

Svetlana Libera

Das Materielle und das Geistige in der chinesischen Kunst

Kunst und Kunsthandwerk Chinas



Libera, Svetlana: Das Materielle und das Geistige in der chinesischen Kunst. Kunst und Kunsthandwerk Chinas, Hamburg, Diplomica Verlag 2019

Buch-ISBN: 978-3-96146-730-3

PDF-eBook-ISBN: 978-3-96146-230-8

Druck/Herstellung: Diplomica Verlag, Hamburg, 2019

Covermotiv: Pixabay.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Bedey Media GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© Diplomica Verlag, Imprint der Bedey Media GmbH
Hermannstal 119k, 22119 Hamburg
<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2019
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	9
1. Traditionelle Ansichten der chinesischen Maler.....	14
2. Die äußere Gestaltung der chinesischen Bilder.....	18
3. Die innere Gestaltung der chinesischen Bilder	20
3.1 Die Perspektive.....	20
3.2 Die Proportionen	21
4. Die Malgründe in der chinesischen Malerei.....	23
4.1 Die Seide	23
4.2 Die Erfindung und Entwicklung der Papierherstellung in China	25
5. Die Tusche.....	29
5.1 Tuschehersteller.....	33
6. Die Genre der chinesischen Malerei.....	35
6.1 Genre „Blumen und Vögel“ (<i>huaniaohua</i>)	35
6.2 Die chinesische Landschaftsmalerei	36
7. Die Regeln der chinesischen Malerei.....	39
7.1 Die Liste von Fachbegriffen der chinesischen Malerei.....	39
7.2 Die fünf Ebenen der chinesischen Malerei	40
8. Maltheoretiker der chinesischen Malerei	43
8.1 Xie He.....	43
8.2 Jing Hao.....	45
8.3 Guo Xi	52
8.4 Li Di.....	56
8.5 Ma Yuan	56
8.6 Das Buch von Shi Tao (1641 – 1707) „Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei“	59

9.	Die Voraussetzung und die Entwicklung des Holzschnitts	68
9.1	Der Arbeitsvorgang eines Holzschnittes.	69
9.2	Die Themen der chinesischen Holzschnitte	70
10.	Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der chinesischen Malerei und Holzschnittkunst.....	72
11.	Das chinesische „Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten“ (Jieziyan huazhuan)	74
11.1	Der Aufbau des Buches.....	76
12.	Das Buch „Die Bildersammlung der Zehn bambushalle“ Shizhuzhai Shuhuapu	92
13.	Die „Kämpfer – Serie“.....	98
14.	Russischer Sinologe Alekseev Wassilij Mihailowitsch und seine Sammlung der chinesischen Holzschnitte.....	100
15.	Die Themen der chinesischen Volksbilder.....	103
15.1	Das religiöse Thema in chinesischen Volksbildern	103
15.2	Die Darstellungen der Gottheiten als Hausbeschützer	104
15.3	Der Kult des „Küchengottes“	106
15.4	Cai Shen – Gott des Reichtums, seine Darstellung, Kult und Symbole des Wohlwollens	109
16.	Chinesisches Theater	116
16.1	Darstellung des chinesischen Theaters in Volksbildern.....	119
16.2	Die Kostüme und die Rollen im chinesischen Theater	120
16.3	Die Masken.....	122
16.4	Die Gestik.....	125
16.5	Einige Bemerkungen zu der chinesischen Musik	131
17.	Chinesische Schauspieler, ihre Rolle und Bedeutung in der Gesellschaft Chinas	133
17.1	Die Unterschiede zwischen den chinesischen und europäischen Theatern.....	150

Schlusswort	151
Die Liste der Person	153
Literaturverzeichnis.....	158
Die Liste der Abbildungen.....	161

Vorwort

Im vorliegenden Buch werden zwei Aspekte – das Materielle und das Geistige – in der chinesischen Kunst besprochen. Diese zwei Seiten der chinesischen Kunst ergänzen einander und bilden damit eine harmonische Einheit, die während mehreren Jahrhunderten der chinesischen Geschichte erarbeitet wurde.

