



Universität Paderborn  
Fakultät für Kulturwissenschaften  
Institut für Kunst, Musik, Textil

## **Thema: Die „friedvolle“ Linie**

Eine künstlerische Forschung zur koreanischen Tuschemalerei und ihrer  
Vermittlung im Unterricht der Sekundarstufe II und Erwachsenenbildung

Inaugural-Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

Im Fach Kunst der Universität Paderborn

Young-Ran Kim

Tag der Disputation: 21.11.2022

Erstgutachterin: Prof. em. Dr. Jutta Ströter-Bender

Zweitgutachterin: Prof. Iris Kohlhoff-Kahl

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort.....</b>	<b>VI</b>
<b>Widmung an meine Urgroßeltern und Großeltern .....</b>	<b>VII</b>
<b>Über meine Großeltern und Urgroßeltern .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Danksagung.....</b>	<b>IX</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>X</b>
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Bedeutung des „Friedens“ in der Tuschemalerei und Kalligrafie.....</b>	<b>13</b>
2.1 Ausgangspunkt und Intention.....	15
2.2 Historischer Überblick der japanischen Kolonialzeit (1919-1945) in Korea.....	18
2.3 Erinnerungskultur von 1945 bis zur Gegenwart in der Friedenskunst in Korea .....	21
<b>(A) Historischer Teil .....</b>	<b>22</b>
<b>3 Tuschemalerei und Kalligrafie.....</b>	<b>22</b>
3.1 Entstehung der Tuschemalerei und der Kalligrafie.....	22
3.2 Besonderheit der Tuschemalerei in der künstlerischen Darstellung .....	25
3.2.1 Die Malerei des Augenblickes und Kunst des Raumes .....	26
3.2.2 Imaginäre Meditation in der künstlerischen Darstellung.....	27
3.2.3 Besondere künstlerische Malweise in der Darstellung .....	29
3.2.4 Förderung einer positiven schöpferischen Lebenskraft und Entdeckung der Talente....	30
3.2.5 Pädagogische Vielfalt in der Unterrichtsumsetzung .....	32
3.2.6 Beispiele der vielfältigen Ausdrucksmöglichkeit in der „friedvollen“ Linie .....	35
3.2.7 Sich Vergessen, im Fluss der Tusche sein .....	37
3.2.8 Über „Qi“ .....	39
3.2.9 Der Weg zur inneren Schönheit .....	42
3.3 Zen Meditation und ihre Philosophie .....	44
3.4 Historischer und Philosophischer Hintergrund.....	47
3.4.1 Politische und geographische Situation zwischen China und Japan.....	48



3.4.2 Geburt der koreanischen Schrift „Hangeul“ .....	49
3.4.3 „Sutren“ als heilige schriftliche Symbolträger buddhistischen Glaubens .....	51
3.4.4 Anwendung der Kalligrafie im Buddhismus und Konfuzianismus .....	53
3.5 Entwicklung der koreanischen Tuschemalerei während der „Cho-Sun“-Dynastie .....	58
3.5.1 „Sa-Dae-Boo“ und „Su-Min“ .....	59
3.5.2 „Pung-Sook Hwa“ .....	62
3.5.3 „Min-Hwa“ .....	66
3.5.4 Konfuzianismus in der „Cho-Sun“ Epoche und „Do-Hwa Won“ .....	68
3.5.5 Unterscheide zwischen Gemälden in der frühen und späteren „Cho-Sun“-Dynastie .....	71
3.5.6 Besondere Malweise in der späteren „Cho-Sun“-Dynastie: Werke von „Jeong, Seon“ und „Shin, Yun-Book“ .....	73
3.5.7 Gemeinsame künstlerische Aspekte von Jong, Sun“, „Kim, Hong-Do“ und „Shin, Yun-Book“ .....	79
3.5.8 Entwicklungsstil der zwei Arten der Tuschemalerei im südlichen und nördlichen Korea .....	82
3.6 Abwandlung der Tuschemalerei durch den Künstler „Kim, Hong-Do“ und kurze Bildinterpretation seines Werks „Ssireum“ .....	83
3.6.1 König „Jeung-Jo“ und sein kultureller Beitrag in der Gesellschaft .....	85
3.6.2 Biografie von „Kim, Hong-Do“ und sein sozialer Aufstieg .....	86
3.6.3 Tuschemalerei von „Kim, Hong-Do“: zwei Epochen .....	87
3.6.3.1 Frühmalerei: Malerische Motive vor der Hofmalerzeit, Identität der arbeitenden Bevölkerung .....	87
3.6.3.2 Spätmalerei: Literatenmalerei und Landschaftsmalerei .....	91
3.6.3.3 Bildinterpretation über „Byeo Tajak“ (Reis Dreschen) von „Kim, Hong-Do“ .....	95
3.6.3.4 Besonderheiten der Malweise von „Kim, Hong-Do“ .....	98
3.6.3.5 Darstellung der Personen im Werk von „Ringen“ und „Mu-Dang“ in seiner Malerei .....	105
3.6.3.6 Seine Motivik .....	107
3.7 Beziehung mit der Natur in der Tuschemalerei und in der Kunst .....	107
3.7.1 Ursprung der Landschaftsmalerei .....	108
3.7.2 Über „Sanshu-Hwa“: Landschaftsmalerei in Korea und China .....	110
3.7.3 Bedeutung der Natur in der Gesellschaft .....	112
3.7.4 Landschaftsmalerei in Korea mit Verweis auf den Künstler „Jeong, Seon“ .....	114
3.8 Friedensmotive von „Ship-Jang-Seng“ aus der Natur und die Bedeutung .....	116

3.8.1 Über „Ship-Jang-Seng“ .....	116
3.8.2 Friedensmotive und Bedeutung in der Alltagskultur.....	122
<b>4 Kalligrafie .....</b>	<b>126</b>
4.1 Entstehung der Kalligrafie.....	128
4.2 Über Kalligrafie .....	129
4.3 Kommentare zur Kalligrafie und kunsthistorische Bedeutung .....	129
4.4 Besonderheit der Kalligrafie in der Kunst .....	132
4.5 Die Bedeutung von „Frieden“ in der Kalligrafie .....	136
4.6 Kalligrafie in der Tuschemalerei als begleitendes Gedicht .....	140
4.7 Die Kalligrafie als Kunstform: „Art Kalligrafie“ .....	142
4.8 Die Werke des Künstlers „Huang Miaozi“ als Beispiel des schönen Schreibens.....	149
4.9 Schrift als Kunst und Zeichen der Macht in China .....	153
4.10 Übertragung der Kalligrafie nach Korea .....	155
4.11 Geschichte und Kultur der koreanischen Kalligrafie .....	158
4.12 Diverse Formen von koreanischer Kalligrafie .....	160
4.13 Kalligraphischer Künstler „Kim, Chung-Hyn„ und seine Forschung „Gung-Che“ .....	161
4.13.1 Kurze Biografie über „Kim Chung-Hyn“ .....	161
4.13.2 Die Erfindung des kalligrafischen Stils „Gung-Che“ und „Panbon-Che“ .....	162
4.13.3 Moderne Schrift „Gung-Che“ von „Lee, Chul-Kyung“ und „Kim, Chung-Hyn“ .....	166
<b>5 Linie und Kalligrafie .....</b>	<b>170</b>
5.1 Eine charakteristische Untersuchung der Verwendung von Linien .....	171
5.2 Die Zeichnung, die Schrift und die Kalligrafie .....	173
5.3 Linie als befreiende und ursprüngliche Kraft in der Tuschkunst.....	174
5.4 Beispiele der tuschemalerischen Linien.....	175
5.5 Besonderheit der Linien und Flächen in der Kalligrafie .....	177
<b>(B) Material und Vermittlung.....</b>	<b>180</b>
<b>6 Materialphilosophie .....</b>	<b>180</b>

6.1 Besondere Malphilosophie von Tusche und Pinsel .....	182
6.2 Tusche und Herstellung der Tuschefarbe .....	183
6.2.1 Der Reibstein .....	193
6.2.2 Die Stangentusche .....	195
6.3 Der Pinsel .....	197
6.4 Das Papier .....	200
6.5 Siegel und Siegelkunst .....	202
6.5.1. Siegelkünstler und Siegelsammler „Oh, Se-Chang“ .....	204
6.5.2. Historische Siegelentwicklung .....	204
<b>7 Vermittlung .....</b>	<b>209</b>
7.1 Museumskoffer als Museum: Museumspädagogik außerschulischer Lernorte .....	209
7.2 Entdeckendes Lernen .....	213
7.3 Ästhetische Forschung nach Helga Kämpf-Jansen und entdeckendes Lernen .....	215
7.4 Entdeckendes Lernen als didaktisch-methodischer Ansatz .....	218
7.4.1 Entdeckendes Lernen .....	218
7.4.2 Prinzipien Entdeckenden Lernens .....	220
7.4.3 Natürliches Lernen .....	221
7.4.4 Erziehung durch und für Erfahrung nach Dewey: Erfahrung in der Tuschemalerei .....	222
7.4.5 Entdeckendes Lernen mit dem Museumskoffer .....	223
7.5 Unterrichtsbeispiel für den Einsatz des Museumskoffers als didaktisches Werkzeug .....	224
7.6 Über den Museumskoffer .....	224
7.6.1 Das didaktische Potenzial des Museumskoffers für den Vermittlungs-prozess der künstlerischen Friedenserziehung in der Tuschemalerei .....	229
7.6.2 Unterrichtsplanung für den didaktischen Einsatz in Sekundarstufe II .....	236
7.6.2.1 Kompetenzerwartung und inhaltlicher Schwerpunkt im Kernlehrplan NRW Fach Kunst in der gymnasialen Oberstufe, Grundkurs .....	238
7.6.2.2 Unterrichtsverlaufsplan .....	239
7.7 Mögliche Problematik für den Einsatz des Museumskoffers an Schulen .....	240
7.7.1 Mangelnde Werkszeit an der Schule .....	240
7.7.2 Kritische Aspekte im Kunstunterricht: Kulturelles Wissen-und Lernniveau überprüfen und das Thema mit dem erlernten Wissen der Lernenden verbinden. ....	241

7.7.3 Umsetzung außerhalb der Schule als offener Unterricht: Mit handlungsorientierter und langzeitiger Planung im Voraus.....	242
7.7.4 Einschränkung im malerischen und zeichnerischen Ausdruck der Tuschemalerei .....	243
7.7.5 Notwendigkeit einer guten Einführung über die Museumskoffergestaltung .....	245
7.7.6 Thema eingrenzen.....	246
7.8 Chance der transkulturellen Begegnung und Integration in der kunstpädagogischen Verwendung der Tuschemalerei .....	247
7.9 Beispiele der „friedvollen“ Tuschemalerei als Konkretisierung des Vermittlungsprozesses im künstlerischen Unterricht: künstlerische Forschung anhand eines Unterrichtsbeispiels an Schulen und Universitäten .....	249
7.9.1 Grundschule Schröttinghausen und Kunstprojekte mit dem Schulamt Kreis Lippe.....	250
7.9.2 Unterrichtsbesuch am „collège Michelet“ in Toulouse mit dem Schwerpunkt Tuschemalerei: „Baum“ malen .....	255
7.9.3 Unterrichtsbeispiele an der Musik -und Kunstschule der Stadt Bielefeld und der Universität Paderborn.....	257
7.9.4 Vielfältigkeit der Ausdrücke der Schwarz-Weiß Kunst anhand von Werken Stéphane Calais. ....	266
7.9.5 Didaktischer Ausblick .....	268
<b>8 Zusammenfassung und abschließende Betrachtung der Forschungsergebnisse.....</b>	<b>270</b>
<b>9 Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>276</b>
<b>10 Anhang .....</b>	<b>285</b>
Unterrichtsverlaufsplan .....	285
<b>11 Literaturverzeichnis .....</b>	<b>297</b>
<b>12 Mustererklärung nach §12 der Promotionsordnung.....</b>	<b>312</b>

## Vorwort

Es ist der künstlerische Hintergrund von Young-Ran Kim als Designerin, Tuschemalerin und Kalligrafin, der sich in diesem Werk mit einer reichen wissenschaftlichen Untersuchung und Ästhetischen Forschung für eine Kultur des Friedens und der Verständigung verbindet. Umfassenden Kenntnisse aus den Traditionen und dem Kulturgut ihres Heimatlandes Südkorea sowie kulturhistorische Kontextualisierungen einfließen hier ein, wie auch langjährige Erfahrungen in der Kunst- und Kulturvermittlung. Dabei intendiert die Verfasserin nicht allein eine formal – ästhetische Beschreibung der fernöstlichen Kalligrafie und Tuschemalerei im transkulturellen Austausch, sondern sie stellt facettenreich die Philosophie der Kunst der Linienführung und die komplexen Traditionen ihrer Materialkultur vor. Gerade diese Aspekte sind heute für die Bewegung des „Lettering“ mit ihrer Neubewertung des Handschreibens und klassischen Schreibutensilien von großem Interesse. Zugleich erschließt die Darstellung mit weitgehenden Erkenntnissen das in der kalligrafischen Kunstpraxis enthaltene therapeutische Erfahrungswissen und die darin enthaltenen meditativen Wirkungen mit ihren positiven seelischen Qualitäten. Somit entstehen breite Anregungen für eine therapeutisch-künstlerische Werkstattarbeit, in der eine Dimension des Innehaltens und des sich Gewahr Werdens sichtbar wird. Es öffnet sich mit dieser künstlerischen Forschung ein reiches Tableau an kultureller Praxis, dass in seiner Praktikabilität für die verschiedensten Altersgruppen eindrucksvoll dargestellt und umsetzbar ist – und tatsächlich durch die Darlegung der traditionellen Motivspektren der Kalligrafie und ihrer Umsetzung einen friedenspädagogischen Beitrag zu leisten vermag.

