
Metropolitan Museum
of Art, New York



Abb. 10a:
Detailansicht

Die Tradition der Bildaufschriften verweist nicht nur auf die vielbeschworene Einheit von Kalligraphie und Malerei, sondern interagiert darüber hinaus mit dem leeren Bildraum, eine weitere charakteristische Eigenschaft beider Künste. Schriftkunst und Tuschmalerei streben die Harmonie von Form und Leere an – ein Konzept, das sich direkt aus den Anschauungen des Daoismus und Zen-Buddhismus speist, deren Lehren in ihrem Kern eine bemerkenswerte Deckungsgleichheit aufweisen.

Die Motive der Tuschmalerei sind weitgehend symbolträchtig und nicht auf die Wiedergabe der Realität ausgelegt. Vielmehr geht es nach ostasiatischem Verständnis darum, durch Abstraktion einen Typus zur kreieren, der stellvertretend für das Sujet an sich steht. Wenn etwa der bereits erwähnte Su Dongpo, einer der berühmtesten Literaten der chinesischen Geschichte, dargestellt wird, geht es nicht darum, ein individuelles Portrait zu malen, sondern das Individuum als Stellvertreter für seine ganze Zunft darzustellen (s. Abb. 10, 10a). So wie der Maler die Figur wiedergibt, könnte sie auch jede andere Dichterpersönlichkeit ihres Kulturkreises meinen.

Gleiches lässt sich über alle Sujets sagen, unter denen als das Wichtigste Shanshui, die Landschaft (山水, chin. – wörtl. „Berg und Wasser“), gilt. Auch hier geht es in der Regel nicht um die Abbildung einer konkreten Landschaft, selbst wenn diese vielleicht im Bildtitel angegeben wird. Traditionell werden Symbollandschaften dargestellt, die der Harmonie zwischen den polaren Urkräften Yin (das negative, nachgiebige Prinzip) und Yang (das positive, starre Prinzip) Ausdruck verleihen sollen. So ist die Landschaft Sinnbild für die kosmische Harmonie und die Einheit der Schöpfung.

Die Philosophie des Yin und Yang findet sich im Daoismus gespiegelt, der in vielfacher Hinsicht am geistigen Fundament der ostasiatischen Kunst mitgewirkt hat. Bereits vor rund 2.500 Jahren spricht die erste daoistische Schrift, das Daodejing, über die Leere als Urgrund allen Seins. Dem Daoismus entspringt der Gedanke eines Weges der Einübung in jenen Urgrund mittels verschiedener Praktiken, zu denen auch die Malerei zählt. Darüber hinaus lehrt er die Überwindung des Ich-Konzeptes, um in der Einheit des Seins aufzugehen. Und schließlich predigt er mit dem Prinzip des Wuwei (無為, wörtl. „Nicht-Handeln“) eben jene Haltung, die es in der Tuschmalerei zu kultivieren gilt, um sich auf dem Weg des Malens durch Selbstaufgabe wahrhaft finden zu können. All jene Überzeugungen greift rund 1000 Jahre später auch der aus Indien nach China eingeführte Kontemplationsbuddhismus (禅, chin. „Chan“, jap. „Zen“) auf. Es sollte aber bis ins 13. Jahrhundert dauern, bis er zu einer eigenen, geradezu modern anmutenden Bildsprache fand, die wir am Beispiel einer Landschaft des japanischen Zen-Priesters und Malers Sesshu Toyo (1420-1506) vorstellen.

Sesshu, der als bedeutendster Maler der japanischen Geschichte gilt, gelingt in diesem Rollbild eine meisterhafte Abstraktion mit tiefer Aussagekraft. Ein steil aufragendes Felsufer ruht im dichten Nebel. Aus ihm dämmert in der Ferne der Gipfel eines Berges empor. Menschliches Leben notiert der Künstler nur am Rande mittels stenographisch angedeuteter Hütten und einem Angler im Boot. Die gesamte Darstellung ist bis an die äußerste Grenze der Gegenständlichkeit abstrahiert. Die eigentliche Bildaussage ist aber nicht die Landschaft selbst, sondern die Interaktion zwischen Form und Leere. Sesshu setzt nichts weniger als das Mantra des Herz-Sutras ins Werk, das da lautet: „Form ist nichts anderes als Leere, Leere ist nichts anderes als Form.“ Mit der Zen-Malerei stößt der ostasiatische Kulturkreis künstlerisch wie philosophisch in höchste Dimensionen vor, die von zeitloser Aktualität und allgemeiner Gültigkeit für die Menschheit sind. Damit fällt ihr auf fernöstlicher Seite eine Schlüsselrolle für die Entwicklung transkultureller Konzepte in der Malerei zu. Sie setzt einen Maßstab, an dem sich West und Ost heute wie in Zukunft zu messen und zu üben haben.



Abb. 11: Landschaft im Hatsuboku-Stil,
Sesshu Toyo, Tusche auf Papier,
71,9 x 26,7 cm,
Cleveland Museum of Art

René Böll

Ostasiatische Tusche – ein eigenes Universum

Mit der Malerei Ostasiens bin ich erstmals nach meinem Kunststudium Anfang der 70er Jahre in Kontakt gekommen. In einem Antiquariat entdeckte ich Bücher mit chinesischer Landschaftsmalerei aus der Song-Dynastie (960-1279), die ich aufgrund ihrer Abstraktheit und Einfachheit der Mittel fantastisch fand. Mit diesen Publikationen habe ich mich lange und intensiv beschäftigt, parallel suchte ich weitere Literatur zu diesem Thema, es gab aber zu diesem Zeitpunkt nur wenig auf dem Markt. Ein kleines Buch übersetzt von Roger Goepper mit dem Titel „Im Schatten des Wu-T'ung-Baumes" hat mich besonders stark beeinflusst. Es handelt sich um die Übersetzung eines Traktats über die Malerei eines relativ unbekannten Malers Namens Shen Zonqian (akt. 2. Hälfte 18. Jhd.). Seine Bilder sind nicht besonders, aber der Text ist hervorragend. Er beschreibt eindrucksvoll, wie man einerseits frei und andererseits doch auch kontrolliert malt: „In dem Augenblick, in dem du in deiner Arbeitsweise völlig sicher bist, erreichst du ganz von selbst jene wunderbare Schönheit, die dir gleichsam aus dem Leeren zufällt." Und ferner: „Die Pinseltechnik muss in höchstem Maße lebendig wirken. Während man in Übereinstimmung mit den naturgegebenen Formen deren Abbilder im Bilde festhält, sollte man in einem Zustand zwischen Bewusstheit und Absichtslosigkeit im Bilde spontane Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringen."

Insbesondere die freie sogenannte Literaten-Malerei z.B. eines Bada Shanren (1626-1705) oder Shi Tao (1641- ca. 1707) hat mich seit etwa 1970 stark beeinflusst. Ihre Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die vollkommene Konzentration und das gleichzeitig Absichtslose, das zum Malen mit chinesischer Tusche notwendig ist, hat mich fasziniert. Für mich ist der ostasiatische Literatenmaler dem Pictor Doctus der europäischen Kunst ähnlich – nur umgekehrt steht hier der Gelehrte und nicht der Maler im Vordergrund. Shi Tao schrieb in seinem berühmten Buch „Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei":

„Das Altertum ist ein Werkzeug zur Erkenntnis. Ein Wandler zeichnet sich dadurch aus, dass er es als Werkzeug wahrnimmt, jedoch nicht zu einem der Alten wird."

*

„Selbst falls es einem gelänge, dem und dem Meister zu ähneln, würde man letztlich denn doch nur die restliche Suppe von dem und dem Meister auslöffeln. Was hätte aber ich davon?"

*

„Das Bild empfängt die Tusche, die Tusche empfängt den Pinsel, der Pinsel empfängt das Handgelenk, das Handgelenk empfängt das Herz."

Für die Beschreibungen der unterschiedlichen Techniken werden oft sehr poetische Ausdrücke verwendet. Über die Technik der „Trockenen Tusche" heißt es, „man kann gerade noch einen Strich ziehen, so trocken wie ein Herbstwind, aber doch so feucht wie ein Frühlingsregen." Weitere Techniken lauten z. B. „Striche wie Hanffasern" oder „Striche wie Axthiebe".

Ich beschäftigte mich intensiv mit chinesischer Philosophie, insbesondere Zhuangzis „Wahres Buch vom südlichen Blütenland" wurde für mich sehr wichtig, besonders das Zitat: „Die wahren Menschen der Vorzeit kannten nicht die Lust am Geborensein und nicht die Abscheu vor dem Sterben. Ihr Eintritt (in die Welt der Körperlichkeit) war für sie keine Freude, ihr Eingang (ins Jenseits) war ohne Widerstreben. Gelassen gingen sie, gelassen kamen sie. Sie vergaßen nicht ihren Ursprung; sie strebten nicht ihrem Ende zu; sie nahmen ihr Schicksal hin und freuten sich darüber, und (des Todes vergessend) kehrten sie (ins Jenseits) zurück." Und ferner: „Wenn richtig

wirklich richtig wäre, dann würde es sich so deutlich von nicht-richtig unterscheiden, dass man darüber nicht mehr streiten müsste."