Mit dem Begriff Materielles sind hier nicht nur Objekte, so wie Pinsel oder Papier, sondern auch der „Verwendungszweck“ des Kunstgegenstandes bezeichnet. Außerdem wird dieser Begriff in Bezug auf das Handwerk verwendet, da die Handwerkserzeugnisse für den alltäglichen Gebrauch bestimmt sind. Obwohl heutzutage zahlreiche Exemplare von ihnen zu den hochwertigen Kunstgegenständen zählen und sich in zahlreichen Museen befinden. Außerdem werden die handwerklichen und technischen Verfahren wie Papier – Tusche – und – Farbenherstellung sowie den gesellschaftlichen Status der Handwerker beschrieben.

Begriff ‚Geistiges‘ erfasst die Maltheorien und Landschaftsmalerei Chinas. Damit wird betont, dass die Gemälde in China keine utilitären Gegenstände waren, womit ein Künstler einen hohen Preis erzielen wollte. Ein wahrer Künstler soll unabhängig und frei von äußeren Einflüssen sein. Daher gehören nach dem chinesischen Verständnis die Architektur und Bildhauerei nicht zum Kunstbereich. Diese beiden Arten sind von den Wünschen der Auftraggeber abhängig, außerdem muss ein Bildhauer eine schwere körperliche Arbeit verrichten.

Hinzu kommt der Umgang mit Gemälden in China. Im Westen werden die Gemälde mit teuren Rahmen versehen, für Jahrzehnte an die Wand gehängt und stolz den Besuchern des Hauses präsentiert. Damit werden zwei Ziele verfolgt: Es stellt einen Beweis dar, dass der Besitzer eine Ahnung von Kunst hat und außerdem ziemlich vermögend sei. Dadurch wird ein Bild zum Dekorationsstück degradiert. Für einen Chinesen kommt ein solcher Umgang mit einem Bild der Barbarei nah. Chinesen bewahren ihre Bildrollen in einem Schrank auf, wenn

man sie danach fragt, wird eine Rolle aus dem Schrank hervorgeholt, an die Wand gehängt, und liebevoll betrachtet. Dann wird sie wieder eingerollt, in den Schrank zurückgelegt und erst danach holt man die nächste Bildrolle heraus.

Ein chinesischer Künstler fühlte sich verpflichtet den Geist und die Seele der Menschen durch seine Werke mit der Natur in Einklang zu bringen. Damit strebte er an, das Gleichgewicht zwischen realen und irrealen Welten zu erreichen. Dieses Streben und die Suche nach den Methoden wie diese Harmonie erreicht werden könnte, sind in den zahlreichen theoretischen Abhandlungen der chinesischen Künstler beschrieben. In Bezug auf die Qualität der Bilder verwendeten die Chinesen seit dem 8. Jahrhundert drei Rangklassen: Zu dem untersten Rang rechnet man *neng* – die Könner, darüber steht *miao* – die Wunderbaren, damit bezeichnet man überdurchschnittliche, ungewöhnliche Maler, der dritte Rang heißt *shen* – die Göttlichen. Diese Rangordnung steht im Zusammenhang mit den berühmten „Sechs Prinzipien“ des chinesischen Kunstkritikers Xie He (5. Jhd.).

Obwohl das Hauptobjekt in den Gemälden der chinesischen Maler die Natur ist, wurde sie nie genau kopiert. In der chinesischen Malerei wird die Ansicht vertreten, dass ein wahrer Künstler die Natur zuerst beobachten sollte, ihre Erscheinungen verinnerlichen. Nur dann kann in der Fantasie des Künstlers ein Bild entstehen, das er auf Papier oder Seide übertragen sollte. Damit wird die Natur aus materiellem Objekt zu Geistigem, zum einem in der Fantasie eines Künstlers geborenem Wesen. Sehr wichtig ist, dass der Malprozess spontan verlaufen muss, da die Natur selbst spontan und unwiederholbar ist, daher kann das Bild danach nicht korrigiert oder verbessert werden, auch schon auf Grund der Malmitteln. Hier, allerdings, findet sich das Geistige und das Materielle zusammen, da das Endresultat oder Erfolg eines Kunstwerkes vom Gleichgewicht zwischen den beiden Aspekten – materiellen und geistigen – abhängig ist.