*Jutta Ströter-Bender*



## Widmung an meine Urgroßeltern und Großeltern

Die vorliegende Promotionsarbeit „friedvolle Linie“: *Eine künstlerische und kunstpädagogische Forschung zur koreanischen Tuschemalerei* ist in liebevollem Gedenken an meine Urgroßeltern mütterlicherseits und meine Großeltern mütterlicherseits, Großmutter Frau Park und Großvater Herr Yoo, gewidmet. Ich möchte mich damit vor allem bei meinem Großvater Yoo bedanken, da er trotz des frühen Verlustes seiner Eltern der Familie eine künstlerische Begabung der Familie vermachte und dieser zur Blüte verhalf. Auch möchte ich mich bei meiner Großmutter Park bedanken, die mir Zuversicht, Vertrauen und Selbstbewusstsein geschenkt hat und vorlebte.

Ich wünsche mir von Herzen, dass meine Promotionsarbeit den Leiden meiner Großeltern, die sie während der japanischen Besatzungszeit erleiden mussten, etwas Positives entgegensetzen kann. Ich möchte mich bei meinen Urgroßeltern bedanken, die für die Befreiung von Korea gekämpft haben. Die Lebensgeschichten meiner Urgroßeltern und Großeltern haben mir durch ihr persönliches Schicksal viel Inspiration und Kraft zu meiner Promotionsarbeit gegeben. Als ihre Enkeltochter und Urenkeltochter möchte ich ihnen meine „friedvolle Linie“ widmen. Ohne sie wäre ich selbst und mein Herzensanliegen, das Ziel bzw. der Inhalt dieser Promotionsarbeit, heute nicht existent. Des Weiteren widme ich meine Arbeit den Personen, die während des zweiten Weltkriegs ihre Familie verloren und für die Freiheit des Landes gekämpft haben.

## Über meine Großeltern und Urgroßeltern

Mein Großvater, „Yoo, Dong-Choon“, ist als Sohn einer gebildeten und wohlhabenden Familie in einer mittelgroßen Stadt namens „Chun-An“ geboren. Ein Teil dieser Familie war später an den nationalen Widerstandskämpfen beteiligt. So auch die junge Frau „Yoo, Kwan-Soon“, die mit neunzehn Jahren am 01. März 1919 gegen die gewaltsame japanische Besatzung eine Demonstration organisiert hatte und daraufhin nach einigen Monaten brutal im Gefängnis ermordet worden ist. „Yoo“ war die Anführerin, die gegen die Abhängigkeitserklärung von Japan gekämpft hatte. Meine Urgroßeltern waren befreundet mit „Yoo“ und haben ebenso an dieser Unabhängigkeitsdemonstration teilgenommen. Sie mussten ein ähnliches Schicksal erleiden und wurden ebenso im Gefängnis ermordet. Mein Großvater verbrachte dann die Jugendzeit bei seinem Onkel, der damals Bürgermeister von der Stadt „Chun-An“ war. Meine Großmutter lernte meinen Großvater kennen, als er nicht einmal fünfzehn Jahre alt war. Dieser konnte durch einen Hauslehrer eine Ausbildung zu Hause absolvieren, doch war der Verlust beider Eltern für ihn eine unerträgliche Tragödie. Meine Großmutter hatte derzeit kaum Möglichkeiten, als Frau eine Schule zu besuchen. Sie lernte jedoch durch den Großvater Schreiben und Lesen, wodurch sie mir Koreanisch in Schrift und Sprache beibringen konnte. Obwohl meine Großmutter älter war als mein Großvater, haben sie als Familie zusammengehalten und bekamen drei Söhne und zwei Töchter. Meine Mutter ist ihre letzte Tochter. Unter der japanischen Besatzung verloren meine Großeltern und Urgroßeltern ihre Identität und ihre Familie. Durch einen Bombenangriff verlor meine Großmutter ihre Hörfähigkeit. Bei Besuchen war sie immer stil- und würdevoll mit einer traditionellen Tracht angezogen. Auf diesem Wege bitte ich meine verstorbene Großmutter um Verzeihung, da keine Kinder aus der Familie sich persönlich nach ihrem Tod von ihr verabschieden konnten. Für immer wird sie jedoch meine Großmutter in persönlicher und liebender Erinnerung bleiben. Vor allem ihr Mut und ihre Weisheit, die sie uns gelehrt hat: Sehr liebevoll mit dem Geist und Körper umzugehen, da sie Teile von uns sind. Diese Erinnerungsworte über Achtsamkeit im Leben sind unschätzbare Geschenke, die mich im Verlauf meines Lebens geprägt haben.

## **Danksagung**

Für meine Dissertation möchte ich mich für die Herzlichkeit und motivierende Art meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender bedanken. Für die Übernahme des zweiten Gutachtens von Frau Prof. Dr. Iris Kohlhoff Kahl und die hilfreiche Begleitung des Promotionsverfahrens der Prüfungskommission möchte ich mich zudem bedanken.

Ferner gebührt dem koreanischen Kulturzentrum in Berlin mein Dank, da dieses mir etliche Bücher über die Tuschemalerei zur Verfügung gestellt haben.

Des Weiteren möchte ich bei der evangelischen Kirchengemeinde der Süster Kirche in Bielefeld bedanken, die mir inneren Frieden und Ausgleich durch die Begegnung und Begleitung im Gebet schenkten.

Ich möchte mich zudem noch einmal bei Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender dafür bedanken, dass ich die Gelegenheit erhielt, an diversen Friedensprojekten teilzunehmen. Daran anschließend gebührt Pfarrer Becker auch mein Dank, der mir zahlreiche Denkanstöße über die Bedeutung des Wortes „Frieden“ und „Friedensgebete“ an die Hand gegeben hat.

Mein besonderer Dank abschließend gilt Malin und Mike, die mir Mut geschenkt haben.

## Abstract

Ink painting is a traditionally known art in the Asian habitat and culture, and it counts as cultural heritage because this ink art has been passed down from generation to generation and has expanded in the Asian cultural area since the birth of Buddhist philosophy. The peculiarity of ink painting is that this art can be used interdisciplinary, holistically from elementary school to adult education in the classroom.

My research is about the presentation and elaboration of well-established knowledge of a traditional art from Asia, which is at the same time modern in its image design. It also has great potential in art education at school and in adult education because it represents cultural and artistic heritage of Korea in transcultural dialogue. Therefore, this work will encourage a cultural dialogue in the classroom and deal with non-European cultural diversity through examples of Korean artists such as "Kim, Hong-Do". The specific painting philosophy is demonstrated by a teaching example for high school education meanwhile the university students used the "Ship-Jang-Seng" motifs in the course of their aesthetic experience to represent their "feelings of peace" in a variety of ways, independently and also experimentally.

My work is divided into two parts: The first part evolves around the historical context of Far Eastern paintings and its artistic-social contributions. The second part deals with its materialistic-philosophical characteristics and thereof emerging implications for didactic mediations. As a concretizing link to these theoretical reflections regarding didactic mediation, a teaching concept was designed, which enables an opportunity for the creative research of peaceful line and surface design in ink painting considering its pedagogical and practical benefits for artistic peace education. As a tool for educational implementation, a practical example of a Korean museum suitcase from the 19th century will be pointed out. Based on the principles of discovery-learning and aesthetic experiences with usage of a learning diary, a teaching concept for the classroom was designed.

The focus of this teaching concept lays on gaining new practical experiences through painting traditional calligraphic lines. This aims to develop a transcultural-aesthetic approach in art, as the learners later work within a group or individually on creatively, independently re-designing a peaceful line form. The aesthetic approach can increase motivation to learn through the creation of a museum suitcase in the classroom and experimental experiences with various materials. In the latest phase of the learning process, as final educational objective, the students can invent and perform their own "peaceful lines".

# 1 Einleitung

Tuschemalerei spiegelt die innere Welt der Künstlerinnen und Künstler wider und verleiht dem Entfaltungspotenzial, dem Talent ihre künstlerische Darstellung. Mit einer Simplität und inneren Schönheit werden neu geschaffene, erfinderische Linien beziehungsweise Flächen dargestellt. Die Tuschemalerei wird auch als Kunst der inneren, schöpferischen Lebenskraft bezeichnet, die sich als innere Ruhe, als Frieden manifestiert.<sup>1</sup> Diese Aspekte lassen sich mit interkulturellen und interdisziplinären Unterrichtsbeispielen verbinden. Die der Tuschemalerei eigene ästhetische Ausdrucksweise in ihrer reduzierten, schnell ausgeführten und einmaligen Art steht im Kontrast zur europäischen Kunsttradition und erscheint dem durch europäische Kultur geprägten Auge besonders. Traditionelle mal- und materialphilosophische Eigenschaften können für ein Unterrichtskonzept als Anknüpfungspunkte dienen und sind eine Gelegenheit für die Erforschung friedvoller Linien- und Flächengestaltung in der Tuschemalerei in Hinblick auf ihren didaktischen und unterrichtspraktischen Nutzen einer künstlerischen Friedenserziehung.

Es ist eine beachtliche künstlerische Leistung, mit einer Leichtigkeit binnen weniger Minuten, Objekte in einer schnellen Ausführung ohne Nachbearbeitung oder Korrektur auf Papier zu bannen. Die dabei verwendete schwunghafte, augenblickliche und spontane Ausdrucksweise ist vor allem gekennzeichnet durch vielfältige und kreative Formgestaltungsmöglichkeiten, welche eine gelassene, innerlich von der äußeren Welt losgelöste und kreative Malweise fördert. Daher wird die Tuschemalerei auch als „Kunst der inneren Schönheit“ bezeichnet. Diese besondere Art zu malen stellt in ihrer Verwirklichung eine spontane und individuelle Leistung dar, die zugleich ein imaginärer Ausdruck der eigenen geistigen Haltung ist, der anhand von Linienspiel und Flächendarstellung Gestalt verliehen wird. Was Tuschemalerei ausmacht, liegt in der Originalität des Bildes sowie der Erfahrung, mit sich selbst eins zu werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2014, S. 24f., vgl. auch Yuan, Philosophie der traditionellen chinesischen Tuschemalerei, <https://www.liliyuan-tuschmalerei.com/tuschemalerei>(03.03. 2022)



## Intention

Meine Untersuchung zur koreanischen Tuschemalerei und Kalligrafie beinhaltet die Intention, ihren besonderen Beitrag in der Erinnerungskultur und der friedvollen Liniengestaltung im Bereich der Kunst für eine künstlerische Friedenserziehung in der Sekundarstufe II und Erwachsenenbildung didaktisch und unterrichtspraktisch herauszustellen. Dabei wird der Schwerpunkt auf die friedvolle Liniengestaltung in der Tuschemalerei als praktisches Beispiel gelegt. Zudem geht unmittelbar daraus die Frage hervor, inwieweit die Tuschemalerei zu einer harmonischen und friedlichen Kulturbeggnung im Sinne der Friedenserziehung beizutragen vermag.