Die Tusche wurde wohl in China erfunden, die älteste Verwendung stammt aus dem 12. Jhd. v.d.Z., die älteste Beschreibung der Herstellung datiert aus dem 5. oder 6. Jhd. v.d.Z. und die ältesten gefunden Stücke aus dem 3. Jhd. v.d.Z. Tusche wurde auch in Japan, Korea und anderen Ländern verwendet und hergestellt. Die ostasiatische Tusche ist die einzige Farbe, die sich der Künstler in bester Qualität nicht selbst herstellen kann. Bei ihr besteht zugleich die größte Diskrepanz zwischen dem Wert der Ausgangsmaterialien und dem Wert des fertigen Produkts. Die Ausgangsmaterialien sind scheinbar simpler Ruß sowie Leim, der bei den besten Qualitäten aus Hirschhorn gemacht wird. Aber es ist auch nicht irgendein Ruß. Um den Ruß für die Herstellung der klassischen Tusche, die aus harzreichem, altem Kiefernholz hergestellt wird, zu erhalten, werden spezielle Öfen gebaut und nur der Ruß, der sich an einer ganz bestimmten Krümmung des Ofens absetzt, wird für die beste Tusche gewählt. Diese Tusche ist von einem eher kühlen, etwas bläulichen Ton, während die heute viel verwendete – qualitativ gleichwertige – aus Ölruß hergestellte Tusche einen eher leicht bräunlichen, warmen Ton ergibt.

In Japan werden in einem Farbengeschäft weit über 100 verschiedene Tuschen angeboten, die sich nur in feinsten Valeurs voneinander unterscheiden und doch alle unterschiedlich sind. Wichtig ist die Qualität der Ingredienzien, um feinste Valeurs von tiefstem Schwarz bis zu hellstem Grau malen zu können. Die Grundmaterialien dieser Tuschen sind Holzruß, Ölruß und Lackruß vermischt mit unterschiedlichen Leimen aus Hirschhorn, Kaninchenhaut, Eselshaut und anderen Gelatinen, ergänzt durch weitere Ingredienzien.

Die besten Meister der Tuscheherstellung standen in höchstem Ansehen. Sie signierten ihre Tuschsteine, und noch heute sind Namen wie Li Tinggui, der im 10. Jahrhundert arbeitete, berühmt. Tusche wurde schon sehr früh gesammelt und so wertgeschätzt wie berühmte Gemälde. Es gibt eine sehr große Anzahl von Schriften über Tusche, die leider kaum übersetzt sind. Die klassische Form der Tusche ist der Tuschebarren. Für seine Herstellung wird die Rohmasse aus Ruß und Leim mit Händen oder auch Füßen geknetet und mit schweren Hämmern oder in Mörsern (bei klassischen Tuschen spricht man von bis zu 30.000 Stößelschlägen) komprimiert, eine auch heute bei guten Qualitäten nur von Hand mit großer Hingabe geleistete Arbeit. Die Tusche wird dann in eine Form gepresst und vorsichtig über viele Monate hinweg getrocknet, schließlich poliert und dekorativ bemalt. Die Tusche wird sowohl für Malerei als auch für Kalligraphie verwendet. Zur Tuschmalerei gehört auch das Xuan-Papier, dessen aufwändige Herstellung bis zu drei Jahre sowie über 100 genau einzuhaltender Schritte benötigt. Auch hier gibt es viele verschiedene Arten, der wichtigste Unterschied besteht in der unterschiedlichen Leimung.

Über die besonderen Herausforderungen des Zusammenspiels von Tusche und Xuan-Papier schreiben Anne Engelhardt-Ng und Ng Hong-chiok:

„Tusche und Xuan-Papier, das im Westen einfachheitshalber unter dem Sammelbegriff Reispapier bekannt ist, sind äußerst sensible Medien, die einem Künstler äußerste Beherrschung der Materie, technische Perfektion und tiefe Konzentration, ja geradezu meditative Versenkung abverlangen. Geschwindigkeit, Pinseldruck, Pinselhaltung, die Dichte bzw. der Flüssigkeitsgrad der Tusche werden nahezu seismographisch genau auf das hochempfindliche und schwer zu kontrollierende Xuan-Papier übertragen, so dass jede Korrektur, jedes Zögern, jede Unsicherheit – auch im übertragenen geistigen Sinn – sichtbar wird und somit offenbart, ob sich der Künstler mit dem Fluss der kosmischen Kräfte (氣, chin. „Qi") im Einklang befindet und in seinem Bild zum Ausdruck bringen kann."

Oft denke ich: Welche Werke hätte ein Rembrandt mit einer kleinen Einführung, vielleicht durch den etwa 20 Jahre jüngeren Zeitgenossen Bada Shanren, in dieses einmalige Material malen können?

Im Jahre 2003 meinte der damals neunzigjährige Pionier der zeitgenössischen Schriftkunst Huang Miaozi (1913-2012): „Noch heute schreibe ich jeden Morgen einen Satz aus den Klassikern. Ich werde mir dabei meiner Gefühle bewusst, denn mit dem Pinsel kann ich flüstern und schreien, das Papier streicheln oder wie mit einer Axt zuschlagen."

Benutze Quellen:

Herbert Franke: Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche, München 1962

Ch'in Tsu-Yung: Im Schatten des Wu-T'ung Baumes , München 1959

Shi Tao: Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei, Mainz 2009

Anne Engelhardt-Ng und Ng Hong-chiok: Mit Farben zum Dao des Pinsels in: René Böll Die Leere erreichen, Köln 1996

Thorsten Schirmer

Hürden und Fallstricke für den westlichen Künstler

Es ist ein seltsamer Wesenszug des westlichen Menschen, dass er sich selbst auf transkulturellem Terrain so wenig zutraut. Wir haben keine Vorbehalte, Menschen aus anderen Kulturkreisen an unsere Künste heranzuführen und erkennen ihre Leistungen auf diesem Weg bereitwillig an. Nichts hindert uns etwa, den chinesischen Musiker Lang Lang als einen der größten Pianisten unserer Zeit zu feiern, obgleich er auf einem westlichen Instrument westliche Musik interpretiert. Wir fragen uns nicht, wie sich ein in Ostasien geborener und sozialisierter Mensch in die längst vergangene Welt der deutschen Klassik und Romantik einfühlen kann, wir halten es einfach für gegeben. Stellen wir uns hingegen einmal vor, den Besuch eines Solokonzerts mit Musik auf der Guqin, einer jahrtausendealten chinesischen Griffbrettzither, zu planen und dabei die Wahl zwischen der Aufführung eines ostasiatischen und eines westlichen Interpreten zu haben. Für welche Veranstaltung würden wir uns wohl entscheiden? Hegen wir nicht einen grundsätzlichen, schwer zu überwindenden Vorbehalt gegenüber westlichen Protagonisten, die fernöstliche Künste pflegen?

Der unausgesprochene Vorwurf lautet, dass sie nicht auf Augenhöhe mit ihren ostasiatischen Vorbildern seien, die wir stets für die wahrhaftigeren Interpreten ihrer Kunst halten. In unserer Sehnsucht nach dem Unbekannten als Potenzialraum idealisieren wir die Vertreter des uns fernen Kulturkreises allzu gern und übersehen dabei, dass es kein angeborenes Privileg gibt, eine Kunst zu meistern. Im Streben danach sammeln sich alle Menschen an derselben Startlinie.

Wie aber vermag das ursprünglich Fremde zu etwas Eigenem werden? Wie überwinde ich das bloße Nachahmen? Wie erlange ich im transkulturellen Schaffen Authentizität? Wer sich von ostasiatischen Lehrern in ihre Kunst einführen lässt, lernt nach traditioneller Methode zunächst einmal, in die Fußstapfen des Lehrers zu treten und dessen Malstil zu folgen. Diese Vorprägung soll nach fernöstlicher Vorstellung im Laufe der Zeit sublimiert werden und in einen eigenen Stil münden. Scheitern schon viele Maler dieses Kulturkreises an jenem letzten Schritt, wie viel mehr mag dies für westliche Schüler auf ihrem Weg der künstlerischen Annäherung an die ostasiatische Tradition gelten?

Macht es zudem für den westlichen Künstler überhaupt Sinn, sich Sujets wie Bambus oder Landschaften mit Pavillons und Dschunken zu widmen, die in ihrer Charakteristik ganz und gar fernöstlich sind? Sicher gibt es in Ostasien den einen oder anderen westlichen Künstler, der sich dort dauerhaft niedergelassen und erfolgreich assimiliert hat. Wenn dieser nun ganz in seiner neuen Heimat aufgeht und neben Sprache und Gebräuchen auch deren künstlerische Tradition annimmt, mag das letztlich für ihn wie auch für sein Umfeld stimmig erscheinen. Für all jene aber, die im Westen leben und sich mit einer emanzipierten künstlerischen Haltung der fernöstlichen Malerei nähern, sollte jeder Impuls zunächst auf seine transkulturelle Verwertbarkeit hin geprüft werden. Kunst kann eine Weltsprache sein, vorausgesetzt sie vermag es, über kulturspezifische Grenzen des Geschmacks und Verständnisses hinaus Allgemeingültigkeit zu erlangen. So gilt es, das Allgemeingültige im Kulturspezifischen zu erkennen, es daraus zu extrahieren und mit dem eigenen Erfahrungshintergrund zu verschmelzen, um daraus schließlich etwas Eigenständiges zu gestalten.

In diesem Sinne stellt ein Großteil der traditionellen Maltechnik Ostasiens aus westlicher Perspektive eine Hürde dar, die es entweder mühevoll zu nehmen oder aber von vornherein zu umgehen gilt. Dies bezieht sich insbesondere auf die Überlieferung der strukturbildenden Pinselstriche (皴, chin. „Cun“). Sie entstanden in China zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert unter Einfluss der in Kalli-

graphie geschulten Literatenbeamten und werden noch heute gelehrt, wobei ihre Form und Ausführung einer strengen Überlieferung folgt. Wie sich ein Landschaftsbild aus solchen Strukturstrichen aufbaut, zeigt das Beispiel des Literatenmalers Wang Shimin (1592-1680), der sich in seiner Ausführung auf den deutlich älteren Maler Huang Gongwang (1269-1354) bezieht, dessen bevorzugte Technik die Hanffaser-Cun waren, als deren Erfinder wiederum der Maler Dong Yuan (gest. 962) gilt.