Die Grenze zwischen Handwerk und Kunst ist sehr schwankend, und doch gibt es Gründe sie zwischen diesen zwei Gattungen zu ziehen, ohne einen von beiden herabzuwürdigen. Zum Leben gehören sie beide und jeder von ihnen spielt seine eigene Rolle.

Das Holzschnitthandwerk nahm einen besonderen Platz in der Kunst Chinas ein. Die Erzeugnisse des Holzschnittes kann man grob in zwei Hauptarten teilen: Die Volksbilder, die illustrativen Charakter haben und die kunstvollen Exemplare, die für gebildete Kreise der Gesellschaft bestimmt waren. Diese beiden Arten unterscheiden sich wiederum nach der Farbpalette und ihre Intensität und nach ihrer Verwendung und Motiven.

Die Holzschnitte des ersten Typus werden im Buch als Volksbilder genannt, sie wurden als Schutzmittel fürs Haus und gegen böse Geister verwendet oder als Geschenk an Verwandte und Freunde mit wohlwollenden Wünschen überreicht. Mit diesen Holzschnitten – materiellen Objekten – versuchte man die Wünsche und Träume, das heißt Immaterielles, zu realisieren. Durch die Platzierung solcher Holzschnitte an bestimmten Stellen im Haus, hoffte man Gunst und Schutz der Götter für die Familie zu gewinnen. Der Unterbringungsplatz dieser Holzschnitte wurde von den abgebildeten Gottheiten bestimmt.

Die Holzschnitte des zweiten Typus haben einen ganz anderen Charakter. Sie konnten den Kunstwerken zugeschrieben werden. Sie wurden in den gebildeten Kreisen der chinesischen Gesellschaft bewundert und gesammelt. Im Vergleich zu den Volksbildern, die oft grob ausgeführt waren, weisen diese Holzschnitte die höchste malerische Qualität auf. Außerdem liegt der Unterschied zwischen diesen zwei Typen des Holzschnittes in ihren Farben. Die Volksbilder zeichnen sich durch grelle und saftige Farben auf. Auf den Holzschnitten, sie werden hier als Kunstholzschnitte bezeichnet, wurden feine und subtile Farbnuancen verwendet. Die Farben laufen zart von einer Nuance in die andere über, und es gibt keine scharfen Konturen. Die Farbpalette besteht aus harmonischen,

aufeinander abgestimmten Farbtönen, die nicht in Kontrast zueinander stehen, sondern einander ergänzen.

Die Motive dieser zwei Holzschnittarten unterscheiden sich ebenfalls. Während auf den Volksbildern meistens zahlreiche Gottheiten, historische Heroen, Szenen aus dem Alltag und Theaterstücke zu sehen sind, stellen die Kunstholzschnitte eher Landschaftsbilder der Pflanzen- und Tierwelt dar. Es ist sehr interessant, dass auf den utilitären Holzschnitten häufig die irrealen Welt dargestellt wird, während auf den Werken, die den kontemplativen Charakter haben, die real existierende Welt zu sehen ist.