Die Charakteristika der tuschmalerischen, kalligrafischen Darstellungen werden in ihrem historischen, philosophischen und kulturellen Kontext von ihrer Entstehung bis zu ihrer idealtypischen Vollendung mit exemplarischen Verweisen als Konkretion dargelegt. Die Erläuterung der Bedeutung des historischen Hintergrunds ist wesentlich, da die Tuschkunst in ihrer Darstellungsweise und Philosophie von Generation zu Generation als Kulturerbe über fünf tausend Jahre bis heute weitergegeben wurde. Die maßgeblichen Merkmale der Tuschemalerei und Kalligrafie in den Bereichen der Kunst, Kultur, Philosophie und Religion werden anhand des ästhetischen Forschungsansatzes als Vermittlungsträger und Medien gemeinsam angesichts ihrer Interdependenzen analysierend betrachtet.

Aus dem praxisorientierten Unterrichtskonzept resultierende Ergebnisse werden anschließend hinsichtlich potenzieller fachdidaktischer Erträge für den Kunstunterricht im Grundkurs am Gymnasium reflektierend analysiert. Konkret werden dabei vor dem Hintergrund dieses unterrichtspraktischen Vorschlags die Chancen einer transkulturellen Begegnung mit dem Ziel einer kunstpädagogischen Friedenserziehung anhand dargestellter und analysierter Erfahrungswerte von Schüler\*innen mit der Anwendung von Tuschemalerei erörtert und beurteilt. Tuschemalerei sollte dabei als ein künstlerisches Werkzeug zu einem kulturellen Dialog dienen und den Schüler\*innen neue ästhetische Horizonte zur asiatischen Kultur eröffnen.

Zusammenfassend kann daher folgende These als zentraler Ausgangspunkt dieser Promotion aufgestellt werden: Die Traditionen der Tuschemalerei besonders unter dem Aspekt der Meditation und Kontemplation im Geiste der Philosophie von Zen und Buddhismus können wei-

tergeführt werden und dieses Potential in der Kunstvermittlung für den Schulunterricht konkret im Sinne friedenspädagogischer Aspekte genutzt werden. Darüber hinaus liegt der pädagogische Schwerpunkt meiner Promotion darauf, dass „friedvolle“ Liniengestaltung der Tuschemalerei den Schüler\*innen Möglichkeiten verleiht, kulturelle Vielfalt zu erleben und ihre potenziellen eigenständigen „Linien“ zu entdecken.

### **Eine Kunst des All-Eins Seins**

Tuschkunst wird als Form des Schreibens und gleichzeitigen Malens für beide Zwecke gleichermaßen in ihrer künstlerischen Darstellung benutzt und ist im asiatischen Kulturraum ein sehr bekanntes Kulturerbe. Tuschemalerei und Kalligrafie sind bis heute gemeinsam als eine eng verbundene Gattung der künstlerischen Malerei bekannt, die gebürtig aus dem asiatischen Kulturraum stammt. Die Geisteshaltung, die in der künstlerischen Darstellung verkörpert wird, beruht in der Tuschemalerei und Kalligrafie auf einem gemeinsamen kunsthistorischen und kunstkulturellen Kontext, da die Tuschkunst das Leben, die Kunst und Kultur einer langen, historisch begründeten Traditionslinie widerspiegelt. Zwei Kernelemente für den darin ausgedrückten philosophischen Geist sind die Zen-Philosophie und die Religion des Buddhismus. Dabei greift die Tuschkunst hinsichtlich Mal- und Materialphilosophie auf die gleiche Vermittlungsweise zurück. In welchen Aspekten konkret die Tuschkunst von Ideen des Buddhismus geprägt worden ist und ihre Vermittlungsart diesen Ideen folgend heutzutage gestaltet wird, soll am konkreten Beispiel eines Tuschemalkurs für Grundschulen in Südkorea aufgezeigt werden.

In Südkorea wird man in der Tuschemalerei ab acht Jahren in der Grundschule und dann fortführend in der Mittelschule wöchentlich in einer Art der Meditation unterrichtet, währenddessen kein einziges Wort gesprochen wird. Korea ist durch den Buddhismus von China ausgehend umfassend kulturell beeinflusst worden: „Offiziell gilt das Jahr 372 als das Jahr, in dem der Buddhismus von China nach Korea eingeführt wurde. Seit dieser Zeit verbreitete sich der koreanische Buddhismus in der ganzen Welt und entwickelte in 1600 Jahren seine ganz eigenständige Natur, angepasst an die jeweiligen sozialen und politischen Umstände der Zeit.“<sup>2</sup> Im Handel und in der Politik hat Korea während dieser Entwicklung und dieses Prozesses eine

---

<sup>2</sup> Buddhismus in Korea, [https://german.visitkorea.or.kr/ger/CU/content/cms\\_view\\_317653.jsp?gotoPage=1](https://german.visitkorea.or.kr/ger/CU/content/cms_view_317653.jsp?gotoPage=1) (25. April 2021)

freundschaftliche Beziehung zu China gepflegt. Koreanische Mönche haben aus China den Buddhismus eingeführt und nach ihrer Rückkehr die Lehren des Buddhismus zunehmend in der Kalligrafie aufgegriffen. Kalligrafische Schriftzeichen wurden schweigend in den Tempelräumen von Tempeln gemalt, da ihre religiöse und heilige Bedeutung mit besonderem Respekt in einer meditativen Haltung dargestellt werden sollte.<sup>3</sup> Ein kalligrafisches Schild am Eingang des Tempels wurde zum Zweck des Schutzes vor bösen Geistern verwendet. Dieses Schild nennt man „Hyun-Pan“. Es bedeutet Schild oder Stück, das an einer Tür oder an einer Wand mit Buchstaben oder Zeichnungen gerändert ist.<sup>4</sup> Sie hängen oft unter der Traufe, an den Toren von Tempeln und Pavillons.<sup>5</sup> In der Tat ist das Schild selbst ein kalligraphisches Schreibkunstwerk, aber gleichzeitig ist es auch ein wertvolles kunsthistorisches Dokument des Gebäudes.<sup>6</sup> Es ist gleichzeitig von großer historischer Bedeutung, da es die Geschichte der Person, die es geschrieben hat, erkennbar werden lässt.<sup>7</sup> Im Vergleich zu Namenschildern oder Schildern in Europa beinhaltet „Hyung-Pan“ weitere philosophische Hintergründe.

Wie in der allgemein bekannten meditativen Praxis, sollte die Schrift in einer kontemplativen Stimmung schweigend in einem fließenden Gestaltungsprozess sowohl gemalt als auch geschrieben werden, der beide Handlungen zugleich miteinander verbindet. Das Schweigen während des kalligrafischen Malens stammt daher aus der meditativen Tradition, welches man in jeder Begegnung mit Menschen als respektvolle Geste versteht. „Der Buddhismus in Korea ist eine Weltanschauung, die insbesondere auf philosophischen Grundsätzen aufbaut. Dabei wird vor allem Disziplin vorgeschrieben, die durch den Verzicht von weltlichem Verlangen zur Errettung der Menschen beitragen soll.“<sup>8</sup> „Alleinsein und Schweigen erlauben uns, unsere persönliche Welt näher und intimer kennenzulernen. Sie lassen aber auch die schon diffuse Grenze zwischen sich und den anderen, Innen- und Außenwelt, noch unergründlicher erscheinen. Mit uns allein sein ermöglicht uns, durch Praxis und tiefes Erforschen des Herzens den zutiefst heilenden Zustand des All-Eins Seins zu erfahren.“<sup>9</sup> Während einer langen Medi-

---

<sup>3</sup> Vgl. Kim 2014, <https://blog.naver.com/haiena21/222247129050>(03.04.2021)

<sup>4</sup> Vgl. ebd.

<sup>5</sup> Vgl. über „Hyun-Pan“, <https://namu.wiki/w/%ED%98%84%ED%8C%90>(03.04.2021)

<sup>6</sup> Vgl. Kim 2014, <https://blog.naver.com/haiena21/222247129050>(03.04.2021)

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Buddhismus in Korea, <https://ich-will-meditieren.de/retreats/korea/> (25. April 2021)

<sup>9</sup> <https://buddhismus-aktuell.de/artikel/ausgaben/20172/meditation-in-schweigen-und-stille.html>(30. 05.2021)

tation versinkt man in Momenten der inneren Kontemplation und der Herstellung eines inneren Ruhezustands. Das meditative Schweigen währenddessen ist in der Tuschekunst eine Voraussetzung, bevor man den kalligrafischen Pinsel anhebt.

Um die besondere Bedeutung dieser Handlung zu verdeutlichen, lässt sich anmerken: Wenn man einem Mönch im Tempel begegnet, darf man ihn nur durch eine Geste grüßen, ohne ein Wort zu sagen. Das symbolisiert in diesem Zusammenhang die Demonstration einer respektvollen Haltung anderen und sich selbst gegenüber. Die Tuschekunst ist durch den Einfluss des Buddhismus entstanden, da gebildete Mönche aus China die Kalligrafie nach Korea mit sich brachten. „In China (wie auch in Japan) wird die Kalligrafie, also die Ausübung der Schrift als Kunst als erste und höchste angesehen.“<sup>10</sup>

Da die Bedeutung der Tuschekunst in kultureller Hinsicht aus einem monastischen Kontext entstammt, wird bei der künstlerischen Praxis und jeder ihrer Handlungen Disziplin erwartet. Hierbei stellt sich die Frage, ob der Tuschemalerei in jedem Fall mit einer solch strengen Disziplin nachgegangen werden muss bzw. sollte, vor allem in Hinblick auf einen unterrichtspraktischen, didaktischen Einsatz. Auf diese Frage wird anhand eines Museumskoffers als methodischer Ankerpunkt ein kunstdidaktischer Unterrichtsplanentwurf eine Antwort formulieren (vgl. Kapitel 7.6.2.2)

### **Forschungsinteresse**

Im Hinblick auf wissenschaftliche Erkenntnisse und des aktuellen Standes der wissenschaftlichen Erforschung der Tuschekunst lässt sich festhalten, dass diese besonders eindrucksvolle Tuschekunst als koreanisches Kulturerbe kaum hinsichtlich eines potenziellen kunstdidaktischen Gebrauchs oder Nutzens untersucht worden ist. Daher wird für die kunstdidaktische, analytische Reflektion des Vermittlungspotenzials der Tuschemalerei das kunstpädagogische Konzept der „ästhetischen Forschung“ von Frau Prof. Dr. Helga Kämpf-Jansen zu Grunde gelegt und daran anschließend anhand der didaktischen Methode des Museumskoffers ein unterrichtspraktischer Entwurf für den Kunstunterricht in der Sekundarstufe II vorgestellt.

---

<sup>10</sup> Vgl. Müller-Yao, 1985, S.4

Das methodische Instrument des Museumskoffers für die hier dargestellte unterrichtspraktische Umsetzung ist in seiner Anwendung bereits ausgiebig auf seine fachdidaktischen Lernpotenziale für Schüler\*innen erprobt und kritisch untersucht worden von Verena Pöppelbaum im Rahmen einer Vermittlung regional-kunstgeschichtlicher Inhalte in der Primarstufe.<sup>11</sup> Eine Verortung dieses Ansatzes in einen ausgewählten Kernlehrplan wurde in der genannten Darstellung nicht berücksichtigt und somit fehlt eine kompetenzorientierte Dimension als Anhaltspunkt, welche hier aber für unterrichtspraktische Überlegungen konkret eingebunden werden soll. Eine fachdidaktische Reflektion konkreter unterrichtspraktischer Erfahrungswerte erfolgte in dem genannten Ansatz ebenfalls nicht, was für das hier vorgestellte Forschungsanliegen aber durchaus relevant ist und im Folgenden noch aufgegriffen wird. Der Fokus des hier dargelegten Ansatzes nimmt im Vergleich zu Pöppelbaum eine andere Schulform und andere Lerngruppen als adressierte Subjekte in den Blick, wodurch die Anwendung des Museumskoffers als Lernmethode in Bezug auf Unterrichtsgestaltung und Lernzielorientierung anders ausgerichtet wird.