Wie viel Potenzial diese über mehr als ein Jahrtausend hinweg gepflegten Maltechniken für eine zeitgenössische Adaption im interkulturellen Kontext bieten, ist angesichts ihrer sehr kulturspezifischen Formensprache nicht leicht zu beantworten. Die Tatsache, dass die Tradition der Literatenmalerei seit dem späten 19. Jahrhundert fortgesetzt auch von ostasiatischen Künstlern hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit für eine Tuschmalerei moderner Prägung hinterfragt wird, spricht für sich.

Eine weitere, schwer überwindbare Hürde stellt das Erlernen der chinesischen Kalligraphie dar, die nicht nur als Grundlage für die Beherrschung des Pinsels gilt, sondern wie bereits erwähnt gerne mit in die Gestaltung eines Bildes einbezogen wird. Diese Königsdisziplin der traditionellen Künste Ostasiens greift auf noch viel ältere Vorbilder zurück. So entwickelte sich beispielsweise der auch heute noch in den Malersiegeln eingesetzte Schriftstil bereits im ersten Jahrtausend v.d.Z. und die am häufigsten gebrauchte halbkursive Schriftform im 4. Jahrhundert unter dem Kalligraphen Wang Xizhi (307-365). Das Erlangen eines persönlichen Schreibstils ist ein langer und steiniger Weg für den Kalligraphen, der weit über das Erlernen der vielen tausend Schriftzeichen hinaus geht. Es gilt, zwischen einer Vielzahl bedeutender Vorbilder auszuloten, welchen Stil man in welcher Variante vertiefen will, um sich darin jahrelang zu schulen, bevor man überhaupt den Anspruch erheben kann, als Kalligraph zu gelten. Wer aber weder die Sprache noch die Schrift von Kindesbeinen an erlernt hat, startet in diesen Prozess



Abb. 12: Landschaft im Stil des Huang Gongwang, Wang Shimin (1592-1680), Tusche auf Papier, datiert 1666, 134.6 x 56.5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

mit einem doppelten Handicap. In dieser Disziplin auf Augenhöhe mit ostasiatischen Kalligraphen zu gelangen, ist für westliche Künstler noch einmal ungleich schwerer als in der Malerei. Diese Schwierigkeiten offenbaren sich zudem erst nach und nach. Gerade die freien Schrift- und Malstile provozieren durch ihre trügerische Einfachheit beim westlichen Betrachter Fehleinschätzungen bezüglich des Schwierigkeitsgrads ihrer Erlernbarkeit. Wer jedoch tiefer in die Materie eindringt, stellt schließlich fest, dass sich die Maßstäbe umkehren. Das Einfache ist das wahrhaft Schwere. Dies bezieht sich nicht allein auf maltechnische Fragen. Vor allem das Gestaltungsprinzip von Form und Leere berührt eine Ebene, die der Künstler nur mittels eines tieferen Verstehens der ostasiatischen Geisteswelt zu durchdringen vermag.

Die sich vor dem westlichen Künstler ausbreitenden philosophischen Konzepte und deren kaum auslotbaren Tiefen stellen an sich schon eine große Herausforderung dar. Darüber hinaus legen die Schwierigkeiten bei der Übertragung wichtiger Quellentexte manchen Fallstrick aus, über den wir im Westen allzu leicht und oft stolpern. Viele zentrale Begrif-



Abb. 12a: Detailansicht

fe im Chinesischen sind ebenso vielschichtig wie mehrdeutig. Mit „Kong“ (空,wörtl. „Leere“) und „Wu“ (無,wörtl. „Nichts“) verbinden Ostasiaten beispielsweise keineswegs nihilistisches Gedankengut, wohingegen beide Wörter im Deutschen negativ konnotiert und mit den Mitteln unserer Sprache nicht angemessen wiederzugeben sind. Gleiches gilt etwa für das Prinzip des „Dao“ (道,wörtl. „Weg“), das der deutsche Sinologe Richard Wilhelm in seinen noch immer weit verbreiteten Übertragungen der daoistischen Klassiker mit „Sinn“ übersetzt. Diese Wortwahl ist nicht nur unzureichend, sondern auch missverständlich. Viele Schriften kursieren noch dazu in Mehrfachübersetzung. Nicht wenige Standardwerke der Zen-Literatur haben zunächst die keineswegs niedrige Hürde einer Übertragung vom Alt-Chinesischen ins Japanische genommen und wurden anschließend ins Englische sowie von dort nochmals ins Deutsche übertragen. Wie stark der Inhalt durch diese Sprachodyssee verwässert oder gar verzerrt wurde, kann nur derjenige einigermaßen einschätzen, der die Sprache des Originals beherrscht und darüber hinaus ein Studium der Alt-Sinologie absolviert hat.

So leichtfertig wir oftmals mit der Übersetzung fernöstlicher Philosophie verfahren, so unbedarft klassifizieren und beurteilen wir die Tuschmalerei Ostasiens. Der Begriff „Zen-Malerei“ beispielsweise wird allzu pauschal für die Bezeichnung monochromer Tuschmalerei gebraucht, obgleich sie in den meisten Fällen keinen konkreten Bezug zum Zen hat. Dies gilt im Allgemeinen für die laienhafte Einordnung ostasiatischer Originale, im Besonderen aber für alle möglichen Versuche westlicher Künstler auf dem Gebiet der Tuschmalerei.

Wir neigen im Westen offenbar dazu, die Schwierigkeiten transkultureller Prozesse zu unterschätzen. Will der westliche Künstler aber ernsthaft daran arbeiten, den Status eines unbedarften Nachahmers zu überwinden, braucht er neben seinem Talent einen ebenso scharfen wie kritischen Verstand, nachhaltiges Interesse und großes Einfühlungsvermögen, um sich den geistigen wie kulturellen Kontext zu erschließen, in den die ostasiatische Malerei eingebettet ist. Und schließlich ist es keineswegs das Ziel der künstlerischen Annäherung an die ostasiatische Tradition, chinesischer oder japanischer zu malen als die fernöstlichen Vorbilder. Ganz gleich von welchem Ausgangspunkt aus der Maler startet und welchen Weg er nimmt, es geht bei jedem seiner Schritte einzig und allein um das Ziel, sich mit den künstlerischen Mitteln seiner Wahl authentisch auszudrücken. Im transkulturellen Prozess bedeutet dies nichts weniger als einen fortdauernden Grenzgang. Es gilt, sich jenen Zwischen-Raum zu erobern, der weder ganz der einen noch der anderen Seite entspricht, für den weder der eine noch der andere Kulturraum ein passendes Maß zur Hand hat. Im Zwischen (間, jap. „Ma“) aber liegt, so lehrt uns die Philosophie in Ost und West, die Quelle des Schöpferischen. Wer sollte es je bereuen, aus ihr zu trinken?

Wege und Werke der Annäherung

Die nachfolgend vorgestellten Künstler charakterisieren eine Handvoll Eigenschaften, die sie weiter von der westlichen Malerei weg und näher an die fernöstliche Tradition heranrücken lässt, ohne sich in dieser ganz zu verlieren. Ihr Werk ist transkulturell, in dem es einerseits die Bezugnahme auf das ostasiatische Erbe unmittelbar erkennen lässt, andererseits aber ebenso nachvollziehbar die westliche Herkunft des Künstlers artikuliert. In dem sie sich mit einer emanzipierten Haltung auf die fernöstliche Tradition einlassen, bleibt die eigene Identität das feste Fundament, auf dem sie ihr Werk zwischen West und Ost ausbalancieren. Wie weit dabei der Schwerpunkt in die eine oder andere Richtung verschoben wird, bleibt dem Abgleich des Künstlers mit seinem inneren Bild überlassen. Hier gibt es im Weniger oder Mehr kein Falsch oder Richtig, die innere Übereinstimmung mit dem geäußerten Werk setzt den alleingültigen Maßstab im transkulturellen Prozess.

Was die fünf Protagonisten eint, offenbart sich trotz aller Unterschiede in ihrem künstlerischen Schaffen auf den ersten Blick. Sie drücken sich mittels schwarzer Tusche auf Papier aus, streben eine auf das Wesentliche reduzierte Formensprache an und artikulieren diese ebenso spontan wie intuitiv. Ihre Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Maltradition beruht auf einem intrinsischen Impuls, der sie zu jeweils unterschiedlichen Schnittpunkten zwischen den Kulturen geführt hat, an dem sich ihr Schaffen jeweils verortet. Ihre Werke zeugen davon, dass ihr Weg der Annäherung an das ostasiatische Erbe gelungen ist, indem er sie dorthin führt, wohin die Wege aller Künstler streben: zu sich selbst.

René Böll

René Böll, 1948 in Köln geboren, studierte ab 1967 Malerei und Druckgrafik in Köln und Wien. Sein Werk teilt sich in zwei Stränge. Zum einen arbeitet er in westlichen Maltechniken mit einer besonderen Passion für Farbpigmente, über die er viel geforscht hat. Zum anderen hat er sich seit den frühen 70er Jahren den traditionellen fernöstlichen Gestaltungsmitteln verschrieben. Erste Versuche, sich dieser Tradition autodidaktisch zu nähern, wurden damals noch durch den Mangel an Papier, Malpinseln und Tusche aus Ostasien erschwert, dennoch arbeitete Böll über 20 Jahre hinweg phasenweise sehr intensiv mit Tusche, bis ihm Anfang der 90er Jahre durch den bedeutenden chinesischen Kalligraphen und Maler Gu Gan (1942-2020) die Tür zu den Quellen dieser Kunst geöffnet wurden. Zwischen beiden entwickelte sich eine Künstlerfreundschaft, die in gemeinsamen Arbeiten sowie wechselseitigen Einladungen zu Ausstellungsprojekten und Künstlerreisen mündete. Böll besuchte China und Japan, durfte dort mehrfach ausstellen und wurde 2002 durch die Beijing Minzu Universität zum Professor ernannt. Über seine lange Künstlerkarriere hinweg stellte er in zahlreichen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas aus.

