

Knappheit, Einfachheit und suggestive Kraft : ein Beitrag zum Verständnis der Tuschemalerei

Autor(en): **Wüger, Hans Jörg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-
Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **24 (1980)**

Heft 3

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388370>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

des Desiderius vor Augen führt. Ohne diese beträchtlichen Ländereien wäre eine Schaf- und Ziegenzucht, welche das Pergament für die Handschriften schließlich liefert, undenkbar.

(Eine ausführliche Dokumentation mit fünf faksimilierten Text- und Bildseiten kann gegen eine Schutzgebühr beim Belser Verlag, Tödistraße 18, CH-8002 Zürich, bezogen werden.)

HANS JÖRG WÜGER (JONA)

KNAPPHEIT, EINFACHHEIT UND SUGGESTIVE KRAFT

Ein Beitrag zum Verständnis der Tuschemalerei

*Zum ersten Eindruck,
zur Erscheinungsart der Tuschemalereien*

Das Erlebnis fernöstlicher Tuschkunst bringt – falls auch nur einigermaßen vertieft – die Einsicht, daß diese kargen Striche auf nur zum kleinsten Teil benützten Flächen mit einem Mut und mit einem Vertrauen beim Umgang mit Nicht-Berechenbarem gezogen sind, das nur aus einer in Jahrzehnten erreichten Geübtheit entstehen kann. Dieser Mut ist eher noch eine Haltung dem Leben und den Menschen gegenüber als eine Form äußerlicher Virtuosität oder Meisterschaft, obgleich ein rechter Anteil an technischem Können Voraussetzung ist. Es gleicht dem Erlebnis mit Musikern, denen man anmerkt, daß ihre Vertrautheit mit den Instrumenten nicht in kurzer Zeit erwerbbar ist, sondern daß viel, sehr viel Übung oder, anders gesagt, daß ein Lebensbekenntnis nötig ist, um so spielen zu können. Das ist in unserer Zeit schwierig zu leisten; und wem der Sinn nach Multifunktionalität und temporärer Arbeit steht, der wird schwerlich das Beständige suchen, das eine Beschäftigung wie die der Tuschemalerei fordert. Aber gerade die niemals aufdringliche Beständigkeit, die an sich nichts Massives hat, macht die Tuschkunst zu einer Kunst, die man auch dann noch verträgt, wenn man einmal traurig ist, denn sie führt nicht mit Buntheit zur Zerstreung der Sinne; viel-

mehr ist diese Kunst unter den Künsten, was die Kiefer unter den Bäumen: beständig, jahraus, jahrein gleichmäßig ruhig atmend, gleich anspruchslos, im Alltag zurückhaltend genug und an Festtagen auch zurückhaltend genug! Mit einem gewaltigen Gefälle zwischen der Verkennbarkeit durch die, denen ihre Denkart fremd ist, und dem Aussagewert für zugewandte Betrachter; man kann auch sagen, zwischen Heizwert und Liebhaberwert. Sie bestimmt sich ihre Liebhaber selbst, und es hält nicht schwer, an diesen das Gemeinsame zu merken: ihren Sinn für Verzicht und für eine Lebenshaltung, die nicht am Vordergründigen, nicht am Prunk hängen bleibt, sondern sich an etwas orientiert, was weiter führt, als wir sehen können.

Von den Eigenarten dieser Kunst

Grundsätzlich bleibt diese Kunst immer auf Gegenständliches ausgerichtet. Sie ist in jedem Falle zu einem Teil verarbeitete Weltbeziehung und läßt sich insofern auch auf die Anschauung zurückbeziehen, die jedem möglich ist, der Augen hat. Aber nach der Sinneswahrnehmung bricht sie sogleich entschieden mit allem Sinnlichen und behält nur Formen und Intensitäten, denen allein sie sich widmet. Das verbietet jedes Schwelgen in der Betrachtung einer Darstellung.

Die einfarbigen Aufträge mit der Tusche gleichen oft fast verbalen, schriftzeichen-nahen Anstößen zur Imagination, und was die stoffartige Wirkung der Tuschemalerei betrifft, sei sie nun auf Papier oder Seide erfolgt und sei sie aufwendiger aufgezo-gen oder einfacher dargeboten, so gleicht sie wohl in etwa der stoffartigen Wirkung eines Buchs, das angenehm in die Hand zu nehmen und dem Kenner ein lieber Anblick ist.