Die nächste Kunstrichtung Chinas, die im Buch besprochen wird, ist das chinesische Theater, das eine sehr wichtige Rolle in der chinesischen Gesellschaft spielt. Die historischen Wurzeln des chinesischen Theaters liegen ebenfalls in den Mythen und in der daraus entstandenen Folklore. In der chinesischen Gesellschaft, wo die Mehrheit der Bevölkerung analphabetisch war, erfüllte das Theater die ästhetische und bildende Funktionen. Mit den Theaterstücken wurden den Menschen die literarischen Werke und die Geschichte ihres Landes beigebracht. Also konnte man sagen, dass auch in diesem Fall das Geistige durch das Materielle vermittelt wurde. In Theaterstücken wurde das Böse immer durch das Gute besiegt oder bestraft, was der ewigen Sehnsucht der einfachen Menschen entsprach. Sie sahen prunkvolle Kostüme der Schauspieler, hörten laute Musik, ließen sich von spannenden Geschichten fesseln und vergaßen ihren grauen Alltag, sie lebten ihre Hoffnungen und Träume aus. Die Zuschauer vergaßen oder ignorierten, dass ein Thron ein einfacher Tisch ist, oder, dass eine schöne Frau von einem Mann dargestellt wird. Hier spielte das Materielle nur die Nebenrolle, an die oberste Stelle tritt der geistige Bestandteil dieses Doppelsystems. Jedoch sollte es nicht außer Acht gelassen werden, dass das Materielle dabei die Sprache der Symbole (das Geistige) verwendet, was materiell nur in der Fantasie der Zuschauer erscheint.

Im Buch werden zwei Umschriften zur phonetischen Wiedergabe der chinesischen Sprache verwendet: *Pinyin* und *Wade – Giles*. Pinyin wird seit den siebziger Jahren verwendet und löst das amerikanische Wade – Giles – System ab. Die Verwendung von Pinyin oder Wade – Giles ist von den zitierten Quellen abhängig.

Dank

An dieser Stelle möchte ich einen besonderen Dank an Vanessa Wuzynski für Ihre Hilfe ausdrücken.

1. Traditionelle Ansichten der chinesischen Maler

Chinesische Maler haben in ihren Bildern nie eine Geschichte zu Ende erzählt, das ist die Besonderheit ihrer schöpferischen Methode. Es sieht so aus, als ob sie dem Betrachter die Möglichkeit geben, durch seine Fantasie zu vervollständigen, was im Bild lediglich angedeutet wird. Eine chinesische Landschaft ist sehr dekorativ. Eine erfundene Welt ergänzt eine reale Welt und bringt somit einen Teil der poetischen Tradition hinein.

Trotz der komplizierten Denkweise und der symbolischen Weltwahrnehmung, blieb die lebendige Ausdrucksweise der chinesischen Landschaftsmalerei auch für die nachfolgenden Generationen verständlich. Auch die chinesischen Maler des 20. Jahrhunderts bleiben den traditionellen Vorstellungen über das Wesen der Landschaftsmalerei treu. Nachdem die Kommunistische Partei in China die Macht übernommen hatte, gab es den Versuch eine neue Art der Malerei ins Leben zu rufen. Es sollte nach dem Beispiel der Sowjetunion eine zeitangemessene Kunst – „Sozialistischer Realismus“¹ – gefördert werden, und sein Hauptobjekt sollte nicht die Landschaft, sondern der Mensch werden. Die subtilen, feinen Farbnuancen wurden durch grelle Töne ersetzt und die poetische, nachdenkliche Stimmung, die Symbolik und der Lakonismus sollten aus den modernen Gemälden verschwinden. Doch, wie es schon oft in der Geschichte der Menschheit passierte, erlitt das Vorhaben, die künstliche, politisch eingeprägte Meinung in der Kunst durchzusetzen, eine Niederlage. Das seit Jahrhunderten existierende Gefühl der Ästhetik und Ethik, die Schätzung der Natürlichkeit und der Respekt vor den alten Meistern überdauerten die kurzzeitigen Strömungen in der chinesischen Malerei. Als Beispiel dazu diente die Diskussi-