Die Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Tuschmalerei hat ihn zu seinem persönlichen Malstil geführt, in den er Elemente aus beiden Kulturkreisen einfließen lässt. Er hat sich auf figürliche Motive spezialisiert, die er bis an die Grenze des Gegenständlichen abstrahiert. In der äußersten Reduktion auf das Wesentliche findet Böll zu einer ebenso schlichten wie eindringlichen Formensprache, die von wenigen Pinselzügen in einem spontan-gestischen Duktus geprägt ist. Das Thema seiner Figuren ist durchweg existenziell. Sie stehen dem Geheimnis von Leben und Tod gegenüber, suchen Antworten auf die Frage nach der Vergänglichkeit des Seins. Nicht selten lässt Böll dazu Zitate aus der westlichen wie fernöstlichen Literatur – bevorzugt von Friedrich Hölderlin (1770-1843) und Hanshan (vermutl. spätes 7. oder frühes 8. Jhd.) – in seine Bilder einfließen. Er greift damit unmittelbar die Tradition der Literatenmaler auf, Malerei und Kalligraphie in einem Kunstwerk zu vereinen. Seine emanzipierte Haltung zu den ostasiatischen Vorbildern dokumentiert sich in der Tatsache, dass er in lateinischer Schrift auf seine Bilder schreibt, wobei sich der Duktus seiner Kalligraphie ebenso spontan und gestisch wie der seiner gemalten Figuren präsentiert, was Schrift und Bild zu einer gestalterischen Einheit verschmelzen lässt. Der leere Bildraum nimmt daran wesentlich Anteil. Auf diese Weise gelingt es Böll, mittels seiner Figuren, die manchmal an Selbstbildnisse gemahnen, Form und Leere nach dem Letzten und Höchsten zu befragen.

Abb. 13, 13a u. 13b (Details):
Unter dem Makrelenhimmel,
Cilliní – oder: Die toten Kinder von
Achill , Querrolle, 460 x 42 cm,
Tusche auf Papier, 2016







Abb. 14:
ohne Titel,
50 x 70 cm,
Tusche auf Papier, 2016



Abb. 15:
„nicht ins Paradies, nicht in die Hölle soll ich kommen, wohin denn?“ Zitat aus René Böll: *Unter dem Makrelenhimmel. Cilliní – oder: Die toten Kinder von Achill,*
50 x 70 cm, Tusche auf Papier, 2026

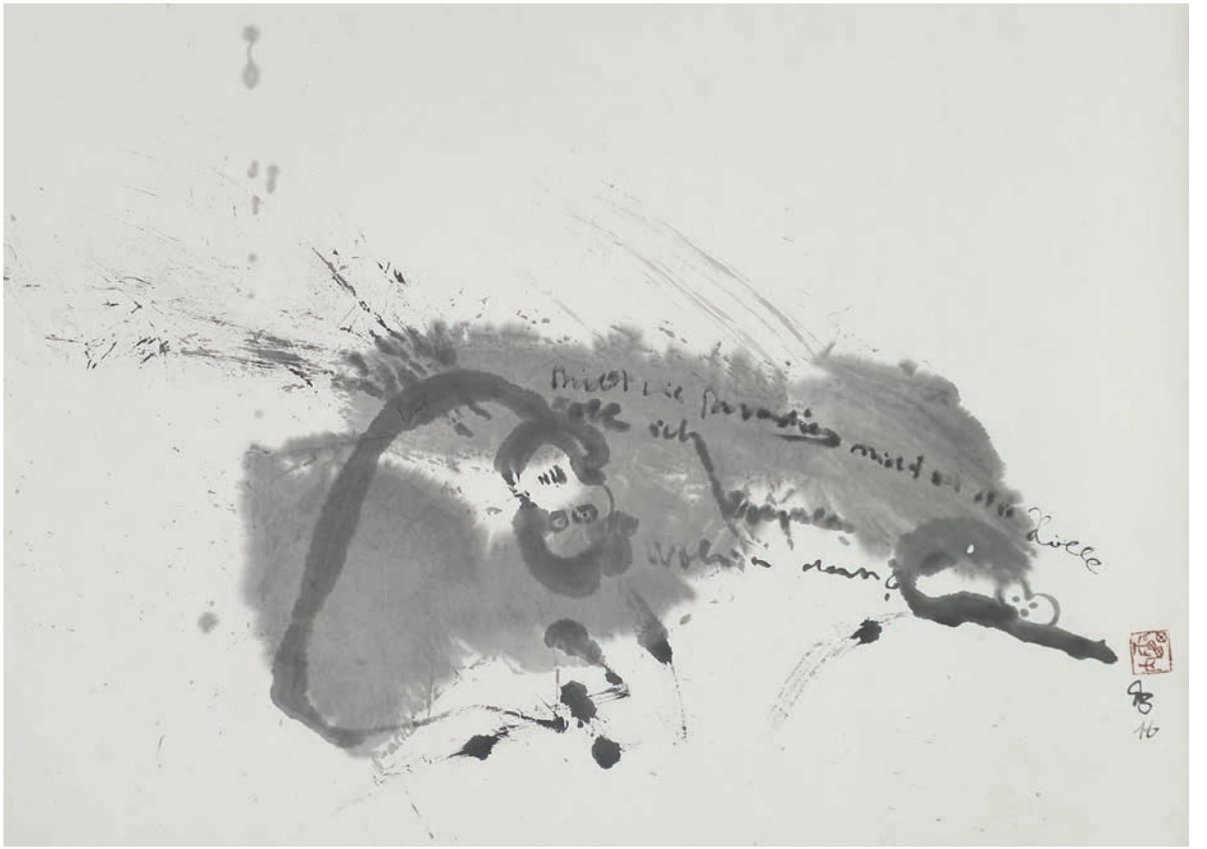


Abb. 16:
„O Ende meiner Zeit“, Zitat aus Friedrich Hölderlin: *Tod des Empedokles,*
70 x 40 cm, Tusche auf Papier, 2021



Abb. 17:
„O Ende meiner Zeit“, Zitat aus Friedrich Hölderlin: *Tod des Empedokles,*
70 x 30 cm, Tusche auf Papier, 2021