Im Hinblick auf die Lernmethode lässt sich herausstellen, dass der Museumskoffer ein besonders gut geeignetes Medium der Vermittlung historisch-kultureller Inhalte darstellt, weil die Schüler\*innen sich durch den Museumskoffer Erinnerungskultur und Kunsttradition multisensorisch in direkter Kontaktaufnahme im Modus des entdeckenden bzw. erforschenden Lernens selbstständig aneignen können. Dieses besondere Lernpotenzial des Museumskoffers im Rahmen des Kunstunterrichts soll im Folgenden in einem Stundenentwurf exemplarisch konkretisiert werden.

Die Teilnehmer erhalten in Gestalt des Museumskoffers Materialien, die in der langen Tradition des so genannten Realienunterrichtes mit individuell hergestellten Unterrichtsmaterialien stehen. Im Rahmen des „entdeckenden“ und des „exemplarischen“ Lernens gelten Museumskoffer inzwischen als besonders eindrucksvolles Medium, das je nach Lehranforderungen verschiedener Ziel- bzw. Altersgruppen entsprechend abgewandelt und nuanciert werden kann in seiner Gestaltung.<sup>12</sup> Gerade in Bezug auf die Vermittlung von Kunst und Kulturerbe, die in ästhetischen Traditionen verkörpert werden, können aufgrund der zuvor dargelegten

---

<sup>11</sup> Vgl. Pöppelbaum (2018), Forschungen zur regionalen Kunst und ihre Umsetzung im Unterricht der Primarstufe

<sup>12</sup> Vgl. Ströter-Bender 2009, S. 10f.



Eigenschaften des Museumskoffers für das Unterrichtsgeschehen des Kunstunterrichts besondere didaktische Akzente gesetzt werden,<sup>13</sup> die in Folge dieser Dissertation noch näher erläutert werden (siehe dazu v. a. Kapitel 7).

### **Forschungsstand**

Es wurden einige sprachwissenschaftliche Studien über die koreanische Schreibweise angefertigt, um die besonderen linguistischen Charakteristika der koreanischen Schriftsprache herauszuarbeiten. Zudem sind Forschungen über Tuschmaltechniken oder die asiatisch-kalligraphische Lehre hinter der Kunstform bekannt. Es lässt sich diesbezüglich jedoch feststellen, dass derzeit in deutschsprachigen Forschungskreisen bisher kaum eine umfassende kultur- bzw. kunsthistorische Erforschung der koreanischen Kalligrafie von ihrer Entstehung an bis zu ihrem heutigen künstlerischen Gebrauch unternommen worden ist. „In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erst nimmt die Kalligrafie in den Kunstwerken von Picasso, Theodor Werners, Juro Kubiceks einen breiteren Raum ein und erhält eine tiefere Bedeutung.“<sup>14</sup> Darüber hinaus gilt die Kalligrafie als Mittlerin rhythmischen Empfindens in der Kunst und sie handelt vom rhythmischen Gefühl des Künstlers, der sie als Träger seiner linear-tektonischen Gestaltung verwendet.<sup>15</sup> Ab diesem Zeitpunkt wurde Kalligrafie als Kunst der deutschen Öffentlichkeit in der Kunsterziehung vorgestellt.<sup>16</sup> Besondere pädagogische Merkmale der Kalligrafie in der Kunsterziehung liegen darin, dass sie ein gutes Mittel in mehreren Beziehungen für den inneren Menschen wertvoll machen.<sup>17</sup>

Des Weiteren gab es keinen Ansatz künstlerischer Vermittlung, diese Tuschemalerei als Kulturerbe in Anlehnung an die traditionelle, künstlerische Tuschemalerei im Detail mit der meditativen, kontemplativen Geisteshaltung zu verbinden und diese für einen kunstdidaktischen Einsatz in einem Unterrichtsentwurf für die Praxis nutzbar zu machen. An dieser Stelle lässt sich ergänzend noch anmerken, dass Tuschemalerei traditionell als Mittel der seelischen Heilung in der Kunsttherapie vorgesehen und eingesetzt worden ist.<sup>18</sup> Tuschekunst ist dennoch

---

<sup>13</sup> Vgl. ebd. S. 10.

<sup>14</sup> Vgl. Netzband; Eschen 1959, S. 81.

<sup>15</sup> Vgl. ebd.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. Lee 1993.

darüber hinaus mehr als ein Mittel der Kunsttherapie, da die Tuschemalerei in vielerlei Richtungen einige Möglichkeiten in Kunst und Kultur der transkulturellen Begegnung für eine Gesellschaft zu eröffnen vermag. In dieser Arbeit steht die kritische Analyse einer „friedvollen Linie“ in Hinblick auf ihre Eignung, für die Entdeckung und Erfahrung persönlicher potenzieller Talente und Fähigkeiten der Teilnehmenden.

Anhand der typischen malerischen Ausführungen mit dem Pinsel in der Tuschkunst vermag man demnach, mehr als bloß ästhetisches Schreiben zu entdecken. Einblicke in ihre besondere künstlerisch-ästhetische Rolle und unterrichtspraktische, kunstpädagogische Unterrichtsentwürfe oder allgemein didaktische Ansätze über „die friedvolle Linie“ sind bisher kaum als Forschungsthema präsentiert worden für ein Konzept entdeckenden Lernens.

In der früheren Forschung wurde die Tuschemalerei hauptsächlich in ihrem kunsthistorischen Kontext erforscht. Zum Beispiel in der Forschung von „Kwon, Young-Pil“ über „Die Entstehung der „koreanischen Bambusmalerei“ aus der Mitte der Lee-Dynastie (1392-1910)“<sup>19</sup> wurden viele theoretische Aspekte über die Bambusmalerei kunsthistorisch analysiert und später anhand gegenüber Beispielen chinesischer Künstler in Bezug auf ihre malerischen Charakteristika verglichen. Eine Einordnung und Ergründung von Stilfragen der Tuschemalerei sind anhand kunsttheoretischer Betrachtungen bereits ausreichend erläutert worden. Jedoch fehlt diesbezüglich noch eine aktuelle Bestandsaufnahme der Tuschemalerei in Korea, da die betrachtete Kunstepoche auf die Zeit der Lee-Dynastie (1392-1910) eingegrenzt worden ist. Ein Verständnis für die moderne Tuschemalerei und ihre möglichen didaktischen Verwendungen in pädagogischen Einrichtungen wie Schulen und Universitäten ist in der Forschung bisher nicht dargelegt worden, denn die Tuschemalerei kann über die rein kunsthistorische bzw. kunsttheoretische Perspektive hinaus als eine Kunstform verstanden werden, deren gestalterische Ausdrücke sowohl traditionelle und als auch moderne Bedeutungspotenziale nicht nur verkörpern, sondern auch anschaulich vermitteln können. Deswegen ist der größte Anteil dieser Dissertation vor allem der fachdidaktischen als auch unterrichtspraktischen Darlegung des besonderen Vermittlungspotenzial dieser Kunstform gewidmet.

---

<sup>19</sup> Vgl. „Kwon, Young-Pil“ (1985), Die Entstehung der „koreanischen Bambusmalerei aus der Mitte der Yi-Dynastie (1392 – 1910)

Als weiteres Beispiel kann man aus der Forschung das Werk von „Choi Bae, Soon-Taek“ über „Kalligrafie und Kunsttheorie des „Kim Chonghui“ (1876-1857)“<sup>20</sup> herausstellen, welches sich bereits mit einigen praktischen Beispielen der chinesischen Schriftgestaltung und der Geschichte von Kalligrafie auseinandersetzt. Es wurde jedoch kaum die koreanische Kalligrafie in den Blick genommen, da der Schwerpunkt meistens auf der Thematisierung der chinesischen Schrift lag.

Es ist jedoch in diesem Zusammenhang gelungen, die praktische Umsetzung beziehungsweise Gestaltung der Kalligrafie ausführlich gemäß unterschiedlicher Schriftstile zu klassifizieren, nachdem ihr historischer Hintergrund ausführlich erfasst worden ist. Was in diesem Zusammenhang bisher nicht bedacht worden ist, ist, wie diese praktischen und theoretischen Aspekte und besonderen Charakteristika im kunstdidaktisch bezogenen Kontext gewinnbringend umgesetzt werden können. Es mangelt dafür bisher an einem pädagogischen Konzept, wie Kalligrafie den Teilnehmer\*innen im Unterricht vermittelt werden kann, nicht nur im Sinne des malerischen Lernens, welches den Fokus auf die Entwicklung einer bestimmten Maltechnik der Schüler\*innen legt, sondern es fehlt grundsätzlich die fachdidaktische Begründung, warum ein unterrichtspraktischer Einsatz für einen Lernprozess mit entsprechenden Lernzielen vorteilhaft sein kann für Schüler\*innen und wie man dies umfassend zu einem kunstpädagogischen Konzept fortführend weiterentwickeln kann.

### **Vermittlungsstrategien**

Wie oben bereits erwähnt, geht aus der Tuschekunst ein „entdeckendes“ und „exemplarisches“ Lernen hervor, da diese Lernmethode auf der ästhetischen Forschung von Prof. Helga Kämpf-Jansen<sup>21</sup> beruht. Ferner basiert meine Vermittlungsstrategie der Tuschemalerei auf der Erfahrungswissenschaft, da die praktischen Tuschekunsterfahrungen historisch und kulturell begründet werden können. Mit Kenntnis des historischen Kontexts lässt sich ein Museumskoffer als Vermittlungs- und Forschungsmaterial mit großem kulturellem und künstlerischem Interesse erstellen, der von Teilnehmern im Kunstunterricht und der Kulturvermittlung

---

<sup>20</sup> Vgl. Choi Bae, Soon-Taek (1982) Kalligrafie und Kunstgeschichte des „Kim Chonghui“ (1876-1857)

<sup>21</sup> Helga Kämpf-Jansen (\*1939-† 2011), Kunstkonzeptentwicklerin der „Ästhetische Forschung“

mit Lernfortschritten und Erkenntnisgewinnen eingesetzt werden kann. Aufgrund der authentischen Merkmale des Museumskoffers, vermittelt dieser sowohl die traditionelle als auch die aktuelle Kunst, die bis heute stetig weiterentwickelt wurde und fortgeführt wird. Das Kunst- und Kulturerbe erleichtert nicht nur das Verstehen der historisch dargestellten Generationskunst, sondern ist ein Schlüssel zum Entdeckungs- und Entfaltungsvermögen in der künstlerischen Darstellung.

Daher legt diese Arbeit über die koreanische Tuschemalerei und Kalligrafie den Schwerpunkt auf die Kunst- und Kulturvermittlung. Sie fördert die positivistischen und individuellen Fähigkeiten der Teilnehmer\*innen. Die künstlerfördernde Perspektive wird durch das didaktische Konzept erweitert und als ein unterrichtspraktisches Konzept ausgestaltet. Dabei wird für den Kunstunterricht eine konzeptionelle, pädagogisch-praktische Umsetzung der Tuschemalerei hinsichtlich einer friedvollen Linienentdeckung untersucht. Dies wird anhand eines Unterrichtsverlaufsplans konkret dargestellt. Praktische und mediale Beispiele sowie die das Konzept der Unterrichtsreihe begründen dabei ausführlich, warum gerade ein didaktischer Einsatz der Tuschemalerei an Schulen und Universitäten gewinnbringend und lohnend ist für die Lernenden. (vgl. Anlage: Unterrichtsverlaufsplan)

### **Aufbau meiner Arbeit**

In ersten Abschnitt dieser Arbeit (A) „Historischer Teil“ wird auf die besonderen künstlerischen, kunsthistorischen Merkmale der Kalligrafie und Tuschemalerei unter Berücksichtigung der historischen und traditionellen Entwicklungen der Tuschekunst eingegangen. Anschließend wird sich im zweiten Abschnitt mit dem Thema (B) „Material und Vermittlung“ auseinandergesetzt.