¹ Im Jahre 1918 rief das Zentralkomitee der Bolschewistischen Partei die Künstler auf, eine neue Kunstform zu entwickeln, die die Revolutionspropaganda als ihre Hauptaufgabe sehen sollten. Dieses Jahr gilt als die Entstehung des „Sozialistischen Realismus“. Die sowjetische Kunstdoktrin verlangte vom Maler eine „realistische, historisch konkretisierte Darstellung der Realität in ihrer revolutionären Entwicklung“. Dabei musste die Kunst den Menschen im Geiste der kommunistischen Idee erziehen. Es sollte eine neue Kunst entstehen, die für eine breite Masse von Menschen zugänglich wäre. In: bibliotekar. ru/slovar-impr4/19

on zwischen chinesischen und sowjetischen Malern, die im Jahre 1957 in Moskau stattgefunden hat.² Hier sind einige Ausschnitte daraus vorgeführt: „Der Vorsitzende des Treffens schlug den versammelten Künstler vor eine Diskussion zu Themen wie Ausbildung eines Malers in China aufgebaut ist, welche Anforderungen dürften an den Maler gestellt werden und wie betrachtet der Künstler selbst seine Aufgabe in der neuen chinesischen Gesellschaft.

Professor Jiang Zhaohe³ übernahm das Wort: „Ich würde gerne über die Ausbildung der Maler, die im Stile „*guohua*“⁴ arbeiten, etwas erzählen. Vor allem muss ich sagen, tritt für die chinesischen Künstler die Natur in die Rolle des Lehrers. Alle Objekte und Erscheinungen dieser Welt, mussten von ihm sehr gut verstanden und verinnerlicht werden. Der Maler muss tief in das Wesen aller Dinge der Welt eindringen, um ihren Sinn und ihre Bedeutung zu begreifen, diese Empfindungen muss er in seinen Werken wiedergeben. Ein Maler sollte immer zuerst sehr akribisch die Objekte erforschen und ihre Haupteigenschaften erkennen. Unabhängig davon, was er malt, ob es eine Blume, ein Vogel oder eine Landschaft ist, muss er zuerst das alles analysieren, nur dann kann er anfangen zu malen. Die Sache ist die, dass hier auch über die Mittel und die Form des Ausdrucks gesprochen werden muss. In der chinesischen Malerei ist der Strich das Wichtigste. Der Strich soll das zusammenfassende, lakonische Antlitz des Objektes der Weltumgebung verkörpern. Zweifellos, das Malen soll an die Natur gebunden sein, aber der Maler darf nicht nur ein Kopist der Natur sein. Manchmal betrachtet ein Maler die Natur, lässt diese Gefühle nochmals durch seine Sinne passieren und bringt dann seinen eigenen, persönlichen Eindruck auf Papier. Ein Maler sollte sich nicht auf das Licht – Schatten – Verhältnis stützen.

² Entnommen aus dem Stenogramm der Sitzung am 29. April 1957. Russisches Staatsarchiv für Kunst und Literatur. Russische Akademie der Wissenschaft: Chinesische Volksrepublik in den 50er Jahren. B. 2, S. 387 - 391

³ Jang Zhaohe (1904 – 1986) geboren in der Stadt Luzhou, Provinz Sichuan. Maler im Stile „*gouhua*“, Autodidakt in westlicher, realistischer Malerei. Im Jahre 1929 stellt er seine Genreszenen im nationalen Ministerium für Kunstbildung aus. Im Jahre 1935 unterrichtete er Malerei in Nanking und Shanghai. Bekannt wurde er durch seine große Bildrolle „Flüchtlingen“. Unterrichtete mehrere Jahre in CAFA. Der poetische Realismus seiner Bilder vor dem 1949, wurde nach der Befreiung durch sanfte optimistische Töne ersetzt. In: Sullivan, M.: Modern Chinese Artists. USA, 2006, S. 70