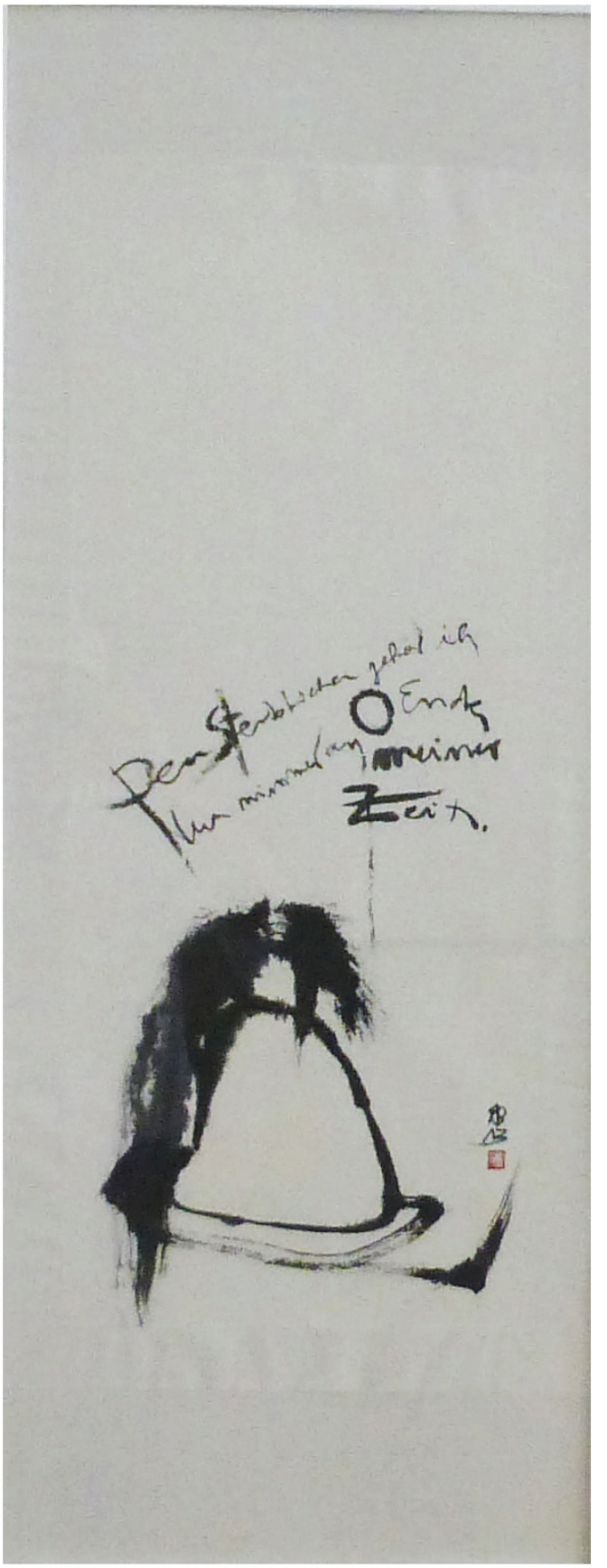


Abb. 18:
Hommage à Liang Kai,
41 x 96 cm,
Tusche auf Papier, um 2015



Abb. 19:
Dichter,
96,5 x 32 cm,
Tusche auf Papier, 2008



Abb. 20:
ohne Titel,
35 x 35 cm,
Tusche auf Papier, 2025

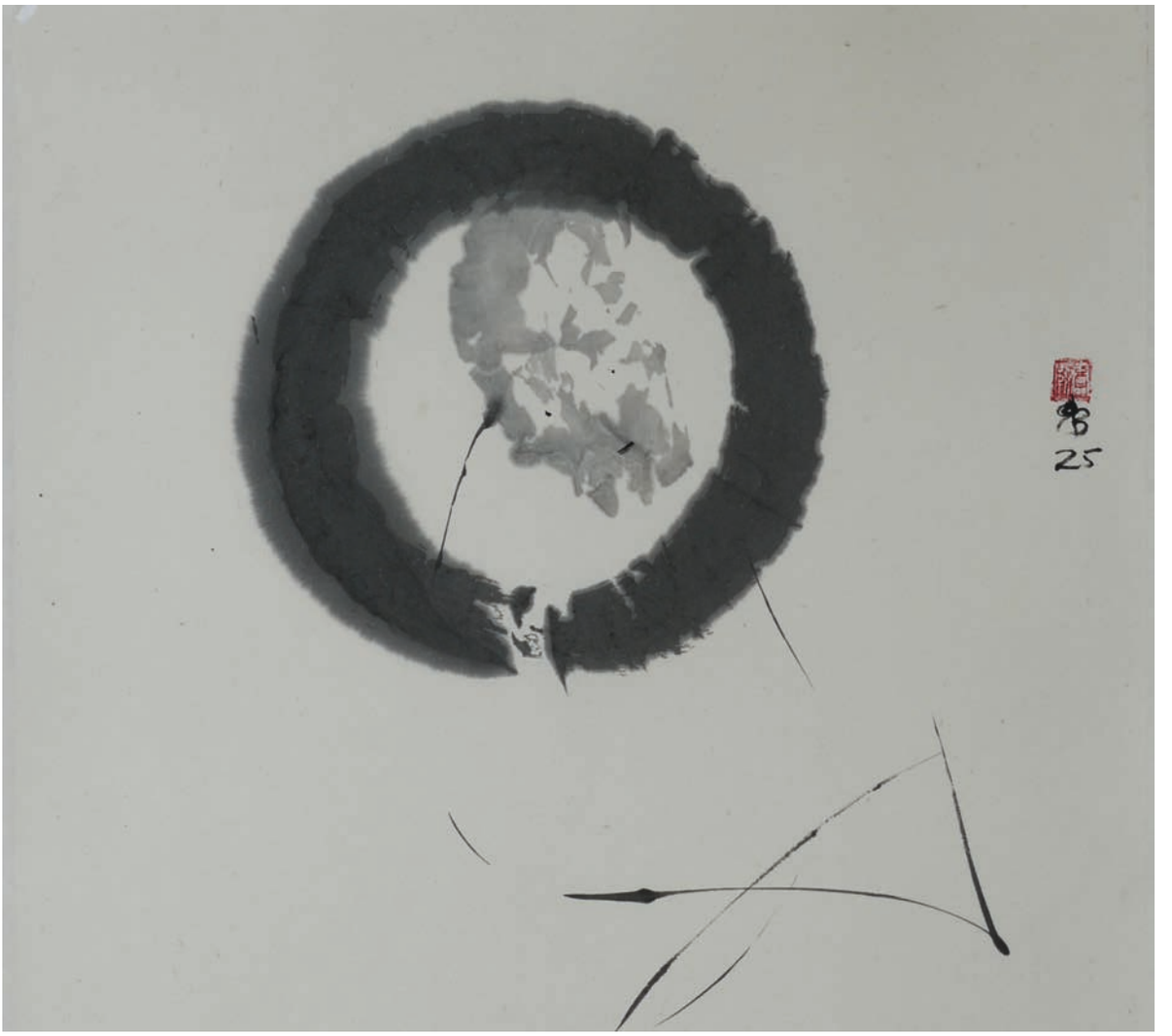


Abb. 21:
ohne Titel,
42 x 23 cm,
Tusche auf Papier, 2023



Abb. 22:
ohne Titel,
50,5 x 13,5 cm,
Tusche auf Papier, 2026



Abb. 23:
Ohne Titel ,
40,5 x 45,5 cm ,
Tusche auf Papier, 2021



Abb. 24:
ohne Titel,
50 x 13 cm,
Tusche auf Papier, 2026



Giacomo Bruni

Giacomo Bruni wurde 1986 geboren. Er wuchs im italienischen Perugia auf, wo er zunächst moderne Literatur studierte, bevor er in Padova 2013 seinen Master in mittelalterlicher Philologie erwarb. Ein Stipendium führte ihn zu einem weiteren Studium der chinesischen Kulturgeschichte an die Guangzhou Universität, wo er bald mit der chinesischen Kalligraphie und Malerei in Berührung kam, in die er sich durch verschiedene Lehrer einführen ließ. 2018 nahm er an einem künstlerischen Ausbildungsprojekt an der Kunsthochschule Guangzhou teil und promovierte 2019 an der Jinan Universität in Kulturwissenschaft. Es schloss sich ein Studium der traditionellen Landschaftsmalerei Chinas an der Kunsthochschule Hangzhou unter der Leitung von Professor Lin Haizhong an. Nach dessen Abschluss wurde er als Lehrer an die Kunsthochschule der Huaqiao-Universität berufen. Bruni hat seine Werke in China sowie in Italien und Deutschland ausgestellt. Darüber hinaus engagiert er sich als Herausgeber des englischsprachigen SHAN SHUI ART MAGAZINE.

Seine Jahre in China waren und sind geprägt von einer intensiven Hinwendung zur Tradition der chinesischen Literatenmalerei. Das chinesische Ideal des Literaten als eines umfassend gebildeten sowie Literatur, Kalligraphie und Malerei praktizierenden Gelehrten ist ihm auf seinem Lebensweg richtungsweisend geworden. Brunis systematische Ausbildung in Kalligraphie und Landschaftsmalerei nach traditionellem Vorbild hat ihn einerseits eine solide technische Grundlage zur weiteren künstlerischen Auseinandersetzung mit dem ostasiatischen Erbe vermittelt, andererseits fordert sie ihn im Weiteren heraus, sich von den engen Fesseln der Tradition zu befreien, um mittels seiner erworbenen Fertigkeiten zu eigenständigen Werken und Aussagen zu gelangen. Diesen keineswegs leichten Weg hat sich Bruni unter anderem mit Hilfe der Kalligraphie erschlossen. Ähnlich wie René Böll integriert er lateinische Schrift in seine Werke. Ansonsten ganz der chinesischen Tradition verpflichtete Landschaftsbilder erhalten dadurch einen Kontrapunkt, der als konsequentes Fortdenken des Prinzips der Einheit von Malerei und Kalligraphie zu verstehen ist. Fast wirkt es, als prallten in seinen Bildern nicht nur der Westen und Ferne Osten aufeinander, sondern auch Vergangenheit und Gegenwart. In dem Bruni aber die lateinische Schrift aufs Engste mit der Malerei verwebt und seine Kalligraphie sogar strukturbildend in die chinesischen Landschaftselemente einbezieht, löst er deren Antagonismus zu einer transkulturellen Bildaussage auf. Von diesem Standpunkt aus sucht sich Bruni seinen weiteren künstlerischen Weg, der ihn aktuell von stark abstrahierten Landschaften über kalligraphische Werke und Druckgrafik bis hin zu Installationen führt, die den Bildraum ins Dreidimensionale erweitern.

Abb. 25:
Wandern an herbstlichen Gewässern,
Tusche und rote Farbe auf Papier,
je 134 x 24 cm