Aber die Betrachtung einer Tuschemalerei bietet nicht wie die uns gewohnten farbigen Bilder Genugtuung im Genuß der Buntheit der Welt, sondern nur den Hinweis auf ein besonneneres Verhalten, das die Sinnlichkeit kennt und führt, aber weder befriedigt noch bekämpft, sondern einer Sprache gleich Mittel des Gedankenaustauschs zur Verfügung stellt. Sie kann nicht Welt nachbilden helfen, aber sie bietet das Vokabular einer verfeinerten Sprache, deren karge, verschieden intensiv schwarze Striche mühelos an allem Vordergründigen vorbei von einem weit über die Anschaulichkeit hinaus gespannten Sinn zeugen.

Von ihren hauptsächlichsten Eigenschaften ragen drei heraus: erstens, daß sie das, was sie mitteilt, knapp, auf den kleinsten Bestand der tauglichen Hinweise reduziert, abgekürzt wiedergibt; zweitens, daß sie mit ihren Ausdrucksmitteln einfach, unaufwendig und spontan umgeht; und drittens, daß sie suggestive Wirkungen hat.

Dementsprechend überschreiben wir die nächsten drei Kapitel mit Knappheit, Einfachheit und Suggestion.

Knappheit – wenig auf einmal

Die Beschränkungen auf wenige Striche für einen Gegenstand, die ihn aber dennoch kennzeichnen oder erkennbar machen sollen, sind nicht vergleichbar mit den Abstraktionen in der europäischen Kunst, welche dem Gegenstand oft Gewalt antun. Tuschemalerei ist nicht von der tiefsten Einfühlung in die Natur zu trennen.

Die Frage heißt vorerst: Wie kann man am sparsamsten das Wesen eines Gegenstands, eines Baums, einer Ente, einer Kuh zeigen? Wieviel Aufwand ist nötig? Wieviele Stacheln bedeuten einen Igel? Reichen zehn aus? Braucht es vielleicht nur vier? Gelingt es etwa mit dreien? – Die unendlich vielen Details und Einzelheiten, die die Erscheinungswelt ausmachen, sind nicht nötig zur Besinnung auf das Wesen des Gegenstandes. Wenige Einträge kann man kultivieren, und die zu große Vielzahl ähnlicher oder gleicher Formen würde unweigerlich zu einer ermüdenden Stereotypie führen.

Dem Vorgehen und auch der Technik nach gleicht die Abkürzung der Tuschemalerei eher der Karikatur, welche mit «single features», mit einzelnen Zügen, auch solche Andeutungen vornimmt und Ganzheiten von Physiognomien und von irgendwelchen Gegenständen mit Erfolg andeutet. Aber die Tuschemalerei wendet ihre Kürzel-Striche nicht in abwertendem Sinn an, sondern mit sehr feinen Differenzierungen, so daß man die tiefe Beziehung zu den dargestellten Gegenständen immer noch merkt.

Die abkürzenden Striche haben nichts von einer «Skizze» oder von einem «Provisorium». Es gibt keine Vorläufigkeit wie die abkürzender «Entwürfe», welche bloß Anhaltspunkte für ausführlichere Darstellungen wären.

Um das Wesentlichste zu sagen: Die Tuschemalerei kennt neben ihrer ökonomisch abkürzenden Form nicht noch eine andere, vollständigere oder würdigere. Sie kennt nur eine Ausdrucksweise und bleibt dabei. Sie legt in ihre Verknappungen offensichtlich alle Liebe und Achtung vor der Welt und vor den Lebewesen, und jeder Strich zeigt eine neue Stufe der Farbintensität, sein eigenes Tempo, mit dem er hingesetzt wurde.

In der Sprache lernt man das Abkürzen beim Schreiben von Zusammenfassungen, noch besser vielleicht beim Formulieren von Titeln und Untertiteln, sofern man die Titel noch hinweis kräftig gestalten will.

Die Formen der Dichtkunst, welche die Kürze und Knappheit – so verstandene Dichte – unabdingbar zu ihrem Inhalt rechnen, sind Sprüche, Dreizeiler, Witze; so mindestens bei uns. Im Fernen Osten stehen schlechtweg alle Äußerungen und Mitteilungen unter diesem Gesetz. Es ist überraschend, nicht nur bei Lao Tse und Konfuzius, sondern auch bei Ho Tschi Minh auf dieselbe Forderung zu stoßen. Sein drittes Gebot, eine der Empfehlungen für die Partisanen, lautet: «Verkürzt die Freizeit mit amüsanten Geschichten, die einfach und kurz sind und dem Widerstand nützen, aber keine Geheimnisse verraten.»