⁴ Guohua – traditionelle chinesische Malerei

Hauptsache ist die Wiedergabe des inneren Inhaltes des Objekts (nicht seine äußere Form) und den Ausdruck dieses inneren Inhaltes kann man mittels Strichs erreichen. Der Maler selbst versucht, die bestimmten einzelnen Züge eines Objektes zu erfassen und diese hervortretenden Züge in sein Bewusstsein einzuprägen. Es führt oft dazu, dass diese Merkmale überzogene Dimensionen im Werk der Künstler annehmen, manchmal geschieht dies mit Absicht. ... In vielen chinesischen Gemälden gibt es keinen Hintergrund, keine Umgebung. Das sind die Besonderheiten der chinesischen Malerei. Was die Lehrmethode angeht, so werden die Formen und die Regeln der chinesischen Malerei im Stile „*guohua*“ verwendet. Zuerst muss der junge Maler akribisch und gründlich die materiellen Objekte und Subjekte dieser Welt analysieren. Nur nachdem er den Inhalt dieser Dinge begriffen hat und sich mit ihrer Gestalt auseinandergesetzt hat, wird ihm klar, mit welcher Methode, mit welchen Farben man die Komposition eines Bildes erstellt.“

Der Vorsitzende stellte die Frage: „Bedeutet es, dass der Maler die Natur kopiert?“

In der Diskussion mischte sich der sowjetische Bildhauer L. Kerbel⁵ ein.

„Ich war etwa sieben Monate in China gewesen und habe selbst an Ort und Stelle der Entstehung der Kunstwerke beigewohnt.... Die chinesischen Maler gehen tatsächlich in die Natur, machen ihre Skizzen und beobachten. Wenn sie aber ihre Bilder malen, haben sie keine Natur vor sich. Es wird alles aus dem Gedächtnis gemalt und es ist sehr bildhaft. Es gibt weder überflüssige Details, noch unnötige Naturdarstellungen. ... Als ich das erste Mal nach China gekommen bin und chinesische Bilder gesehen habe, dachte ich, dass diese Darstellungen sehr weit von der Natur entfernt wären. Nachdem ich aber die chinesische Natur gesehen habe, war mir klar, dass diese Malerei sehr eng mit der Natur verbunden ist, gleichzeitig aber keine reine Kopie der Natur ist. Die Bilder entstehen im Herzen des Malers. Während der Gespräche mit den Malern habe ich

⁵ Kerbel, Lev (1917 – 2003) war ein russischer Bildhauer.

oft gehört, wie sie darüber redeten: „Wir lieben die Natur sehr, wir beobachten sie, aber wenn wir sie malen, malen wir sie, ohne sie anzusehen.“ Ein Maler, den ich in China traf, sagte sehr richtig: „Ich arbeite lange an einem Bild – zwei oder drei Jahre“. Ich fragte: „Das heißt, Sie haben während dieser Zeit ununterbrochen dieses Bild gemalt?“ „Nein“, antwortete er, „ich habe mir Gedanken gemacht und studierte das Material. Das Bild habe ich in zwei oder drei Monaten vollbracht.“ Diesen gesamten Zyklus bezeichnete er als Arbeit an einem Bild. Ich finde diese Arbeitsweise sehr weise.“

Diese Gedanken über das Wesen der chinesischen Malerei hinterlassen auf dem ersten Blick einen Eindruck der künstlerischen Freiheit in Bezug auf die Gestaltung der Bilder und die Darstellung der Objekte darin. Aber es wäre falsch zu denken, dass die Maler ihre Emotionen hinter den symbolischen Elementen versteckten. Jedes dieser Elemente symbolisiert bestimmte Charakteristika der realistischen Welt. Sie verkörpern sozusagen den Gemütszustand der Menschen, ihre Hoffnung, Sehnsucht oder Trauer.