Zu Beginn erfolgt eine Darlegung der kunsthistorischen Entstehung der Tuschekunst in konkretem Bezug auf die Darstellung der „friedvollen Linie“. Anschließend werden die Besonderheiten der koreanischen Tuschemalerei anhand von Beispielen ihrer künstlerischen Aspekte und kunsthistorischen Zusammenhänge dargelegt. Diesbezüglich ist es wichtig, sich neben ihren kunsthistorischen Hintergründen auch mit den philosophischen Grundlagen anhand der „Zen-Meditation“, welche als buddhistische Praxis zugleich einen wichtigen Bestandteil des traditionellen Malprozesses darstellt, zu befassen, um diese Perspektive zu vervollständigen.

In diesem kunsthistorischen Teil der Arbeit wird sich darüber hinaus mit ausgewählten Werken des koreanischen Tuschmalers „Kim, Hong-Do“ auseinandergesetzt für den Zweck einer vertiefenden und konkretisierenden Verdeutlichung der bereits erwähnten Aspekte. Die Herausstellung seines für die koreanische Tuschemalerei prägenden künstlerischen Beitrags ist dabei ein weiterer wesentlicher Punkt für ein Verständnis grundsätzlicher Charakteristika der Tuschemalerei.

Darüber hinaus wird die Tuschemalerei in ihrer besonderen Beziehung zur Natur näher thematisiert, welche ihre Darstellungsweise und Motivgestaltung maßgeblich prägte. Friedensmotive von „Ship-Jang-Seng“ sind ein deutliches Beispiel dafür, wie die menschliche Beziehung mit der Natur in der tuschmalerischen Kunst als friedvoll interpretiert und repräsentiert wird. Die besondere Bedeutung der Friedensmotive von „Ship-Jang-Seng“ liegt demnach zunächst allgemein gesprochen in ihrer Funktion, als historisch-traditionelle und künstlerische Ressource der Tuschemalerei hoffnungstragender und friedvoller Bedeutungsinhalte zu vermitteln, deren Vermittlungs- und Funktionsweise noch genauer untersucht und aufgezeigt werden im Verlauf dieser Arbeit. Die Bedeutung der philosophischen Symbolik von „Ship-Jang-Seng“ Motiven in ihrer Darstellung und ihrem Gebrauch sind Hinweise auf die erwähnte Funktion und werden im Zuge dessen näher untersucht und exemplarisch herausgestellt. Dabei wird vor allem der Zusammenhang zwischen der Bedeutung von Frieden und ihrer künstlerischen Interpretation in ihren meditativen und poetischen Ausdrucksformen aufgezeigt.

Des Weiteren werden die potenziell positiven Auswirkungen einer praktischen Erfahrung mit der Tuschemalerei im zweiten Teil dieser Arbeit vorgestellt in Bezug auf ihren didaktischen Einsatz für die beabsichtigte Initiierung eines seelischen Heilungsprozesses der Herstellung inneren und äußeren Friedens.

In dem der Kalligrafie dezidiert gewidmeten Teil dieser Arbeit wird die praktische Anfertigung eines kalligrafischen Werkes von seiner Entstehung an bis zum vollständig angefertigten Kunstwerk dargelegt, welche anschließend auf dessen jeweilige kunsthistorische und kunstkulturelle Bedeutung bezogen tiefergehend erläutert wird. Dabei werden die historische Entwicklung und Bedeutung der koreanischen Schriftkunst anhand diverser künstlerischer Werke



bedeutender Kalligrafen wie zum Beispiel „Huang Miaozi“, „Oh, Se-Chang“ exemplarisch aufgezeigt, die in dem Zeitraum nach der Postkolonialzeit (ab 1945)<sup>22</sup> entstanden sind. So werden die Bedeutung der koreanischen Schriftkunst dieser Zeit und ihrer diversen Schriftformen konkret unter historischen Gesichtspunkten untersucht. Daraufgehend wird sich in einem kurzgehaltenen Teilabschnitt mit der kunstästhetischen Rolle einer Liniengestaltung und der Untersuchung ihres künstlerischen Charakters auseinandergesetzt. Der Zusammenhang zwischen der Gestaltung einer künstlerischen Linie und ihrer Verwendung in der Kalligrafie als wesentliches Gestaltungselement wird anhand der spielerischen Gestaltung exemplarischer Werke demonstriert, bevor im zweiten Teil näher auf Materialeigenschaften der Gestaltungswerkzeuge und dem Ablauf des Vermittlungsprozesses eingegangen wird.

Der zweite Teil „Material und Vermittlung“ (B) konzentriert sich auf die Erläuterung der besonderen Materialeigenschaften für die Tuschemalerei traditionell genutzter Gestaltungswerkzeuge. Dabei werden die materielle Herkunft und ursprünglichen Eigenschaften von Tusche, Pinsel, Papier, Reibstein und Siegelkunst dargelegt, da die besonderen Eigenschaften dieser althergebrachten Malwerkzeuge von zentraler Bedeutung für den künstlerischen Gestaltungsprozess der Tuschkunst sind und das Erscheinungsbild ihrer Produkte maßgeblich bestimmen. In dem darauffolgenden Teilabschnitt über die Vermittlung wird hauptsächlich das pädagogische Konzept von Helga Kämpf-Jansen zu Grunde gelegt, das auf der ästhetischen Forschung innerhalb der Kunstpädagogik beruht. Ihr Vermittlungs- und Lernkonzept basiert auf einem „entdeckenden“ und „exemplarischen“ Lernen von Schüler\*innen.<sup>23</sup> Aufgrund dieser Idee und der besonderen Merkmale des Museumskoffers wird sich auf das im Rahmen dieser Arbeit erarbeitete Unterrichtskonzept verstärkt auf das Sammeln eigens zusammengestellter Materialien, der Neugestaltung der Materialien und der Umsetzung individuell-künstlerischer Ideen als wesentliches Handlungsgeschehen des Unterrichtsverlaufs fokussiert. „Materialkisten eignen sich daher für Themen, die nicht direkt mit Fragestellungen von Museen verbunden sind.“<sup>24</sup> Im Abschnitt des Methodenkatalogs werden konkrete Aufgabenstellungen

---

<sup>22</sup>Vgl. Park, japanische Kolonialzeit, [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html)(05.04.2022)

<sup>23</sup> Vgl. Ströter-Bender 2009. S. 9f

<sup>24</sup> Vgl. ders., S. 9.

und das dahinterstehende didaktische Vorgehen mit dem Museumskoffer für den Kunstunterricht näher vorgestellt. Die herausstehende Bedeutung der Verwendung friedvoller Linien und assoziativer Motive als zentrale Gestaltungselemente einer kreativ-schöpferischen Tuschemalerei gilt es in diesem Zusammenhang begründend zu erläutern. Dies stellt die theoretische Begründung und Rahmung für den kunstdidaktischen Einsatz des Museumskoffers dar, welcher noch anhand des bereits erwähnten unterrichtspraktischen Entwurfs für die Verwendung an einer Universität und Sekundarstufe II ausgearbeitet wird. Die während des unterrichtspraktischen Einsatzes des Museumskoffers dokumentierten Erfahrungswerte werden nach ihrer Präsentation anhand ausgewählter didaktischer Gesichtspunkte kritisch reflektiert.

Anschließend erfolgt ein Ausblick dieser Forschung in Bezug auf die Tuschemalerei als möglicher Beitrag zu einer transkulturellen, friedlichen Begegnung und der Initiierung eines sozial integrativen Prozesses. Abschließend werden die zusammengetragenen Forschungsergebnisse genutzt, um die noch offenstehende Forschungsfrage als Zielpunkt dieser Arbeit zu beantworten.

## **2 Bedeutung des „Friedens“ in der Tuschemalerei und Kalligrafie**

Bevor man sich näher mit dem Thema auseinandersetzt, wird hier der Begriff „Frieden“ grundlegend und insbesondere für den Fachbereich der Kunst als Ausgangspunkt definiert, da das Thema „Frieden“ nicht nur nominell, sondern gemäß seiner Bedeutung ein zentrales und durchweg begleitendes Motiv für diese Arbeit darstellt. Dabei werden bestimmte Gesichtspunkte von Susanne Jalka, „Zen“ Philosophie und POLASTRON einbezogen, um zu verstehen, wie der Begriff „Frieden“ im Kunstunterricht, vor allem in der Tuschemalerei kulturell und aktuell interpretiert wird.

Zuerst wird der allgemeine Begriff „Frieden“ nach Susanne Jalka definiert: „Frieden wird hauptsächlich immer noch als das Gegenteil von Krieg verstanden. Mit dem Begriff „Frieden“ wird Harmonie, Sicherheit, konfliktfreie Ruhe, Abwesenheit von Gewalt etc. verbunden.“<sup>25</sup>

Susanne Jalka erläutert diesen allgemeinen Begriff des Friedens über die Kunst hinaus: Frieden

---

<sup>25</sup> Vgl. Jalka 2018, S. 7.

wird als Fähigkeit zur Transformation von Konflikten verstanden.<sup>26</sup> Diese Transformation ermöglicht Erkenntnisse, die Spannung zwischen Differenzen zu halten.<sup>27</sup> An dieser Stelle kommt die Frage auf, ob Kunst bzw. Kunstpädagogik neue Denkräume über Frieden eröffnen kann. Diese Fragestellung zeigt einerseits die Beziehungen zwischen Differenzen von Konflikten und Frieden, andererseits stellt sich die Frage darüber, ob durch Kunst- und Kulturvermittlung ein „friedliches“ Niveau in der Tuschkunst erlangt werden kann. Dies wird hier anhand des Unterrichtsbeispiels empirisch untersucht.

Frieden in der Malerei hat einen philosophischen Hintergrund, der auf der „Zen-Philosophie“ und buddhistischen Grundlagen beruht. (vgl. dazu Kapitel 3.3) Diese Geisteshaltung gegenüber dem Universum spiegelt sich in der Tuschkunst wider und dort liegt die Besonderheit der Tuschemalerei.

Im Folgenden wird auf die besondere Bedeutung des Begriffs „Frieden“ in der monistischen Weltanschauung eingegangen, welche Gestaltung und Bedeutungsinhalte der kalligrafischen Kunst prägte und durch ihre Tradierung von Generation zu Generation erhalten geblieben ist. Diese verkörpert und inkludiert eine bestimmte Geisteshaltung, die mit kalligraphischer Kunst untrennbar verwoben ist. Die Geisteshaltung des Monismus ist „die Philosophie, die philosophische oder metaphysische Position, wonach sich alle Vorgänge und Phänomene der Welt auf ein einziges Grundprinzip zurückführen lassen.“<sup>28</sup>

POLASTRON<sup>29</sup> hob diesbezüglich die harmonische Verbundenheit zwischen Tusche und Pinsel in Bezug auf ihre materiellen Eigenschaften in ihrer gemeinsamen künstlerischen Verwendung hervor.<sup>30</sup>

Frieden in der Kunst, vor allem Tuschkunst, hat seinen Ursprung in der chinesischen Schrift. Die Bedeutung eines Wortes in der Kalligrafie hat in ihrer jeweils einzigartigen malerischen Darstellung und methodischen Ausführung in der Form individueller Bewegungsabläufe jeweils ein besonderes Gewicht. Es bietet sich an dieser Stelle an, die Bedeutung des Wortes „Frieden“ in der „Kunst der Kalligrafie“ gemäß dem Verständnis POLASTRONS über die

---

<sup>26</sup> Vgl. ders., S. 8.

<sup>27</sup> Vgl. Ebd.

<sup>28</sup> <https://www.wortbedeutung.info/Monismus/>

<sup>29</sup> Vgl. POLASTRON 2011, S. 7ff., übersetzt aus dem Französischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>30</sup> Vgl. ebd.