Kürze, Kargheit der Ausdrucksform und das Nicht-Aufwendige sind der Verschleißgesellschaft verlorene Ideale. Es geht hier aber auch um die Geschicktheit des Einsatzes der Mittel. Die Tuschkunst beantwortet die Frage: Wie kann man das Karge schmackhaft machen?

Aber die Beschränkung hat nicht nur das Ziel der Knappheit, sondern vor allem das höhere: das Wesentliche zu treffen. Dafür ein Beispiel: Wer eine Sonnenblume malen will, bemerkt beim Hinsehen, im Augenblick, da er die Einzelformen genauer beobachtet, daß die einzelnen Blütenblätter oft leicht geschweift sind oder verschieden spitze Formen haben, und er läuft Gefahr, daß er beim Darstellen diese Einzelheiten vergrößert und ihnen zuviel Gewicht beimißt, woraus ein verfälschtes Bild entsteht. In solchen Fällen ist der Anfänger ratlos, weil er ja genau beobachtet hat, und er wird sich vielleicht auf das So-Sein der «Natur» berufen und seinem Lehrer die Schweifung mit gestrecktem Zeigefinger an der Blüte selbst zeigen. – In dieser Situation tut man gut, sich an den ersten Eindruck zu erinnern. Da herrschte nämlich die Grundfigur, in der von einem starken Mittelfeld aus (welches in der Vereinfachung runder erscheint, als es in Wirklichkeit ist) die Perigonblätter leuchtend nach außen abstrahlen und in alle Richtungen weisen. Diese erinnerbare und leicht ideierbare Grundform ist ebensosehr

eine Wirkungsart wie eine Form. Der Satz: Eine Sonnenblume ist ein Wesen mit einem starken Mittelpunkt, welcher das Eigene (in der Identifikation das Selbst) bedeutet, und mit einer Vielzahl von in allen Richtungen sich ausstreckenden, hinweisenden und ausstrahlenden Längsformen, welche das Spannungsfeld nach außen (zu Partnern) schaffen und gestalten – dieser Satz enthält keine anschauliche Form, aber er enthält die Idee, die dafür verantwortlich ist, daß die Sonnenblume ein Symbol der Freundschaft geworden ist. Und diese Idee ist so einfach darstellbar wie der vorangehende Satz einfach formulierbar ist.

Entscheidend ist, daß sich diese Idee im «ersten Eindruck» übermitteln kann, und dieselbe Idee läßt sich bei jedem unvoreingenommenen Betrachten einer Sonnenblume neu gewinnen und verstärken. Das Ziel des Tuschemalers ist es nun eben, diese Idee als ein Inbild zu klären, zu pflegen, sie so deutlich in sich zu tragen, daß er sie äußern, malen, auswendig bekennen kann. Dazu genügt dann eine Andeutung von so vielen (wenigen!) Informationseinheiten, wie sie der beschreibende Satz aufweist.

Für Tuschemeister existiert kein Ideal einer Vollständigkeit oder einer Vollkommenheit eines Bildes. Einen Informationsreichtum, der vieles in ein einziges Bild hineinlädt, hat wohl keiner je gesucht. Die Tendenz der Ausrichtung auf nur einen Gegenstand oder auf nur einen Gegenstandszusammenhang entspricht natürlich der Form des Denkens, das sich nur ungeteilt auf je eines ausrichten kann. Ein dieser Ausrichtung entsprechender monothematischer Grundzug kennzeichnet die gesamte Tuschemalerei. Mir ist kein einziges Bild aus der fernöstlichen Tuschemalerei bekannt, das eine beliebige Vielfalt von Gegenständen aufwies.

Aus dem unendlichen Erlebniszusammenhang drängen sich ja immer einzelne Gegenstände und Erlebniszusammenhänge auf, welche geeignet sind, nicht nur sich selbst zu bedeuten, sondern gleichnishaft bedeutend zu werden. Ziel ist dabei nie ein Indivi-

duelles, nicht ein Dieses-da, niemals ein Unwiederholbares, sondern immer ein Wiederholbares, ein Verwandelbares, ein leicht Anzueignendes, das keine (unüberwindbaren) Einfühlungsschwierigkeiten bietet: Der Spatz im Hafer ist geeigneter als der Paradiesvogel in der Orchidee. Ein Apfel kann ein Symbol sein, viele Äpfel sind Speise.