2. Die äußere Gestaltung der chinesischen Bilder

Eine Besonderheit der chinesischen Malerei ist die äußere Gestaltung eines Bildes. Die chinesische Bildrolle hat keinen Rahmen, geschweige denn einen schweren vergoldeten Rahmen, der ein Bild eingrenzt und dadurch in eine isolierte Welt verwandelt, so wie es in der europäischen Malerei üblich ist. Ein chinesisches Bild ist kein raumverschönendes Objekt, das ständig an einer Wand hängt. Ein Bild wurde für die Betrachtung ausgerollt und danach wieder zusammengerollt und in einer speziellen Kiste weggeräumt. Chinesische Bildrollen haben sowohl horizontale als auch vertikale Formen. Vertikale Rollen sind normalerweise etwa drei Meter lang. Die horizontalen Rollen stellen ein Panorama oder eine bildliche Erzählung dar. Darauf sind die Straßenszenen oder Serien von Landschaften, die in einer Komposition verbunden sind, gezeigt. Solche Bildrollen konnten bis zu zehn Meter lang sein. Eine horizontale Rolle wird von rechts nach links zusammengerollt, eine vertikale von oben nach unten.

Die horizontale Rolle, auch Querrolle genannt (**s. Abb. 1**), hat folgende Bestandteile:

1. Ein Schutzumschlag, für den man oft ein Stück von einem alten Brokat benutzte, einen dünnen Stab mit einem Band zum Verschließen der Bildrolle sowie ein Steckverschluss aus Jade oder Elfenbein. Auf den Schutzumschlag ist von außen ein Etikett mit dem Bildtitel aufgeklebt. Die Innenseite des Schutzumschlages ist mit gemusterter Seide oder goldgesprenkeltem Zierpapier bezogen.
2. Das Bild ist auf Seide oder Papier gemalt. Am Ende des Bildes stehen die Aufschrift des Malers, das Datum und sein roter Namensstempel.

Außerdem gehören oft noch Bahnen aus Papier oder Seide für Nach- oder Beischriften von Kunstsammlern dazu. Außerdem dient die Bahn aus Papier als Ausgleich, damit die Bildrolle nicht zu dünn bleibt. Des Weiteren gibt es einen

Holzstock um den man das Bild aufrollt. Die Ober- und Unterkante dieser Bildrolle sind mit einem Saum braunen Papiers verstärkt.

Die vertikale Rolle (**s. Abb. 2**), auch Hängerolle genannt, ist aus folgenden Elementen zusammengesetzt:

1. Das Bild ist auf Seide oder Papier gemalt.
2. Die Malfläche wird unten und oben durch Brokatstreifen von der Montierung abgegrenzt. Die beiden Brokatstreifen sollten immer aus dem gleichen Material sein.
3. Das Bild ist von vier Seiten mit pastellfarbenem mit Drachen und Phönixmotiven verziertem Papier umrahmt.
4. Ober- und Unterteil der Rolle sind aus hellem, einfarbigem Papier oder Seide. Der untere Teil ist schmaler als der obere. Die beiden Teile stehen im Verhältnis zwei zu eins. Man nennt sie „Himmel“ und „Erde“ (*Tian di*).
5. Das Hängeholz – ein dünner, halbkreisförmiger Stab. Die flache Seite des Stabes ist zur Vorderseite des Bildes gewendet, die runde steht nach hinten.
6. Ein runder Holzstab am unteren Ende der Bildrolle dient als Beschwerer, außerdem wird das Bild um diesen Holzstab von unten nach oben zugerollt. Auf den beiden Seiten des Holzstabes sind Zierknäufe aufgeklebt, sie können aus verschiedenen Materialien angefertigt sein: Elfenbein, Metall, Holz, oder Porzellan. An diesen Zierknäufen kann man reizvoll verzierte Beschwerer anhängen.
7. Die Rückseite der Bildrolle ist mit einfarbiger oder verzierter Seide beklebt, so schützt ein Außendeckblatt das Bild in zugerolltem Zustand.⁶