Philosophie der Tuschkunst und dessen kultureller Interpretation in der chinesischen Kalligrafie hier anzuführen: „Das Wort „Frieden“ auf Chinesisch wird als eine Bewegung beschrieben, um das Gleichgewicht der Naturkräfte wiederzufinden.“<sup>31</sup>

Ferner erläutert POLASTRON die malerische Philosophie der Tuschemalerei anhand des eingesetzten Materials und der künstlerischen Tätigkeit selbst, vor allem Papier und Tusche verbunden mit dem Einsatz einer schwunghaften Bewegung. Die Beziehung zwischen Tusche und Papier in ihrer Nutzung stellt er in seinem Kommentar als einen harmonischen Tanz dar.<sup>32</sup>

In der chinesischen Sprache stünde der Begriff Jingxian „Frieden“ laut Bao nicht nur für seine wörtliche Bedeutung. Es symbolisiere, wie alle Ideen und Dinge, die durch Worte in kalligrafischer Kunst ausgedrückt werden können, darüber hinaus eine Form in fließender Bewegung, ein "fixiertes Ausbrechen", wo der Schreiber sich an seinem eigenen Schwung berauschen könne, in dem künstlerischen Vollzug des gleichzeitigen Malens und Schreibens. In dem Moment, in dem die mächtige schwarze Tusche das Papier durchpflüge, verbünden sich die Leere mit der Fülle und so würde das Gleichgewicht der Naturkräfte wiederhergestellt werden.<sup>33</sup>

So ist die Bedeutung des Friedens in der Tuschkunst sowohl mit den Eigenschaften der Tuschematerialien, ihrer künstlerischen Anwendung, als auch in dessen sprachlichen und philosophischen Hintergründen verankert, die Aufschluss auf eine bestimmte innere Haltung der ausführenden Künstlerinnen und Künstler schließen lässt. Diese innere Haltung ist mit innerer Ruhe, dem Frieden und der Harmonie mit der Natur und der Suche nach dem eigenem Selbst tief verbunden.

## 2.1 Ausgangspunkt und Intention

Beginnend mit der Weltausstellung im Jahr 1867 befand sich Paris in einem wahren Japonismus-Taumel (vgl. Mae, Scherer, 2013: 53). Motive aus der asiatischen Kunst wurden im Rahmen des Japonismus<sup>34</sup> (vgl. Lambourne, 2005: 6; Vgl. Perucchi-Petri, 1976: 15) in der 2. Hälfte

---

<sup>31</sup> Vgl. POLASTRON 2011. S. 7., übersetzt aus dem Französischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>32</sup> Vgl. ebd.

<sup>33</sup> Übersetzt von der Verfasserin. « en chinois, la paix n'est pas qu'un mot. C'est aussi, comme toutes les idées et les choses une forme en mouvement, une « explosante-fixe » où celui qui écrit peut s'enivrer de son propre élan. Au moment où la puissante marque noir sabre le papier, le vide s'accouple avec le plein et, ajoutent les anciens, l'équilibre des forces naturelles se recrée. », POLASTRON 2011. S.7.

<sup>34</sup> Japonismus ist eine künstlerische und kulturelle Strömung der Vorliebe für das Japanische, die in den 1880er Jahren in Frankreich ihren Höhepunkt erreicht hat. Das Wort "Japonisme" wurde 1872 von dem französischen

des 19. Jahrhunderts unter anderem in Frankreich vor allem durch impressionistische Maler wie Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926) und Vincent Van Gogh (1853-1890), daneben auch im Rahmen der Jugendstil Kunst<sup>35</sup>(vgl. Eschmann, 1991:13-14, 33) von Gustav Klimt (1862-1918) aufgegriffen und interpretiert. Diese interpretative Aneignung wurde hauptsächlich davon geprägt, japanische Motive und Kompositionsstrukturen in den impressionistischen Stil einfließen zu lassen. Beispielsweise griff Monet in seinem Gemälde "meule" (Heuschöber,1891)<sup>36</sup> auf eine dreieckige Bildkomposition zurück, welche auf den japanischen Künstler Katsushika, Hokusai (1760-1849) zurückgeht.<sup>37</sup>

In diesem Zusammenhang entstand für die Kunst dieser Epoche der besondere Habitus, kalligrafische Schriftzüge an die Wand zu hängen, oder eine Tuschemalerei in einem Bild als dekorativen Gegenstand zu nutzen. So ist beispielsweise im Bild „Portrait von Emil Zola“ von Edouard Manet (1868)<sup>38</sup> erkennbar, dass Zola ein ganzes Portraitbild von einem Japaner mit Kimono<sup>39</sup> an der Wand in seinem Atelier aufgehängt hat.

---

Autor und Sammler *Philippe Burty* eingeführt. Er bezeichnete damit ein neues Studiengebiet, das sich mit künstlerischen, historischen und ethnografischen Anleihen bei den Künsten Japans befasst.[...] Während Japonismus in Frankreich bei den Intellektuellen, Künstlern und Schriftstellern die größte Akzeptanz zu einer Modeerscheinung wurde, blühten japanische Kunstwerke zu starken Katalysatoren für neue Designs in vielen Richtungen, insbesondere in der Keramikindustrie, der Möbelherstellung und dem Textil auch außerhalb Frankreichs in den Niederlanden, Großbritannien, Amerika, Deutschland und vielen anderen Ländern auf. (Lambourne, 2005; 6)

Des Weiteren bezeichnet Japonismus als Vorliebe für die künstlerischen Erzeugnisse Japans sowie deren Imitationen und bezog sich hauptsächlich auf das Kunstgewerbe. Die exotischen Motive aus Japan kamen bei den angewandten Künsten Ausdruck. Seitdem die französischen Maler begannen, sich über die rein motivischen Übernahmen ins starke Maß stilistisch vom japanischen Holzschnitt beeinflussen zu lassen, wurde der Begriff „japonisme“ auf dieses Gebiet ausgedehnt. Der Begriff „japonisme“ bedeutet fast zu einem Synonym für japanischen Einfluss. (Perucchi-Petri, 1976; 13)

<sup>35</sup> Allgemein wird unter dem Namen „Jugendstil“ das gesamte Kunstschaffen vor und nach der Jahrhundertewende mit seinen vielfältigen Richtungen verstanden. Japanische Kunst war der große Einfluss auf die „Moderne“ in allen Bereichen. Im Japonismus ist eine starke Quelle des Jugendstils zu sehen, wie in der Erneuerungsbewegung der Kreise um Ruskin und Morris in England. Es waren vor allem Musterzeichner und Glaserhersteller, die sich zuerst für japanische Erzeugnisse begeisterten.

<sup>36</sup> Claude Monet, „meule“ (1891), Öl auf Leinwand, 72,7 x 92,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston

<sup>37</sup> Monet hat sich für das Bild *South Wind, Clear Dawn, from Thirty-six Views of Mount Fuji*, c. 1830-2. colour woodblock, 26 x 38,1 cm von dem japanischen Künstler „Katsushika Hokusai“ in der Bildkonstruktion inspirieren lassen. In: Lambourne 2005, S. 50f.

<sup>38</sup> Edouard Manet, „Portrait von Emile Zola“ ca. 1868, Öl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Musée d'Orsay

<sup>39</sup> „Kimono“ bezeichnet eine traditionelle japanische Bekleidung

Anhand des Gemäldes „La Japonaise“<sup>40</sup> (Die Japanerin, 1876) von Monet lassen sich besondere Merkmale des japanischen Kultureinflusses exemplarisch verdeutlichen. In diesem Bild wurde seine mit einem prachtvollen „Kimono“ verkleideten Ehefrau Camille als Hauptfigur der von japanischer Kultur inspirierten Inszenierung in das Zentrum des Bildes gestellt. Im Hintergrund der Hauptfigur malte er auf den dargestellten Fußboden eine sogenannte „Tatami“ (Matte aus Reisstroh) und die Wand ist mit zerstreut angeordneten Fächern aus Bambus dekorativ ausgestaltet<sup>41</sup> und ihre Motive bestehen aus bedruckten, traditionellen Mustern, welche aus Papier in Handarbeit gefertigt werden. Diese Faltfächer werden als „Uchiwa“ bezeichnet. Die genannten traditionellen Gegenstände, Motive und Stilelemente ermöglichen zudem als rezeptive Anspielungen einen Ausblick auf die zeitgenössische japanische Kunst und Kultur. Auch van Gogh arbeitete mit Begeisterung Stilelemente zeitgenössischer japanischer Kunst beispielsweise in sein Werk „Portrait von Vater Tanguy“<sup>42</sup> (le père Tanguy, 1887) ein, in dem er anhand von diversen Bildern mit traditionell japanischen Motiven den Hintergrund dekorativ ausschmückte.

Im Bereich der Fotografie dieser Epoche lässt sich ebenfalls ein sehr ähnlicher Einfluss beobachten wie beispielsweise anhand der Fotoaufnahme mit dem Titel „Kimono“ von Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)<sup>43</sup>. Durch die oben angeführten exemplarischen Kunstwerke diverser Künstler lässt sich belegen, dass die Strömung des Japonismus vor allem in Frankreich auf die bildenden und angewandten Künste stilbildend Einfluss genommen hat.

Die traditionelle Tuschemalerei ist bis zu dem Zeitpunkt der Anfertigung der vorliegenden Promotionsarbeit kaum wissenschaftlich in Bezug auf ihre kunstdidaktische Dimension, vor allem mit einer Schwerpunktsetzung auf mögliche Anhaltspunkte für eine Förderung friedensstiftender Erziehung, untersucht worden. Daher ist es das Anliegen dieser Promotionsarbeit, der Forschungsfrage nachzugehen, ob die traditionelle Tuschkunst der friedvollen Linie (Anmerkung: Der Begriff friedvolle Linie ist definiert in Kapitel 4.5) im Geiste des Friedens innerhalb

---

<sup>40</sup> Claude Monet la japonaise, Öl auf Leinwand, 236,1 x 142,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

<sup>41</sup> Vgl. Ausstellungskatalog: «Galeries nationales du Grand Palais Paris, Musée national d'art occidental Tokyo; Editions de la Réunion des musée nationaux», 1988, Paris.

<sup>42</sup> Vincent van Gogh, Portrait of père Tanguy, 1887, Öl auf Leinwand, 65 cm x 51 cm, Privatsammlung

<sup>43</sup> Henri de Toulouse-Lautrec, „with fan and Japanese doll“, Fotoaufnahme ca. 1892. Albi, Musée Toulouse-Lautrec. In: Wichmann Siegfried, The Japanese influence on Western art since 1858, Thames & Hudson Ltd, London, 2001, S. 21.

der Kunstvermittlung gewinnbringend fachdidaktisch verankert und konzeptionell für den Unterricht an der gymnasialen Oberstufe umgesetzt werden kann. Im Detail werden dafür die authentischen Materialeigenschaften der typischen Tuschekunstutensilien (vgl. dazu Kapitel 6), deren Gebrauch aus einer althergebrachten asiatischen Kunsttradition hervorgegangen ist, in ihrem historischen Kontext dargelegt, anschließend die Tuschekunst in Hinblick auf ihr besonderes Vermittlungspotenzial für die Friedenserziehung fachdidaktisch reflektiert und für die Unterrichtspraxis konzipierend herausgestellt.

Daher wird im Folgenden das kunstpädagogische Konzept der Ästhetischen Forschung zu Rate gezogen (vgl. dazu Kapitel 7.3), um mit ihrer Hilfe die Vermittlung dieser koreanischen Traditionskunst vertiefend zu erschließen.