Selbst die kompliziertesten Bildinhalte wie etwa eine fuchsköpfige Menschengestalt, die bei Vollmond durch ein Bambusfeld schreitet, hat ihren einfachen Grund. Es gilt ihn bloß zu finden. Dabei ist natürlich zu beachten, daß die «Beispiele der Alten», die überlieferten Gespräche der würdigsten Meister der Tradition in einem viel höheren Maße Gemeingut unter den Tuschemalern sind, als es bei uns Gemeingüter gibt, die man wirklich noch als bekannt voraussetzen kann.

Ausgedehnte Lektüre und tiefe Kenntnis der ausschlaggebenden Werke sind unabdingbare Voraussetzungen für das Verständnis dieser Malerei. Das Ideal der Knappheit ist ein Lebensprinzip, das zu den Mitteln gehört, die es erlauben, den Tod gleichmütiger zu erwarten. Das Minimieren der Aufwendungen und der Dinge, die man im Leben braucht, gestaltet das Weltverhältnis lockerer. Ein mächtiger, immerfort geäußelter Besitz verstärkt mit seinem Wachsen immerzu die Dingverhaftetheit des Lebenssinns. Das ist bei uns das Übliche. Aber das Umgekehrte ist auch möglich: auch die Askese kennt höhere Stufen: sie macht den, der sie wirklich übt, wirklich unabhängiger.

Die sparsamste Kunst erfordert an Material nur Tuschestück, Anreibschale, Pinsel und Papier. Chinesische Maler personifizieren diese Mittel und nennen sie ihre «vier Freunde».

*Einfachheit –
Spontaneität des technischen Vollzugs*

Es versteht sich bis zu einem gewissen Grad von selbst, daß kurze Ausdrücke, die im Material so sparsam sind wie die siebzehn-

silbigen Haikus oder eben die auf möglichst wenige Einträge reduzierten Tuschemalereien, auch einfach erscheinen.

Doppelte Bestimmungen, wie etwa Remplissage – Arbeiten, bei denen man zuerst einen Umriß zeichnet und diesen dann aus-

ZU DEN NACHFOLGENDEN BILDТАFELN

*Hans Jörg Wüger (*1936 in Zürich) studierte an der Universität Germanistik, Romanistik, Arabistik, Philosophie und Kunstgeschichte. Er promovierte 1969 mit einer Dissertation über «Teile und Fragmente unter verschiedenen Ganzheitsaspekten in der bildenden Kunst». Schon als Gymnasiast begann er mit Naturstudien in chinesischer Tusche und Aquarell. Heute beherrscht er nicht nur die den chinesischen Vorbildern entsprechenden Motivbereiche: Pflanze, Tier, Landschaft. Seine Porträts oder die Tuschebilder, die er als zeitweiliger Begleiter des Tonhalle-Orchesters geschaffen hat, sind besonders beredte Beispiele dafür, wie wirkungsvoll und wie eindringend die Tuschemalerei auch unsere eigene Welt einzufangen vermag.*

Seit 1970 gibt Hans Jörg Wüger Werkverzeichnisse seiner Tuschebilder und Zeichnungen heraus – Summen dessen, was er aus der unablässigen Übung gelten läßt. Es sind bibliophile Werke nicht von der Ausstattung her, sondern weil die Bilder durch das gemeinsame Instrument des Tuschepinsels mit Schrift und Sprache verbunden, zum Wort drängen – angefangen beim Künstler selbst, wenn er über die Pflanzen oder die Tiere, die er malt, liest, nachdenkt und schreibt (etwa die Geschichte «Vom Wiedehopf, der nicht ausflog»).

Die in diesem Heft wiedergegebenen Tuschebilder von Hans Jörg Wüger sind 1980 und 1981 entstanden; sie werden hier zum erstenmal publiziert.

- 1 Nebelmeer. 1981. Werkverzeichnis Nr. 477. Tusche. Papier: Kinwashi. 93 × 62,5 cm.*
- 2 Zwei Seidenschwanzhähne. 1981. Werkverzeichnis Nr. 478. Tusche. Papier: Ungei. 66 × 95 cm.*
- 3 Kiefer im Wind. 1980. Werkverzeichnis Nr. 479. Tusche. Papier: Kinwashi. 62,5 × 92 cm.*
- 4 Susanne. 1981. Werkverzeichnis Nr. 480. Tusche. Japanpapier (Gayo-gashi). 91 × 61 cm.*
- 5 Schilf. 1981. Werkverzeichnis Nr. 481. Tusche. Papier: Mingei (grau). 97 × 64 cm.*
- 6 Vogelbeere (Eberesche). 1981. Werkverzeichnis Nr. 482. Tusche. Papier: Mingei (grau). 46 × 63 cm.*

FALZТАFEL

Rhododendron. Sechsteiliges Wandbild. 1981. Werkverzeichnis Nr. 483. Tusche. Papier: Kinwashi. Einzelblätter je ca. 92,5 × 62,5 cm.