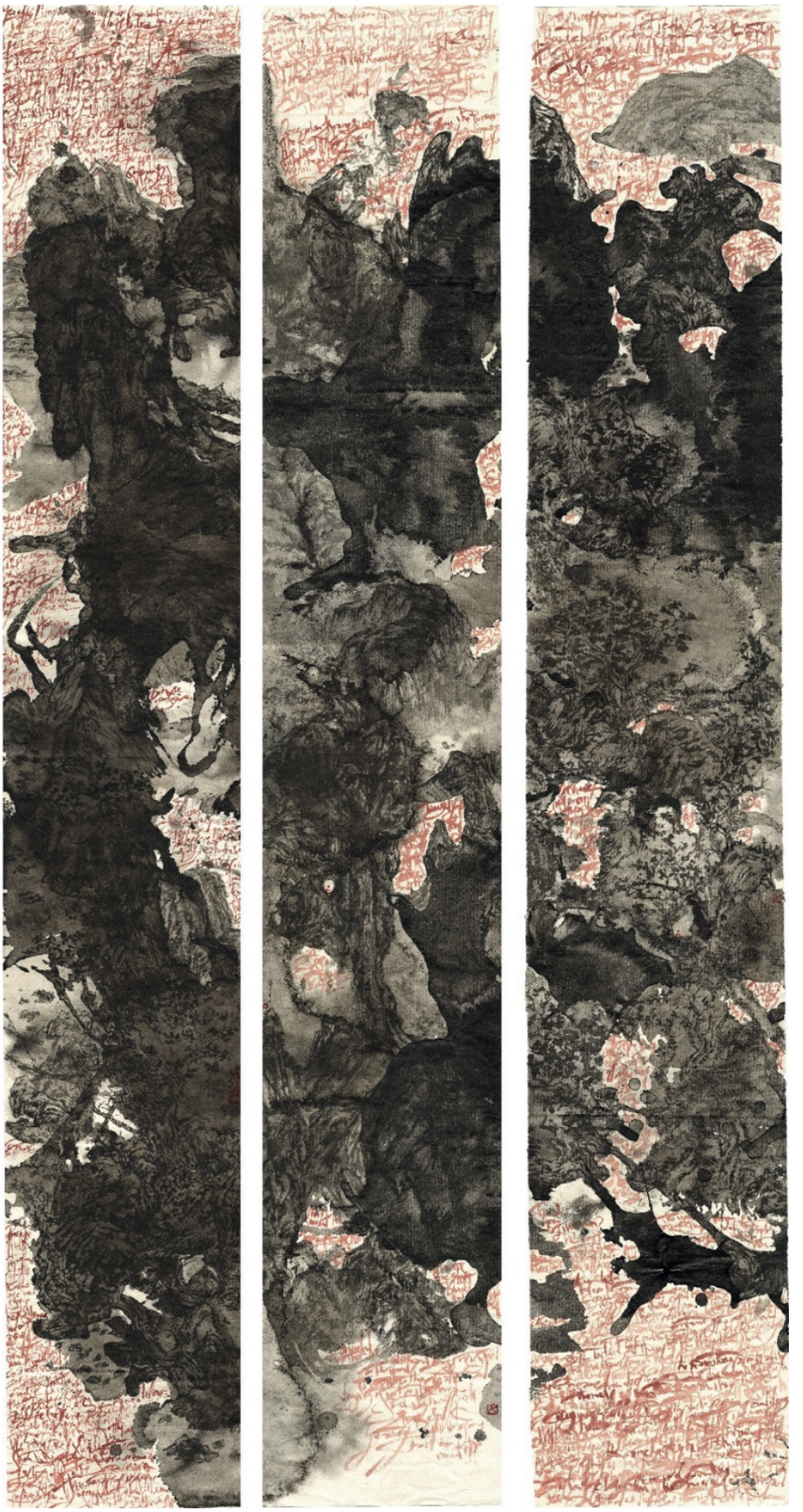


Abb. 25:
Wandern an herbstlichen Gewässern,
Detail

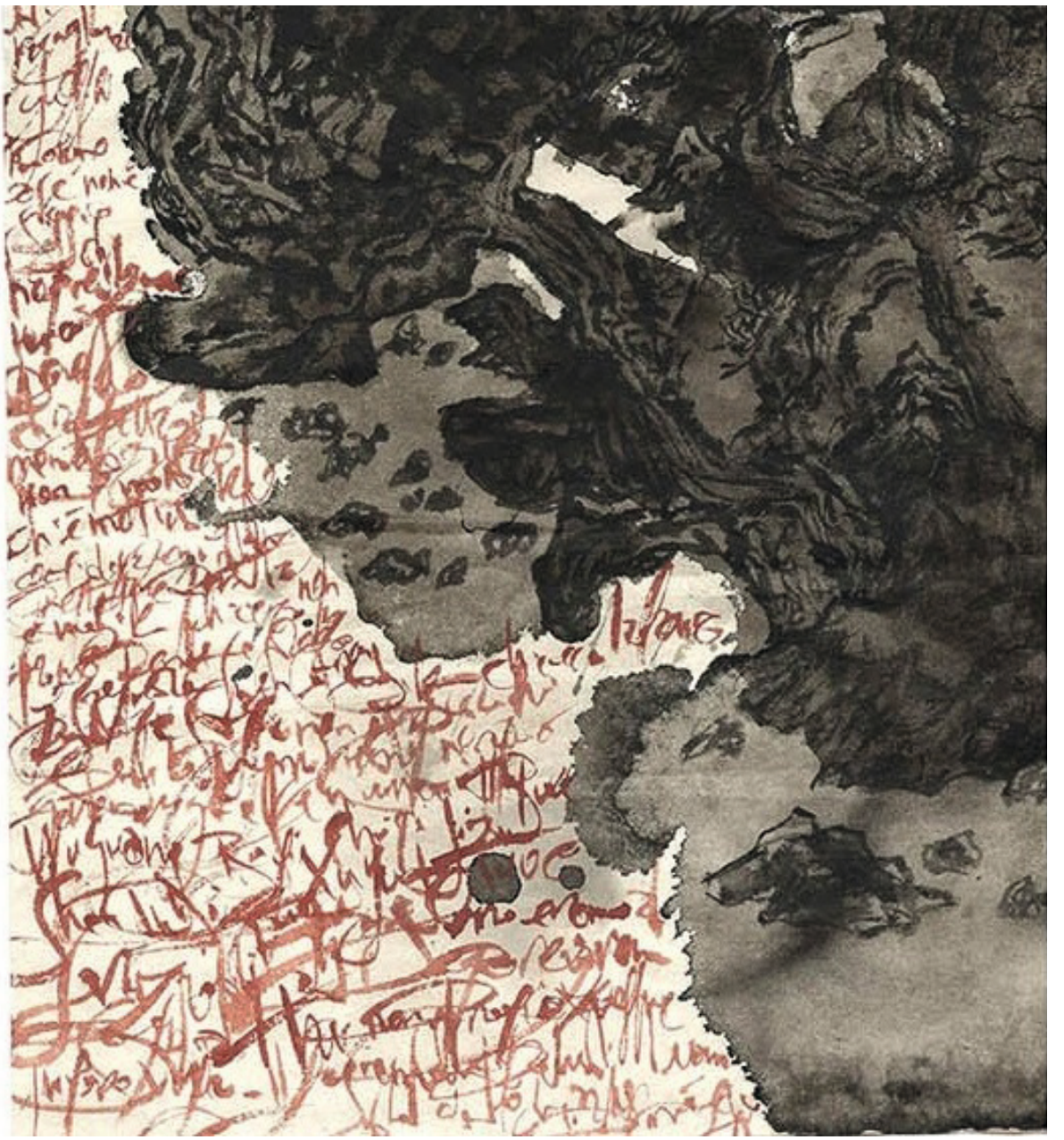


Abb. 26:
Die Tusche geht der Form voraus I,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier

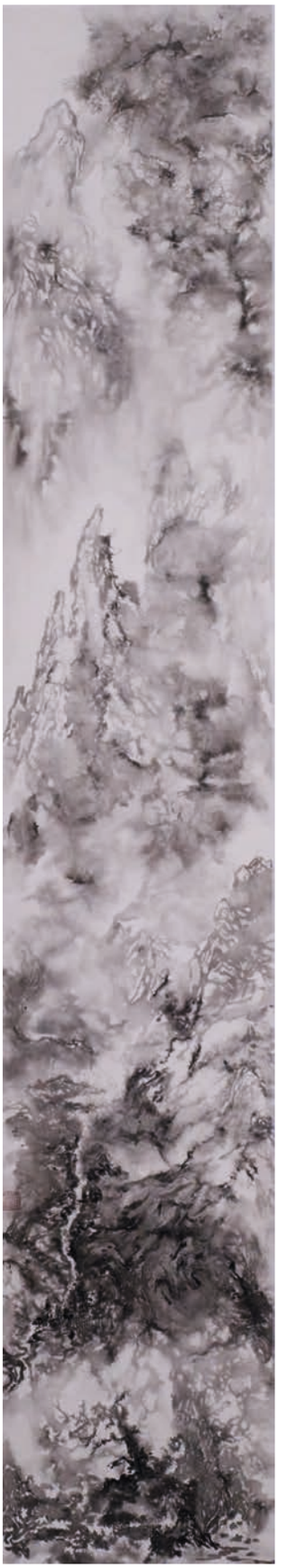


Abb. 27:
Die Tusche geht der Form voraus II,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier

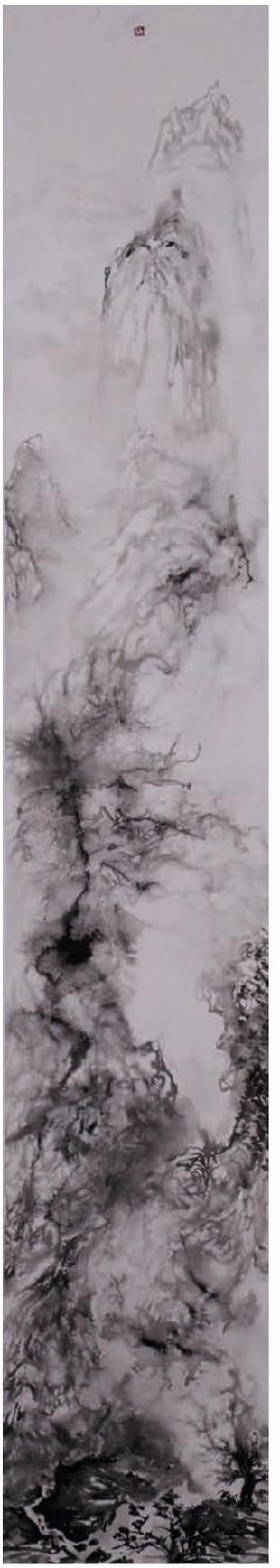


Abb. 28:
Die Tusche geht der Form voraus III,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 29:
Die Tusche geht der Form voraus IV,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier

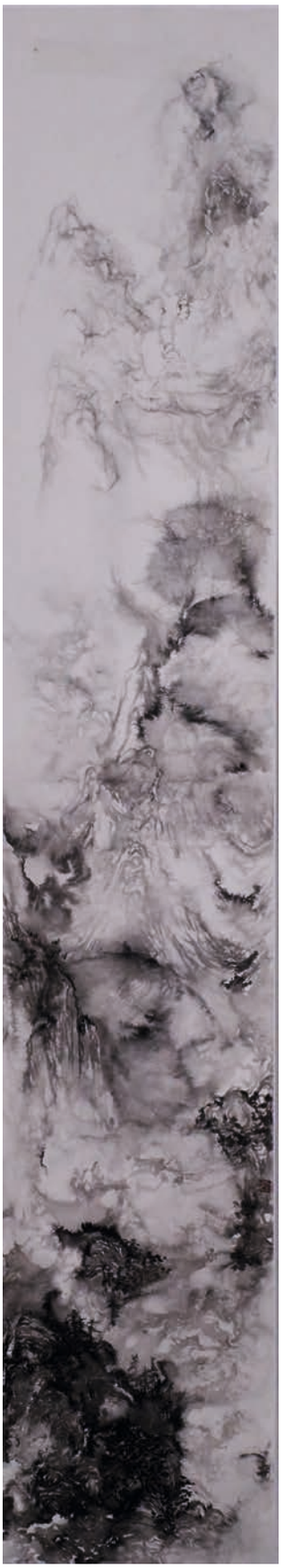


Abb. 30:
Die Tusche geht der Form voraus V,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 31:
Die Tusche geht der Form voraus VI,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier



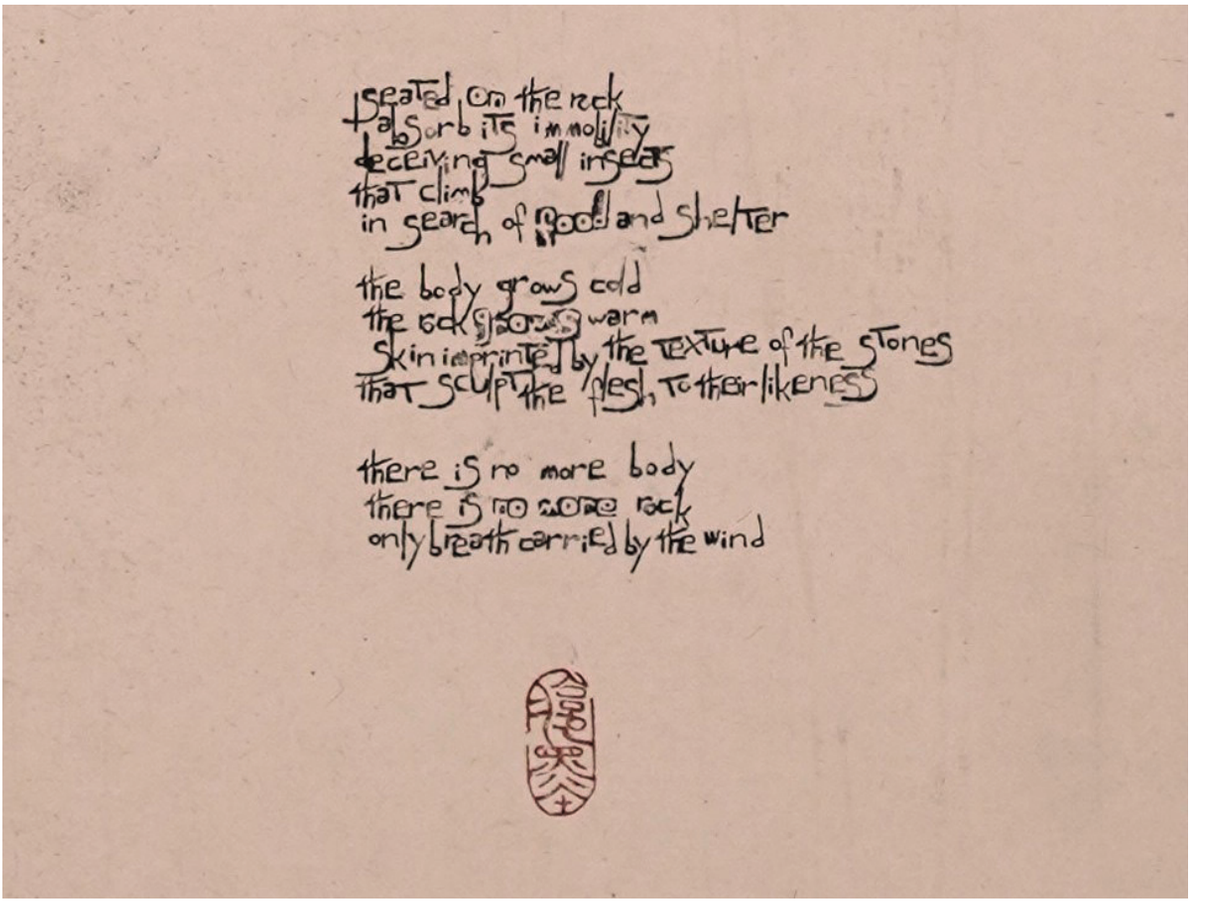
Abb. 32:
Die Tusche geht der Form voraus VII,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 33:
Formlose Tusche,
180 x 30 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 33a:
Formlose Tusche,
Detail


seated on the rock
absorb its immobility
deceiving small insects
that climb
in search of food and shelter
the body grows cold
the rock grows warm
skin imprinted by the texture of the stones
that sculpt the flesh, to their likeness
there is no more body
there is no more rock
only breath carried by the wind

Jan-Michael Ehrhardt

Jan-Michael Ehrhardt wurde 1964 geboren. Seine schon früh entdeckte Liebe zum Zeichnen und Malen führte ihn zu einem Studium an der Hochschule für Kunsttherapie in Nürtingen. Nach seinem Abschluss arbeitete er zunächst als Kunsttherapeut im Psychiatrischen Landeskrankenhaus Reichenau in Konstanz, bevor er sich 1998 bis 2005 in das Intersein-Zentrum, einem Laienkloster in der Traditionslinie des weltweit bekannten vietnamesischen Zen-Meisters Thich Nhat Hanh (1926-2022), zurückzog. Seit 2005 lebt und arbeitet er als Kunsttherapeut in Neustadt a. Rbg. bei Hannover. 2012 wurde er von Thich Nhat Hanh zum Dharmalehrer ernannt. Neben seiner zen-buddhistischen Lehrtätigkeit praktiziert er seit 2019 unter Anleitung Thorsten Schirmers Zen-Malerei, in der er sich auf Tierdarstellungen spezialisiert hat. Er stellt seine Werke seit 2021 öffentlich aus.

Jan-Michael Ehrhardts künstlerische Entwicklung entfaltet sich aus dem Erfahrungshintergrund seiner Professionen. Seine Ausbildung als Künstler in westlichen Malstilen legte die Basis für seine spätere Hinwendung zur Zen-Malerei, die wiederum auf seiner langjährigen Zen-Praxis und Lehrtätigkeit in der Überlieferungslinie von Thich Nhat Hanh fußt. Hinzu gesellt sich eine ausgeprägte Reflexionsbereitschaft und -fähigkeit, die er sich durch seine langjährige Erfahrung als Kunsttherapeut erschlossen hat. Dank dieser besonderen Verbindung künstlerischer wie geistiger Voraussetzungen konnte er sich in außergewöhnlich kurzer Zeit in die Gestaltungsprinzipien der Zen-Malerei einfühlen. Auf die Darstellung von Tieren spezialisiert, vertiefte er sich so intensiv in seine Sujets, dass er binnen zweier Jahre ausstellungsreife Werke hervorbrachte. Seine Katzen und Krähen sprechen den Betrachter nicht nur durch eine genaue Beobachtung und lebendige Wiedergabe an – dies allein erhebt noch kein Tuschbild in den Rang einer Zen-Malerei. Was seinen Werken dieses Prädikat verleiht, liegt in der Interaktion des dargestellten Tieres mit der Leere des Malgrunds begründet. Ob in wacher Achtsamkeit oder gelassener Ruhe dargestellt, seine Katzen und Krähen spiegeln jene Tugenden wider, die der Zen-Buddhismus anstrebt: Das Aufgehen im Jetzt und Hier, in der Einheit des Seins, die in der Überwindung des scheinbaren Widerspruchs von Form und Leere mündet. Ehrhardt deutet den Bezugspunkt des Tieres zur Umwelt nur eben an. Ein flüchtig hingeworfener Ast oder ein nur vager umrissener Fels geben dem Betrachter die notwendige Orientierung, bringen die Phantasie zum Schwingen, um sich in die Leere einzufühlen und den angedeuteten Raum mit Bedeutung zu füllen. Und selbst diesen letzten Bezug zur Umwelt gibt Ehrhardt bisweilen auf, um seinem Sujet allein durch die Körperhaltung einen nicht sichtbaren, aber dennoch nachzuempfindenden Standpunkt im leeren Bildraum zu geben. In den glücklichsten Fällen gelingt es dem Betrachter, sich mit Erhardts Katzen und Krähen zu identifizieren, auf dass sie zu Stellvertretern für das Sein an sich werden.

Abb. 34:
Schlafende Katze I,
60 x 40 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 35:
Umsichtig,
41 x 55 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 36:
Im Geäst,
67 x 35 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 37:
Schlafende Katze II,
60 x 60 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 38:
Neugier,
40 x 50 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 39:
Katzenwäsche,
48 x 44,5 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 40:
Vor dem Abflug,
61 x 44 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 41:
Fokussiert,
42 x 47 cm,
Tusche auf Papier



Marcus Kneip

Marcus Kneip wurde 1969 geboren. Mit 16 Jahren begann er, sich autodidaktisch altmeisterliche Mal- und Zeichentechniken anzueignen. Bereits in jungen Jahren fühlte er sich zudem von der japanischen Kunst- und Geisteswelt angezogen. Der Shintoismus mit seinem Konzept einer beseelten Natur und später auch der Zen-Buddhismus fanden eine starke Resonanz in ihm. Darüber hinaus faszinierte ihn die japanische Ästhetik mit ihrer schlichten und äußerst reduzierten Formensprache. Auf der Suche nach seinem persönlichen Ausdruck fühlte er in den folgenden zwei Jahrzehnten nach und nach eine größere Unzufriedenheit mit seinem bis dahin von der westlichen Kunsttradition geprägten Schaffen. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem ostasiatischen Kulturkreis gelangte er schließlich zur monochromen Tuschmalerei, mittels der er sich seit 2011 ausschließlich ausdrückt. Als Gestaltungsmittel nutzt er überwiegend Gläser, der Pinsel kommt nur sparsam-akzentuierend zum Einsatz.