## **2.2 Historischer Überblick der japanischen Kolonialzeit (1919-1945) in Korea**

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befindet sich Korea durch die japanische Besetzung in einer neuen historischen Zeitwende, in welcher das Land zum ersten Mal mit der westlichen Kultur Kontakt aufgenommen hat. Diese kulturellen und wirtschaftlichen Begegnungen sind von der japanischen Kolonialmacht überwacht und erzwungen worden, so dass sich Korea zwangsweise der japanischen Machtausübung und Bestimmungen auf politischer und kultureller Ebene anpasste. Die transkulturellen Begegnungen und Wahrnehmung der koreanischen Bevölkerung einer bisher fremden Kultur konnten sich aufgrund dieser Ausgangslage sehr unwahrscheinlich positiv entwickeln. Park beschreibt diese Zwangsassimilation durch die koloniale Macht und deren gesellschaftlichen Ereignisse im Folgenden:

„Diese Zeit zeichnete sich durch den Wandel von einer traditionellen zu einer modernen Gesellschaft aus, in der die Koreaner intensiv mit der neuen, westlichen Kultur in Berührung kamen. Gleichzeitig waren diese Veränderungen von den Interessen der japanischen Kolonialmacht geleitet, die sie mit mehr oder weniger gewalttätigen Maßnahmen durchsetzte. Ein weiterer bestimmender Faktor war der Kampf der Koreaner für die Unabhängigkeit ihres Landes. Insgesamt betrachtet verursachte die Kolonialzeit große Umwälzungen in der koreanischen Gesellschaft, die bis zur heutigen Zeit erkennbare tiefe Spuren in Gesellschaft, Wissenschaft und Politik hinterlassen haben.“<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Park, japanische Kolonialzeit, [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html) (10.04.2022)

Park teilte den Verlauf der kolonialen Besatzung Koreas in drei Phasen ein. In der ersten Phase (1910-1920) versuchte Japan kolonialherrschaftliche Strukturen aufzubauen. Nach der Auflösung des kaiserlichen Regierungssystems folgte ein Generalgouvernement, das absolute Macht in Korea ausübte. Wirtschaftliche und schulische Zwangsassimilationen wurden zu Gunsten der japanischen Regierung ausgeübt. Am Ende dieser Epoche gab es koreanische Widerstandsbewegungen am 01. 03. 1919, die vielen Menschen das Leben kosteten.<sup>45</sup> In der zweiten Phase (1920-1930) wurde durch Japan weitere wirtschaftliche Ausbeutung ausgeübt, indem Japan wirtschaftliche Güter wie Reis nach Japan überführte. Daher entstand eine Exilregierungsbildung in Shanghai, die später zu großen Meinungsunterschieden in Hinblick auf die Politik führte. Eine Befreiungsbewegung konnte so indirekt in China auf diplomatischem Weg bekannt gemacht werden.<sup>46</sup> In der dritten Phase (1930-1945) befindet sich Japan im Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieg. Die japanische Assimilationspolitik wandelte sich zu einer gewaltsamen nationalen Zwangsassimilation. Eine absolute Anpassung wurde von der japanischen Regierung verlangt und die Koreaner sollten sich am Einsatz des zweiten Chinesisch-Japanischen Kriegs beteiligen. Diese Mitwirkung als „freiwillige Soldaten“ oder „Trostfrauen“, die zur Zwangsprostitution gezwungen waren, waren Beispiele der Zwangsassimilation. Der verlorene Krieg befreite Korea am 15. 08. 1945. In dieser Kolonialzeit verlor Korea seine nationale Identität, da beispielsweise die Sprache in der dritten Phase der Kolonie komplett auf Japanisch angepasst werden sollte.<sup>47</sup>

In Süd-Korea gab es viele Opfer während der japanischen Besatzung zwischen 1919 bis 1945. Dies wurde bis heute noch nicht im Rahmen einer künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit in Deutschland untersucht, und auch auf politischer Ebene musste Südkorea lange auf ein Schuldeingeständnis beispielsweise eine Entschuldigung Japans warten. Erst in den vergangenen Jahren, als die Medien diese Gewalterfahrungen öffentlich anprangerten, reagierte Japan, um nicht das Gesicht zu verlieren. Die Blockade der Vergangenheit und unsere Erinnerungen, Traumata der Vorfahren bestehen jedoch weiterhin. Meine Dissertation soll daher dazu beitragen, Versöhnungsaktionen durch Kunst aktuell, und nicht erst in 100 Jahren anzuregen. In

---

<sup>45</sup> Vgl. Park, Hee-Seok , erste Phase der Kolonie: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase1/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase1/index.html) (01. 06. 2021)

<sup>46</sup> Vgl. Park, zweite Phase der Kolonie: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase2/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase2/index.html) (2. 06.2021)

<sup>47</sup> Vgl. Park, dritte Phase der Kolonie: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase3/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase3/index.html) (02. 06. 2021)



meiner Dissertation möchte ich mich insbesondere mit der Erforschung der Kultur einer „friedvollen Linie“ für friedenspädagogisches Arbeiten auseinandersetzen.

Es ist eine besondere Aufgabe, für mich einen Frieden durch die pädagogischen Konzepte mit der Tuschemalerei zu finden. Weiterhin soll sie dazu beitragen, zu zeigen, dass die Liebe, Frieden und Versöhnung viel stärker als der Krieg sind. Als Forschungsräume werden hier Schulen, Universitäten und weitere Bildungsstätten in den Blick genommen. Die Erforschung der „friedvollen Linie“ soll durch den Kulturaustausch künstlerische Begeisterungen schaffen, sodass jeder die „friedvolle Linie“ verstehen und in der Lage sein kann, sie künstlerisch zu gestalten. Ferner soll diese Forschung dazu dienen, mit Menschen in der transkulturellen Begegnung durch Kunst zu kommunizieren.

Tuschemalerei versteht man oft als traditionelle Malerei, aber die Vielfalt und kreativen Ausdrucksmöglichkeiten sind unbegrenzt. Durch meine Lehrtätigkeiten von der Grundschule bis zur Erwachsenenbildung habe ich erfahren, dass jeder ein besonderes Talent besitzt, eigene künstlerische Stile für die poetische Linie zu entwickeln. Durch die Malerei entstehen interessante interkulturelle Begegnungen. Die Aufgabe, die Menschen ihre potenziellen künstlerischen Fähigkeiten durch Tuschemalerei entwickeln zu lassen, ist mit einem guten Unterrichtskonzept verbindbar. In Verbindung mit den imaginären Ideen entsteht die Kreativität von Schüler\*innen, deren Kunst nicht nur nachgeahmt wird, sondern es ist ein Prozess, um sich selbst zu erfinden.

In Deutschland gab es nach dem zweiten Weltkrieg eine Aufarbeitung über zahlreiche Kriegsverbrechen. Auch hier erlebten die Menschen Tod und Verletzung. Darüber hinaus erleben wir täglich menschenunfreundliche, fremdenfeindliche Angriffe, gegen die in der Gesellschaft sehr wenig getan wird. Es ist daher ein besonderes Anliegen für mich, durch die Möglichkeit der angesprochenen künstlerischen Begegnung, die Aufarbeitung zu unterstützen.

## 2.3 Erinnerungskultur von 1945 bis zur Gegenwart in der Friedenskunst in Korea

Koreanische Kalligrafie ist erst nach der Befreiung von der japanischen „Kolonialherrschaft (1910-1945)“<sup>48</sup> untersucht worden.<sup>49</sup> Als Erinnerungskultur nach 1945 wurden diverse koreanische Schriftformen im schulischen Kontext erforscht. Als Beispiel ist an dieser Stelle die Schriftkunst des Kalligrafen Künstler „Kim, Chung-Hyn“ zu nennen. Einer von seinen namhaften Schreibstilen ist „Gung-Che“, welcher als Erinnerungskalligrafie für die koreanische Widerstandskämpferin, „Yoo, Kwan-Soon“, in Form eines Gedichts auf dem Grabstein geschrieben wurde. (vgl. Kap. 4.13.3)

Als Ausblick auf die Situation der heutigen Zeit ist aktuell als ein weiterer kultureller Beitrag, die diverse Friedensstatue über die „Trostrfrau“<sup>50</sup> zu nennen. Trostrfrauen waren die jungen koreanischen Frauen, die für den japanischen Krieg sexuell von den japanischen Soldaten benutzt wurden. Eine aktuelle Friedensstatue „Trostrfrau“ ist in Dresden ausgestellt. Anfangs wurde die Friedensstatue vor dem Gebäude der japanischen Botschaft in Seoul errichtet:<sup>51</sup>

„Seit der Errichtung der ersten Friedensstatue in Seoul wurden weitere Friedensstatuen nicht nur in Südkorea, sondern auch in Australien, Nordamerika und Kanada errichtet. Die Friedensstatue gedenkt den ehemaligen „Trostrfrauen“ und stellt sich entschieden gegen die Ausübung sexueller Gewalt in Kriegszeiten.“<sup>52</sup>

Eine weitere Ausstellung über die „Trostrfrau“ findet im Jahr 2021 in der „Super Center Court“ Galerie in München statt<sup>53</sup> und anschließend ist diese Friedensstatue in Dresden am Museum für Völkerkunde Dresden ausgestellt worden.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. dazu Internetquelle: [https://www.focus.de/wissen/mensch/geschichte/korea-konflikt-die-tiefe-wurzel-des-hasses-die-angst-vor-dem-bruder-und-dem-rest-der-welt\\_id\\_2720746.html](https://www.focus.de/wissen/mensch/geschichte/korea-konflikt-die-tiefe-wurzel-des-hasses-die-angst-vor-dem-bruder-und-dem-rest-der-welt_id_2720746.html) (15.05.2021)

<sup>49</sup> Vgl. Cho; Kwak 2017.

<sup>50</sup> Diese Friedensstatue wurde von dem Künstlerehepaar „Kim Seo-Kyung“ und „Kim Eun-Sung“ entworfen, um die Entschädigung und die Entschuldigung der Trostrfrauen vor der japanischen Botschaft zu fordern.

<sup>51</sup> Die Gedenkstatue über „Trostrfrau“ <https://www.koreaverband.de/trostrfrauen/friedensstatue/>

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> Diese Ausstellung wurde durch die Künstlergruppe „Art 5“ organisiert, Künstler aus Korea, Japan und Deutschland kamen. Sie machten bekannt, dass sie eine Sonderausstellung mit dem Thema "Kunst und Demokratie" im *Super+Center Court* in München bis 15. September 2021 veranstalten. Internetquelle dazu: <https://www.mk.co.kr/news/society/view/2021/07/677034/>, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>54</sup> Vgl. ebd. Die Friedensstatue wurde vom 16. April 2021 bis 01. 08. 2021 zum ersten Mal am öffentlichen Museum in Deutschland ausgestellt. Daraufhin wurde eine kritische Auseinandersetzung zwischen Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und Politik ausgelöst. Japaner gingen in die Lobby, um die Friedensstatue abzureißen,

Friedensbewegungen in vielerlei künstlerischen Formen sind oftmals als Botschaft beziehungsweise Protest während politisch-militärischer Konflikte vertreten, die zumeist unmittelbar während Kriegszeiten entstanden sind. Durch Kunst wie zum Beispiel die „Trostfrau“ kann eine Auseinandersetzung mit dem Thema „Frieden“ als politisches Problem initiiert werden.

In der Kunst kann jedoch das Thema „Frieden“ in positiven Wünschen zur Lösung des Konflikts wieder darstellend artikuliert werden.

## **(A) Historischer Teil**

### **3 Tuschemalerei und Kalligrafie**

#### **3.1 Entstehung der Tuschemalerei und der Kalligrafie**

*„Unaufhörlich fließt der Strom, doch das Wasser aus dem er besteht, ist nie das selbe, sondern stets neu und in ewigem Wechsel“<sup>55</sup>*

Das Schaffen der asiatischen Künste ist nicht in Ewigkeit,<sup>56</sup> sondern der Strom des Lebens aus einem unvorhersehbaren Augenblick entstanden.

Tuschemalerei und Kalligrafie sind traditionelle Malkünste, die von Generation zu Generation wegen ihrer ästhetischen und funktionalen Besonderheit weiter an die nächste Generation übermittelt werden. Tuschemalerei und Kalligrafie werden auch zusammen als „Tuschkunst“ bezeichnet, da sie die gleichen Materialien in der künstlerischen Darstellung verwenden. Es geht um die besondere künstlerische Malweise in der Tradition, die über zweitausend Jahre in Korea existiert, aber sie hat neben dieser Tradition eine weitere Kunstvermittlungsfunktion. Daher soll sie in der Friedenspädagogik weiter erforscht werden. Dieses Potenzial der Kunstdarstellung wird in der Tuschkunst besonders mit Achtsamkeit, Ruhe und Frieden verbunden. Neben diesem historischen Aspekt als Generationskunst hat Tuschkunst ein kreatives Erfindungspotenzial in der Kunstvermittlung, weil Tuschkunst jedem Lernenden im

---

die zum ersten Mal in einem öffentlichen Museum ausgestellt war. Die japanische Botschaft in Deutschland forderte die Entfernung der Statue und erklärte, dies sei für die Organisatoren bedauerlich. Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin.

<sup>55</sup> Vgl. Chomei 2017, S. 18.

<sup>56</sup> Vgl. Wetzel 2018, S. 91.

Lauf des Unterrichts seine eigene Schreibkunst entdecken lässt. Dieses Potenzial in der künstlerischen Bildgestaltung führt zu Frieden, Ruhe und einem persönlichen Wohlfühlzustand. Daher wird die Tuschelinie als „friedvolle“ Linie bezeichnet.