Ich kenne mich nicht mit jenen Tieren auf der Insel. Wie?

Was liegt denn da?





Jasanne
29.7.00 1501 W. J. J.





Wago



füllt –, verbieten sich von selbst nur schon deswegen, weil man dieselbe Form zweimal zeigt (durch die Begrenzung der eingesetzten Fläche und durch den zuerst gezogenen Umrißstrich, dem man beim Ausfüllen überdies schülerhaft folgsam nachfahren muß, was Spontaneität und Freiheit zerstört).

Es wird wenig gesagt, aber das in einer vertieften, besonnenen und kurzgefaßten Art, und es wird gleichsam flüssig gesprochen, nicht gestottert, sondern korrekturfrei, in einem Guß, so wie es mit reiflicher Übung eben möglich wird.

Nachträge, Berichtigungen, Korrekturen oder sonstige Spuren von Absichtsänderungen verbieten sich. Der ganze Gestaltungsakt hat schlicht und einfach zu sein, und schlicht und einfach sind auch die auf dem Blatt bleibenden Spuren.

Ausschlaggebend ist aber die seelische Unkompliziertheit. Sie liegt in der fraglos zur Gewohnheit gewordenen Zuwendung zu den Dingen und Lebewesen – in einem ablenkungsfreien Ausgerichtetsein, und dieses selbst ist durch ein ungeteiltes Interesse, durch Aufmerksamkeit oder, noch einfacher gesagt, durch Liebe garantiert.

Den weltbildlichen Rahmen für jede Ausrichtung und auch für jeden Besinnungs- und Arbeitsakt bildet im Fernen Osten selbstverständlich jenes dominierende dualistische Weltbild, das im Yin-Yang-Gegensatz symbolisiert wird. Es ist bedeutend unkomplizierter als unsere Weltentwürfe.

Yang, dem Männlichen, dem Beweglichen und Zeugenden zuzuordnen ist natürlich die schwarze Tusche, dem Yin dagegen das Papier, das Weibliche, das Ruhende, das Empfangende. Einfach ist dabei die Selbstverständlichkeit, daß es außer diesem Schwarz-Weiß-Verhältnis nichts gibt, was für den Tuschemaler die Spontaneität mächtig erhöht. Man stelle sich vor, welche Erschwerungen und Umwege der Zwang zu einer vor jedem Eintrag neu sich stellenden Aufgabe einer differenzierten neuen Farbwahl mit sich bringen würde.

Im praktischen, technischen Bereich ma-

nifestiert sich Einfachheit in dem Umstand, daß die Tuschetchnik eine «alla prima»-Technik ist, die in einem Impuls, in je einem Akt des Farbauftrags, monochrom, in einer Absicht, in einer Sitzung, in einer Ausrichtung auf einen Gegenstand oder auf einen Gegenstandszusammenhang zu einem Zeugnis bruchloser Art führt, welches übrigens meistens nicht – bei weitem nicht – so schnell erzeugt worden ist, wie es den Anschein macht.

Da bei diesem hohen Grad von Einheit alle Kräfte zusammenwirken, kann man von höchstgradiger Syntonität aller Einsätze sprechen. Die besten Bilder der Tuschetchnik zeichnen sich dadurch aus, daß ihr Inhalt so einfach ist wie ein einfacher Satz (der wie ein Bild natürlich viele Assoziationen hervorrufen kann).

Die Einfachheit im technischen Vollzug garantiert der Tuschemalerei im Zusammenhang mit der knappen, unumschweifigen Bezugnahme auf den Gegenstand eine dank der Reduktion auf die schwarze Farbe überraschende Direktheit, etwas, was uns unmittelbar angeht.

Was ist aber das, «was uns unmittelbar angeht»? Es sind die höchsten Qualitäten, wie die ungeteilte Strahlkraft eines Kindergemüts, die «edle Einfalt», es sind Aufgeräumtheit und Erschlossenheit, welche eine höhere Bereitschaft erst ermöglichen; jedes echte Gefühl ist irgendwie einfach, und wenn die Kunst ein vertrauenswürdiges Verständigungsmittel sein kann, dann mag ihr eine existentielle Schlichtheit der Lebensführung ihrer Erzeuger und deren Erscheinung dieses große Siegel der Einfachheit geben.