Seine ungegenständlichen Tuschbilder zeichnet ein feines Gespür für die Tonalität der Tusche und die Balance zwischen Form und Leere aus. In einem spontanen Gestaltungsakt entstehen abstrakte Zeichen, die eine große Sensibilität und Eleganz ausstrahlen. Kneip ist durch die fernöstliche Kalligraphie inspiriert, ohne sie konkret anzuwenden. Vielmehr adaptiert er einzelne technische Elemente wie beispielsweise das „Überflogene Weiß“ (chin. Feibai), bei dem der Tuschestrich so aufgebrochen wird, dass er partiell den Kontakt zum Papier verliert und der weiße Malgrund durchscheint. Vor allem das ostasiatische Konzept des beseelten Pinselstrichs deckt sich mit Kneips Überzeugung. So bezeichnet er seine persönliche Art des Malens als einen Akt des „Zeichen Gebärens“. Kneip benennt neben der fernöstlichen Tradition als seine wichtigsten Impulsgeber die Maler des Informel, insbesondere Julius Bissier, dessen Werk ebenfalls transkulturelle Ansätze aufweist. So hat auch Kneip durch seinen eigenen transkulturellen Prozess zu sich selbst gefunden – eine Erfüllung, die nicht vielen Künstlern vergönnt ist. Von diesem Standpunkt aus führt sein schöpferischer Weg nicht länger der Spur künstlerischer Vorbilder, sondern hinab in die Tiefe des Selbst. Vertiefung des Ausdrucks ist eben jene Eigenschaft, die den Weg des Malens nach ostasiatischer Überzeugung zu einem Feld der Selbstkultivierung werden lässt. In dem sich der Künstler auf ein Thema beschränkt und dieses zu seiner Lebensübung macht, erschließt er sich eine ganz andere künstlerische Dimension als der sich stetig neu erfindende, unruhige Schöpfergeist westlicher Prägung. Marcus Kneip hat sich, so spricht sein Werk zu uns, auf diesen Weg begeben.

Abb. 42:
arimasa,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 43:
coa,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 44:
cocai,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 45:
flyn,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 46:
isaba,
65 x 45 cm,
Tusche und rote Farbe auf Papier



Abb. 47:
moyu,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 48:
scrip,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier

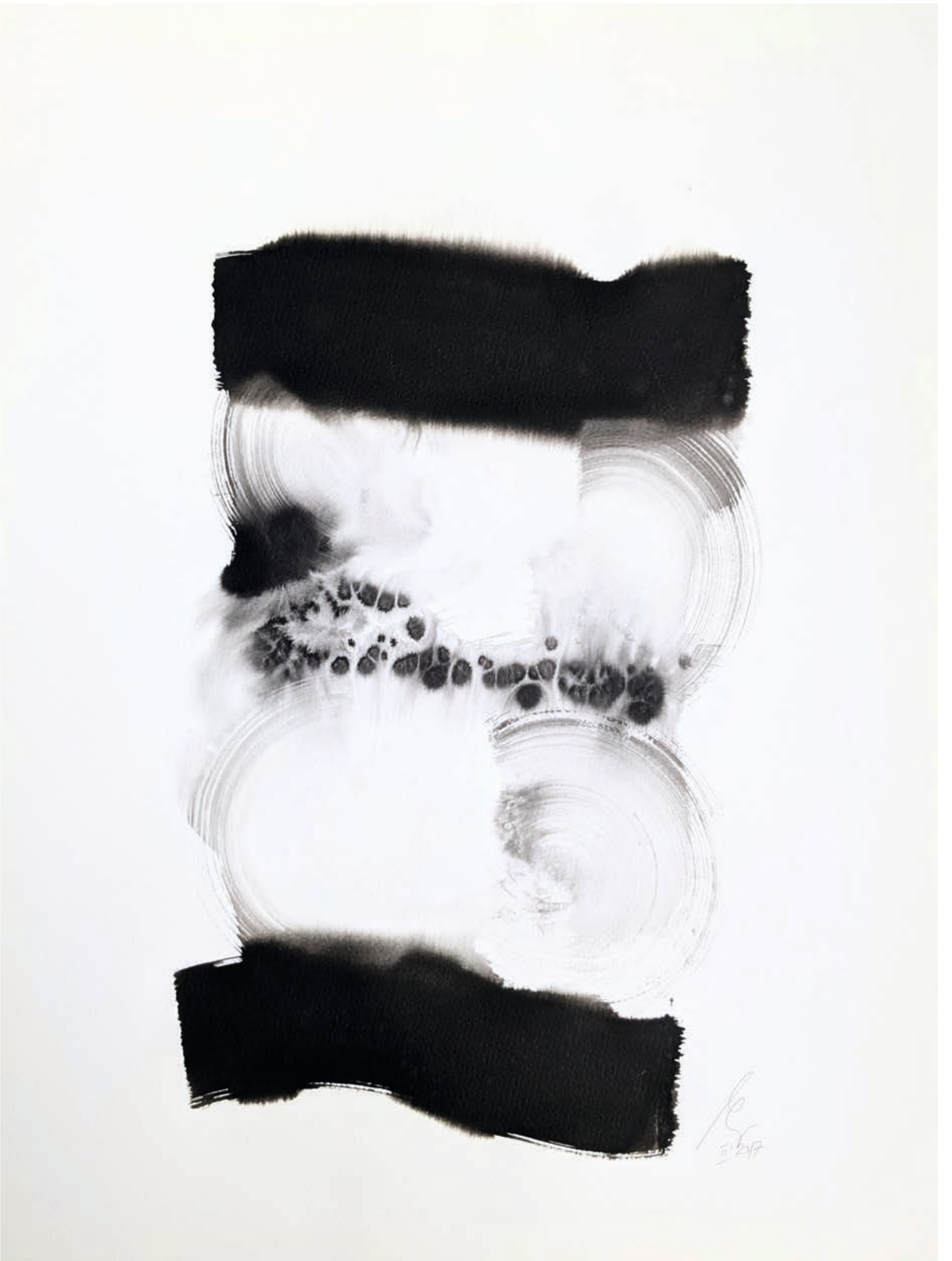


Abb. 49:
tah,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 50:
yami,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 51:
zequorium,
65 x 45 cm,
Tusche auf Papier



Thorsten Schirmer

Thorsten Schirmer wurde 1969 geboren. Seine Hinwendung zur ostasiatischen Kunst und Geisteswelt begann in früher Jugend. Seit seinem vierzehnten Lebensjahr arbeitet er im Stil der klassischen Zen-Malerei, die er sich rein autodidaktisch angeeignet hat. Auf das traditionelle Landschaftsthema im Stil der „Verschütteten Tusche“ (chin. Pomo, jap. Hatsuboku) spezialisiert, gestaltet er seine Werke nur mit den Fingern und schwarzer Tusche. Bereits mit 21 Jahren wurde er in China von der Pädagogischen Universität Anhui zum Gastdozenten für Malerei ernannt, 2013 folgte seine Ernennung zum Professor der West Anhui Universität. Seine Werke wurden in Deutschland, China, Japan und den USA ausgestellt. Der chinesische Künstler Kang Shiwei schreibt über ihn:

„Der Unterschied zwischen westlicher und östlicher Kultur schafft einen großen Abstand zwischen den Künsten von Okzident und Orient. Der deutsche Fingermaler Thorsten Schirmer ist ein Beispiel dafür, dass man mit Hingabe wahrhaft die Kultur des Ostens erfassen kann. Vertraut mit der Zen-Kunst, ist seine feste Überzeugung, dass sie das höchste Niveau in der Malerei Chinas darstellt. Ich war überrascht, seine tiefe Erkenntnis des Zustands der Ichlosigkeit und des Wuwei zu entdecken. Dies ist in Deutschland wahrhaft selten. So ernsthaft mit ganzem Herzen nach Absichtslosigkeit und höchster Erkenntnis zu streben, ist etwas Besonderes. Diesen Zustand zu erreichen, liegt jenseits von Fragen nach arm oder reich. Jeder Augenblick kann Erkenntnis bringen. Er erreicht einen geistigen Zustand, den einst Tao Yuanming als „die Schlichtheit umarmen und die Stille bewahren“ bezeichnet hat. Nur in einer solchen Atmosphäre, in einem solchen Zustand, kann wahre Kunst entstehen. Er konzentriert sich nicht auf Details oder Strukturtechniken. Er versucht vielmehr, sein Qi harmonisch in das Bild fließen zu lassen. Dies ist die Großartigkeit seiner Malerei. Er begreift den geistigen Kern, bringt seine Gedanken unter Kontrolle und fixiert sich nicht auf die Form, sondern bemüht sich den Geist des Augenblicks auszudrücken. So spricht er durch Andeutung und bringt doch alles zum Ausdruck. Ich bin der Meinung, er selbst hat durch sein einsames Streben in der Malerei ein Niveau im Zen erreicht, das ihn wahrhafte Zen-Kunst mit einer Atmosphäre des reinen Geistes schaffen lässt.“

Erstveröffentlichung in: Zhongguoshouzhihua. Chinese Fingerpainting“, Fachzeitschrift des Verbandes für chinesische Fingermalerei, Wuhan, Ausgabe 24/96, übersetzt aus dem Chinesischen von Se Schirmer-Wang

Abb. 52:
Dao – der Weg I,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 53:
Heimkehr I,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 54:
Heimkehr II – Leere ist Form,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 55:
Form ist Leere I,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 56:
Dao – der Weg II,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 57:
Form ist Leere II,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 58:
Dao – der Weg III,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 59:
Heimkehr III,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Abb. 60:
Dao – der Weg IV,
29,7 × 42 cm,
Tusche auf Papier



Bildnachweis

Abb. 2, 4 , 5, 10. 12: Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 3, 11: Cleveland Museum of Art, Cleveland

Abb. 6-9, 52-60: Thorsten Schirmer

Abb. 1, 13-24: René Böll

Abb. 25-33: Giacomo Bruni

Abb. 34-41: Jan-Michael Ehrhardt

Abb. 42-51: Marcus Kneip