⁶ Goepper, R., 1978, S. 100 - 107

3. Die innere Gestaltung der chinesischen Bilder

3.1 Die Perspektive

Im Unterschied zur linearen Perspektive in der westlichen Malerei, wird die chinesische Perspektive in zwei Binomen zusammengefasst: *liwai* (innen – außen) und *yuanjin* (fern – nah). Das bedeutet, dass die Darstellung in einem Bild auf die Kontraste und Balance zwischen dem Inneren und dem Äußeren basiert. Die chinesische Perspektive wird auch Vogel- und Reiterperspektive genannt. Damit platziert sich ein Maler auf einer Anhöhe, um die gesamte Landschaft ansehen zu können, und gleichzeitig kann er sich durch das Gemälde bewegen. Ein Bild ist nicht ein Objekt des Betrachtens, sondern ein Werk mit eigenem Leben. Der berühmte chinesische Maler und Maltheoretiker Guo Xi⁷ beschrieb es so: „Es gibt gemalte Landschaften, die man durchquert oder betrachtet, andere, in denen man herumspazieren kann; und wieder andere, in denen man verweilen oder leben möchte. Alle derartigen Landschaften erreichen einen Grad der Vortrefflichkeit. Und doch sind diejenigen, in denen man leben möchte, allen anderen überlegen. Das Verlangen, das durch Malerei ausgelöst wird, lässt sich so beschreiben: Man ist versucht, sich auf den Saumpfad zu begeben, der sich durch den bläulichen Dunst hinaufwindet, oder einen Blick auf den Widerschein der Abendsonne im friedlichen Fluss zu werfen; man wünschte sich, die Erfahrung der Einsiedler an ihrem Rückzugsort im Herzen der Berge zu erleben oder zwischen den Felsen zu spazieren, die aus schroffen Überhängen hervorragen. Die Malerei muss im Betrachter den Wunsch erwecken, sich in ihr wiederzufinden. Nur so wird der Eindruck des Wunderbaren, den sie erzeugt, über sie hinauswachsen und sie übersteigen.“⁸

⁷ Siehe Kap. Guo Xi

⁸ Cheng, F. 2004, S. 118

3.2 Die Proportionen

Ein anderer wichtiger Aspekt, der von einem guten Maler berücksichtigt sein sollte, ist es ein Gefühl für die richtige Proportion, und die Beziehung zwischen den Bildelementen zu entwickeln. Der berühmte chinesische Maler und Dichter Wang Wei (699 – 759) schrieb folgendes dazu: „Will man ein Landschaftsgemälde malen, muss die Idee dem Pinsel vorausgehen. ... Für die Perspektive gilt: bei einem Mensch in der Ferne sieht man die Augen nicht; bei einem weit entfernten Baum kann man die Zweige nicht unterscheiden; auf einem Berg in der Ferne, dessen Umrisse so weich geschwungen sind wie Augenbrauen, ist kein Fels erkennbar; genauso wenig ist auf einer Wasserfläche, die am Horizont die Wolken berührt, eine Welle zu sehen. Zur Beziehung zwischen den einzelnen Elementen: die Berge sind von Wolken umschlossen; die Felsen verbergen Quellen; Pavillons und Terrassen sind von Bäumen umgeben; auf den Pfaden sind menschliche Spuren zu sehen. Ein Felsen muss von drei Seiten zu sehen sein; ein Weg kann von seinen beiden Enden her verstanden werden; ein Baum wird vom Wipfel aus wahrgenommen; eine Wasserfläche wird durch den Wind empfunden, der über sie hinwegstreicht. Vor allem anderen muss man die Anzeichen in Betracht ziehen, die die Atmosphäre ausmachen. Zwischen Hellem und Dunklem, Deutlichem und Undeutlichem unterscheiden. Eine Randordnung zwischen den einzelnen Figuren erstellen. Ihre jeweilige Haltung und Gangart bestimmen und ihre wechselseitigen Grußbezeugungen festhalten. Zu viele Elemente bergen die Gefahr der Verstopfung; zu wenige die der Erschlaffung. Man muss daher das rechte Maß und die angemessene Entfernung finden. Was zwischen fern und nah an Leere verbleibt, kommt sowohl den Bergen als auch den Wasserläufen zugute.“⁹

In der chinesischen Perspektive wurden drei Distanzen festgelegt:

⁹ Cheng, F. 2004, S. 118 - 119