Suggestion – Evokation – Transparenz – offene Weite

Die Tuschemalerei bildet kaum das Ganze ihrer Gegenstände, sondern nur Teile nach, und diese gestaltet sie als Hinweise. Zum Beispiel gibt sie nur die eine Hälfte eines Gesichts oder einer gesichtsähnlich ge-

bauten Fassade wieder und verläßt sich darauf, daß der Betrachter aus seinem Symmetriegefühl und aus seiner Kenntnis heraus die andere Hälfte ergänzt. Zum Ergänzungsakt kann sie provozieren, indem sie das, was am Gegenstand die Mitte ist, zu äußerst am Rand ihrer hälftigen Darstellung einträgt und jenseits dieser «Mitte» einen freien Schwingungsraum auf der Bildfläche freiläßt.

Die Darstellung darf ruhig unvollständig sein; die Vorstellung, welche sie weckt, ist es in keinem Fall.

Zwar hört man immer wieder negative Urteile, wie etwa die, die Bilder seien «unfertig», «nicht vollendet», «mangelhaft ausgeführt»; aber Betrachter, die über einen gepflegten Erfahrungsschatz verfügen und ansprechbar sind, geben positive Urteile und billigen den Tuschemalereien eine suggestive Kraft zu. Es gehört zur Tuschkunst, daß sie den Hinweischarakter der Kunst überhaupt vorneanstellt und daß sie das Vorstellungsvermögen des Betrachters in Anspruch nimmt.

Die Aufgabe des Betrachters, die «einzelnen Züge» (single features) zu einem Ganzen zu ergänzen, erfüllt dieser mit der Lust an der eigenen Leistung und im Lachen über die distanzschaffenden Einsparungen, die dem Darsteller gelungen sind.

Die Andeutung wirkt nur als solche, wenn das Angedeutete allgemein bekannt ist, wenn die Gegenstände gewöhnliche oder archetypische sind. Gräser, Bambus; Landschaft; Menschen, die arbeiten, nachdenken, im Glück oder in dessen Gegenteil schwelgen; oder Drachen, die durch Traumwolken fliegen und ausstrahlungsreich schnauben. Das Evozierbare muß ja im Betrachter vorhanden sein. Das heißt, daß sich der Gegenstandsbereich aus dem bestimmt, was allgemein bekannt ist.

Schilfrohre oder Bambusrohre sind ein herrliches Beispiel dafür. Wenn sie auf einem Bild alle zur gleichen Seite geneigt erscheinen, wenn gar ihre einzelnen Blätter wie von einer einzigen Kraft alle nach rechts gerich-

tet sind, dann wird ein Betrachter sagen: es ist, als führe der Wind darein. So ein Bild ist ein Gesprächsbeitrag.

Das Andeuten ist eine Erfahrungssache. Erst, wer während Jahren Wirkungen knapper Einträge im Spiegel der Kritiken von Freunden und Feinden erfahren hat, ermißt, was er sich leisten kann. Bei den am weitesten getriebenen Abkürzungen stehen Deutlichkeit und Verständlichkeit auf dem Spiel. Es verändern sich aber auch die Sehgewohnheiten, und mit der Zeit stellt man andere Anforderungen und hat auch eine höhere Bereitschaft zur aktiven, imaginativen Mitarbeit beim Betrachten.

Die suggestive Wirkung der Werke gerät in Gefahr, sobald der Maler irgendeine technische Raffinesse oder eine Äußerlichkeit zeigen will. Hingegen hat ein versagender Strich, bei dem die Farbabgabe aus dem Pinsel abreißt, weil er zu rasch gezogen wird oder weil die Farbe nicht ausreicht, einen besondern Reiz: so ein Strich läßt jeden verstehen, daß hier Material und Technik versagt haben und nicht die innere Haltung. Die Seele des Betrachters folgt willig dem versagenden Strich, und dieses viel lieber als einem korrigierten. Man hört lieber eine Voix cassée als einen Stotterer.

Viele Werke der Tuschkunst fordern ganz offensichtlich heraus und fallen mit ihren exzentrischen und sehr ungleichgewichtigen Kompositionen als eindeutig provozierende Stücke auf. Eineckbilder nennt man solche, die mit ihren wenigen sparsamen Einträgen bloß einen Viertel der gesamten zur Verfügung stehenden Bildfläche brauchen und den größten Teil der Schwingungsfläche unberührt lassen.

Diese unberührten Flächen der Malgründe sind offene Weite, sind Pause, sind Bewegungsfreiheit, sind Aufforderung zum Nachdenken, zum Vorstellen, zum Antwortgeben – sie gleichen den Pausen im Gespräch, in denen man aufatmet, sich besinnt.

Wir kennen die Pause vor allem als gliederndes Element, etwa einer Zeichensprache wie der Schrift. Während die kleinen Ab-

stände die Unterscheidbarkeit der Zeichen garantieren, zeigen die etwas größeren Abstände die Gliederung in Wörter.

Die Sprechtechnik lehrt, daß ein Ausdruck hervorgehoben wird, wenn vor und nach ihm Pausen eingeschaltet sind: die erste Pause spannt die Erwartung, und die zweite gibt einer größeren Nachwirkung Raum. Auch in der Gesprächsführung zeigt man die Wertschätzung eines Gesprächsbeitrags dadurch, daß man eine Pause entstehen läßt.

Pausen gelten aber in der heutigen Leistungsgesellschaft als ein nichtleistungsförderndes Element, als ein unproduktiver Zustand, den es zu bekämpfen gilt. Nach der Gleichung «Zeit ist Geld» berechnet man Arbeitszeiten mit teuren Maschinen auf Sekunden und minimiert so die nicht versilberbaren Pausen. Es ist, als ob der «horror vacui», das eindeutige Zeichen einer unbeholfenen und ängstlichen Haltung, auch die Geschäftsführungen ergriffen hätte.

Die Freiheit, von der alle so gern und so oft reden, die setzte doch eben einen unverstellten Spielraum und ein unverstelltes Selbst voraus. Dabei müßte die offene Weite dominieren über das, was sich in ihr bewegt.

Unter Druck ist ohnehin jede Wirkung verfälscht. Nur im Raum der Bestimmungslosigkeit kann man die höchste Beweglichkeit erreichen. Dazu gehört eine vorurteilslose, meinungsfreie Offenheit, und das bedeutet von selbst auch den Verzicht auf jede apodiktische, auf jede Art von letztgültiger Bestimmung, wie auch auf alle Ansprüche auf Vollendung, Vollkommenheit und dergleichen.

Die Haltung, die noch etwas Höheres als das grad Greifbare kennt, sieht das, wovon Metaphysik und Spekulation handeln, mit andern Augen. Gerade im Naturbezug erlebt sie anders. Ebenso selbstverständlich wie wir in unserem Weltbild hält sie sich in Vorstellungen, die die Seelenwanderung kennen, fließende Grenzen zwischen allen Wesen gar nicht besonders ernst nehmen und so herrliche Gedanken wie den wohlbekann-

ten hervorbringen: Die Weltseele schläft im Stein, träumt in der Pflanze, atmet im Tier und kommt im Menschen zum Bewußtsein.

In solch einem Denken und Erleben sind die Erlebenden und die Denkenden nicht als Subjekte vom Gedachten und vom Erlebten abgetrennt, sondern sie schaffen Einführbarkeiten in die verschiedenen Zustände derselben, allem Existenten immanenten Wesentlichkeit; sie erzeugen Bahnen und Vorstellbarkeiten für Analogien, Vergleiche, aber eben auch für Verwandlungen, Verwandelbarkeiten, Umformungen und Veränderungen ohne Substanzverlust – über den Tod hinweg; sie handeln vom Erkennbaren im Unkenntlichgewordenen, vom Vertrauen ins Fremde, von dem an der Oberfläche des Gewöhnlichsten versteckten Geheimnis.

Suggestiv starke Bilder werden in jedem Betrachter wieder andere Antworten und Entgegnungen provozieren, und deswegen steht das in ihnen investierte Gedankengut tatsächlich auf einer hohen Stufe der Entwicklungsfähigkeit und der Verwandlungsfähigkeit.

Wie untrennbar Ideelles und Technisches miteinander verschmelzt sind, zeigt ein Gedanke zum transparenten Farbauftrag: Tusche wird nie deckend aufgetragen, sondern immer transparent, wie auch in den andern «alla prima»-Techniken, dem Fresko und dem Aquarell. Das heißt, daß die Äußerungen eines Malers gar nie als ein Widerstand, der dem Auge eine Grenze oder eine satte Materialität entgegengesetzte, erscheinen. Im Gegenteil sind sie transparente Formen, die einen weit über das Gegenständliche, Vordergründige hinausgespannten Blick ein Stück weit führen, die ihm die gewohnten Formen in der Reduktion auf die Schwarztöne etwas weniger verfänglich offerieren.

Die schwarze Farbe zeigt die gemeinten Wesen in einem von der Wirklichkeit etwas abgerückten Zustand, so als ob sie durch die Umsetzung, die sie in der Tuschermalerei erfahren haben, umsetzbare, verwandelbare,

bewegliche Träger ihrer Aussagen geworden wären. Das waren sie im fernöstlichen Bewußtsein selbstverständlich schon immer. Aber das Auffordern zum Vorstellen der Veränderungen und Verwandlungen – das eben ist die Aufgabe der suggestiven Qualitäten dieser Malereien.

*Weltanschaulich Europäisches
und Fernöstliches*

Alle westlichen Religionen haben Bücher mit nummerierten Sätzen, haben einen Schöpfergott, der auch ein Weltende bestimmt; in ihrem Schoß hat eine Gesellschaft den Geburtsmoment als schicksalsbestimmend und den Tod als Abschluß zu erleben gelernt, sieht das eigene Leben als ein individuelles, «unteilbares», hat sich in dieser engen Abzäunung durch diese nicht in Frage zu stellenden Grenzen von Geburt und Tod in Dingbezüge verstrickt, die aus lauter subjektiven Bewertungs- und Aneignungsakten zu einem Verhalten führen, wovon Besitz und Sein-Eigen-Nennen Resultate sind. Die Wertsysteme der europäischen Gesellschaft sind nicht von Individualität und Persönlichkeitsvorstellungen zu trennen; sie haben ihren Ursprung alle in der selten irrumsfreien Subjektivität. Auswüchse wie Selbstheiligsprechungen, Gotteskomplexe kommen als Extreme vor; an der Tagesordnung sind Lebensbekenntnisse europäischer Denker in Form von mehrhundertseitigen, wenn nicht mehrtausendseitigen Monologen.

Statt dieser treffen wir in den östlichen Zeugnissen auf Gespräche, und daraus, daß die ergreifendsten und würdigsten Zeugnisse aus dem Osten immer Gespräche wiedergeben, können wir schließen, daß das Gespräch und die Gesprächsfähigkeit als solche dort höchste Wertschätzung genießen.

Um vor Bücherfreunden endlich Farbe zu bekennen: mein liebstes Buch ist Wilhelm Gunderts Übersetzung von Meister Yüan-wus Niederschrift von der Smaragdenen Felswand, verfaßt zwischen 1111 und 1115

und im Druck erstmals um 1300 erschienen (Carl Hanser Verlag, München, 4. Auflage 1977). Es ermöglicht ein weitgehendes Verständnis der würdigsten Gespräche, die uns von alten Meistern überliefert sind.

Die östlichen Religionen kennen weder einen Schöpfergott noch ein Weltende, das unseren Anschauungen vergleichbar wäre; sie kennen kein kanonisches Buch und keine Wichtigkeit des Individuellen am Menschenleben. Dafür kannten sie seit jeher den Respekt vor dem Alter, ohne den ihre Kultur undenkbar wäre; das Anciennitätsprinzip ist nichts als eine konsequente Folge des Ahnenkults, und alle wesentlichen Werke ihrer Kulturen zeigen die Lebendigkeit der Ahnenverehrung. Sie glauben an eine Seelenwanderung, und die Kollektivität ist ihnen geläufiger als die Individualität.

Unter diesen Aspekten wird das Eigentum weniger wichtig. Auch das geistige Eigentum wird nicht so scharf abgegrenzt. Große Gestaltungen sind immer wieder nachvollzogen worden; sie sind wie Wörter einer Gemeinsprache immer wieder leicht abgewandelt erschienen.

Abgrenzungen zwischen Individuen, Unterscheidungen von individuellen Qualitäten sind nicht wichtig. Nicht einmal der Tod hat eine scheidende Funktion; man liest nämlich nicht, einer sei gestorben, sondern man vernimmt, er sei in die Verwandlung eingegangen.

Die Tuschemalerei zeigt die dargestellten Dinge im Aggregatzustand einer höheren Verfügbarkeit und Beweglichkeit, der Idee – besser gesagt: der Verwandelbarkeit schon einen Schritt näher als der Wirklichkeit, der Reize der Oberflächenstrukturen und der Volumina entkleidet, zurückgeführt auf ein Schattenloses, aber fast schon Schattengleiches, dem das Materielle zwar noch dient, aber nicht mehr besonders verbindlich ist, auf ein Verwandlungsbereiteres, welches leichter anzueignen und auch leichter wieder zu entbehren ist. Das alles gibt Unabhängigkeit und einen freieren Blick in die offene Weite.