Die Tuschekunst an sich spricht für einen hervorragenden Ausdruck der Erinnerungskultur und des Kulturerbes, die gesellschaftliche Phänomene in ihrer Darstellung repräsentativ künstlerisch aufarbeitet. Zum Beispiel ist die Kalligrafie eine Schreibkunst und hat gleichzeitig eine dokumentarische Funktion, die historische Erfahrungen rezipiert und als Erinnerungskultur bezeichnet wird. Angesichts dieses verbundenen und tausendjahrelang geerbten historischen Hintergrunds in Bezug auf traditionelle Materialphilosophie und Malmaterialien, die aus Pinsel und Tusche bestehen, begleiten Tuschemalerei und Kalligrafie noch bis heute die Alltagskunst.

Materialien wie Tusche, Tuschestange, Papier, Reibstein und Pinsel haben sowohl die Entwicklung der Schreibtechnik als auch die Zeichenkunst maßgeblich geprägt. Die Kalligrafie und die Tuschemalerei, diese Art von Kunst, die vor allem in Korea, China und Japan geprägt wurden, gehören sowohl zur fernöstlichen Malerei als auch zur Tuschemalerei.<sup>57</sup> Sie galten als „die „Kunst der Pinselstriche und ihrer Verteilung in der Fläche.“<sup>58</sup> „Sie wurden in Ostasien vor allem von Chinesen, Koreanern und Japanern sowohl für diese Schreib- und Maltechniken als auch zum alltäglichen Gebrauch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verwendet.“<sup>59</sup> Aus der Tuschekunst entwickelten sich zwei Richtungen, einerseits die Kalligrafie, die durch die Schreiblinie im Alltag als Kommunikationsmittel verwendet wurde. Im Gegensatz zum Kommunikationsmittel entstand die allgemeine Malerei vor allem aus der Landschaft- und Portraitmalerie. Die Kalligrafie und die Tuschemalerei haben den gleichen Ursprung, weil diese mit gleichen Materialien (Tusche, Stangentusche, Pinsel und Papier) und Techniken praktisch verfahren. Um einen Brief oder ein Gedicht zu schreiben, wurde hauptsächlich die Kalligrafie verwendet. Andererseits entwickelte sich die Tuschemalerei, die als bildende Kunst bezeichnet werden kann, weil man Gegenstände wie Landschaft und Natur als Malgegenstand nutzte. Jedoch bleibt das Grundprinzip mit dem Umgang der Tuscheherstellung unverändert.

---

<sup>57</sup> Vgl. Klopfenstein-Arii 1992, S. 8.

<sup>58</sup> Vgl. ebd.

<sup>59</sup> Vgl. ders., S. 7.

In der Tang-Zeit (618-907) in China wurde die Tuschemalerei von der Kalligrafie unterschieden. Während die Kalligrafie mit eintöniger Tusche geschrieben wurde, ist die Tuschemalerei in mehreren Tonabstufungen dargestellt. Die Tuschemalerei zeichnet sich durch die vielfältigen Tonabstufungen innerhalb des einfarbigen Mediums, des Tuschewassers, aus.<sup>60</sup> Nach einem bedeutenden chinesischen Kunsttheoretiker aus der Tang-Zeit, „Chang Yen-Yuan“, wurden viele theoretische Vorstellungen zur Schreibkunst auf die Maltheorie übertragen.<sup>61</sup> „Gebildete Beamte und Literaten übten nicht nur die schöne Kunst aus, sondern waren zugleich auch Kunsthistoriker.“<sup>62</sup> Später wurde die eintönige Tuschefarbe zu Gunsten der vielfarbigen Malerei verdrängt.<sup>63</sup> Gemäß Kim gibt es dabei drei wichtige Gesichtspunkte, die sich bei der Entwicklung der Tuschemalerei herausgestellt haben. Erstens hat die Tuschemalerei als künstlerische Beschäftigung und als eine Methode zur Selbst-Schulung von Literaten beigetragen und zweitens ist die Einswerdung von Objektivität und Subjektivität eines Künstlers in seiner schöpferischen Entwicklung gewährleistet. Die Tuschemalerei sollte in der schöpferischen Entwicklungsphase einen ungezwungenen Ausdruck kreieren und umsetzen. Der Künstler ist ein Teil der Natur und der Motive, da er dem Bild seine innere Bereitschaft widmet. Drittens unterstützt die Tuschemalerei die Kreativität der vielfältigen Darstellungsweise. Diese Tuschemalerei unterstützt die Suche nach Lebendigkeit im schöpferischen Vorgang und den damit verbundenen ontologischen Erfahrungen.<sup>64</sup>

Die chinesischen Landschaftsbilder entstanden zunächst für die gebildeten Beamten, die dem Kaiserhof dienten.<sup>65</sup> Die Kalligrafie und die Tuschemalerei waren somit primär nur den gebildeten Eliten, wie Politikern, Hofdamen und Adligen bekannt. Diese nutzten Kalligrafie und Tuschemalerei zunächst in Briefen als Schriftzeichen, als Kommunikationsmittel. Zu Beginn wurden in der Tuschemalerei die Natur wie Berge, Bäume, Flüsse und Bäume bildnerisch dargestellt und im späteren Zeitraum des 19. Jahrhunderts wurden diese Alltagssituationen und soziale Situationen dieser Epochen erweitert. Für eine Reise oder eine spontane Gedichtanfertigung musste man daher immer die kalligrafischen Utensilien dabei haben.

---

<sup>60</sup> Vgl. Kim 2010, S.77f.

<sup>61</sup> Vgl. ders., S. 78.

<sup>62</sup> Vgl. ebd.

<sup>63</sup> Vgl. ebd.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Vgl. Karlsson. In: Karlsson; von Pryzchowski 2020, S. 52.

### 3.2 Besonderheit der Tuschemalerei in der künstlerischen Darstellung

Die Tuschefarben, die nach langem Reiben entstanden sind, riechen nach Holzbrennstoffen. Es ist wieder die Zeit gekommen, unsere Seele baumeln und reinigen zu lassen. Sanfte Tuschedüfte und Tuschefarben tauchen ins weiße Papier. Unsere Seelen fliehen mit einem Handgelenk und versinken in der Malerei. Nichts war da, aber aus Nichts entsteht eine Kunst. Es ist eine Malerei des Augenblicks und der Momente, in denen wir unseren Geist „Qi“ mit einigen Pinselstrichen zum Ausdruck bringen. Daher sind Tuschemalerei und östliche Kalligrafie eine Einladung, sich zu öffnen und sich in den natürlichen Fluss der Tusche dort einzufügen, wo schöpferische Kraft fließen kann. Ein einziger Pinselstrich zeigt den Energiefluss des Augenblicks. Durch Hingabe und Offenheit des Schöpfers in Bezug auf die gestalterische freie Darstellungsweise, die die Künstler jahrelang eingeübt haben, bekommen die künstlerische Form und Gestalt, einen einmaligen Ausdruck.<sup>66</sup> Die maltechnischen Eigenschaften sind sehr anspruchsvoll, da die Tuschtöne mit einer Farbe von hell nach dunkel nur mit einer Farbe farblich ausgedrückt werden können. Jedoch kann man die dunklere Tuschefarbe mit Wasser nachträglich aufhellen und seine Tuschetöne variieren. Es ist daher eine große Aufgabe vor dem Malen, die passende Komposition und Farbnuance vorher zu konzipieren. Daher gibt es keine Regeln für das Vorgehen, wie man mit der Tuschfarbe umgeht. Ob die Farbtöne mit hellen oder dunkleren Tönen anfangen sollen, hängt daher von den Themen und künstlerischen Konzeptionen ab. Die unterschiedlichen Pinselstriche lassen nicht nur zweidimensionale, sondern auch dreidimensionale Darstellungen mit der Tuschfarbe zusammenspielen. Man kann sagen, dass die Tuschemalerei und die Kalligrafie eine Kunst des Pinsels, der Tuschfarben und des Geistes „Qi“ des Künstlers sind. Es wird nur mit schwarzer Tuschfarbe gemalt, jedoch ist die kreative Entfaltungsmöglichkeit unbegrenzt.

Die Besonderheit der Tuschemalerei liegt darin, dass zuerst ein rein wiedergegebenes Objekt gemalt wurde, als würde man mit einem Fotoapparat den Gegenstand aufnehmen und diesen durch die Abzüge der Bilder wiedergeben. Später wurde die Tuschemalerei nicht nur realistisch, sondern abstrakt gemalt. Abstrakt bedeutet diesbezüglich, dass die Vorstellung des Künstlers selbst mit dem Bild eingefangen wird und maßgeblich die Motivdarstellung prägt. Wenn beispielsweise ein Künstler Schmetterlinge malt, stellte er sich zunächst anhand seiner

---

<sup>66</sup> Vgl. Schepherd-Kobel 2014. S. 23.

imaginären Kraft die fliegenden und tanzenden Schmetterlinge vor. Bevor ein Pinselstrich angefangen wird, hat sich der Künstler schon die Formen in seiner Imagination malerisch vorgestellt und diese werden dann künstlerisch, abstrakt entwickelt. Dabei ist wichtig, spezifische Ausdrucksformen voneinander zu unterscheiden.

### 3.2.1 Die Malerei des Augenblickes und Kunst des Raumes

Tuschmalerei beruht auf der vollkommenen Gegenwärtigkeit des Geschehens.<sup>67</sup> Im Hinblick auf die Umsetzung der Linien ist ein wiederholendes Übermalen auf den gezeichneten Motiven untersagt. Dieser einmalige Pinselstrich, der mit der konzentrierten Kraft gezeichnet wurde, hat einen meditativen Ursprung, da man sich diese Linie genau gut vorher überlegen muss (vgl. Kapitel 3.2.2), bevor man die Tuschefarben im Pinsel aufnimmt. Dabei sollte man sich auch die Tuschetöne schon genauer überlegen, damit sich diese einmalige Tuschelinie bestens auf dem Reispapier optimal auswirkt. Über diese Konzentration schreibt Shepherd-Kobel im Folgenden:

„Korrigieren oder Übermalen ist kaum möglich. Was steht, bleibt sichtbar, bewahrt sein[e] Präsenz. [...] Tuschmalerei ist durch äußerste Konzentration und Einfachheit gekennzeichnet. Durch das Weglassen aller überflüssigen Einzelheiten werden das Wesen der Natur, die Essenz eines Geschehens herauskristallisiert.“<sup>68</sup>

Dieser leere Raum eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, seine imaginäre Vorstellung im Bild zu visualisieren. Shepherd-Kobel beschreibt diese Kunst des Raums im Folgenden: „Der leere, nichtbemahte Raum öffnet das Bild, gibt Freiraum zu neuen Möglichkeiten. Er lässt uns erahnen, dass nur Bruchteile der ganzen Wirklichkeit im Bild sichtbar werden.“<sup>69</sup>

In der japanischen Kultur ist daher das *Nichts* („*mu*“) sowohl als *Leere* als auch *Sein-Zustand* im Zen-Buddhismus als eine höchste Tugend gekennzeichnet, da das *Nichts* eine neue Basis für das Werden eröffnet. Dieses *Nichts* wird daher als potentielle Quelle des glücklichen Lebens interpretiert, um den *Sein-Zustand* im Zen-Buddhismus zu erreichen. (vgl. dazu Kapitel 3.3) „Das *mu* als Zeichen für Nichts bzw. die Leere (vgl. Abb. 11), zugleich als ursprüngliches

---

<sup>67</sup> Vgl. ders., S. 27.

<sup>68</sup> Vgl. ebd.

<sup>69</sup> Vgl. ebd. S. 28.

Potential des Seins.“<sup>70</sup> So definiert laut Wetzel die japanische philosophisch-künstlerische Tradition den Zusammenhang zwischen dem Sein und dem Nichts. Heidegger betont: „für uns ist die Leere der höchste Name für das, was Sie mit dem Wort „Sein“ sagen möchten.“<sup>71</sup> Das Nichts hat daher eine wichtige Position und Bedeutung in der Kunstinterpretation. Von *Nicht* erschließt sich ein neuer Sinn des *Sein*.

Dieses Leerlassen der Malflächen ist eine Besonderheit der künstlerischen Darstellung, welche die Künstlerinnen und Künstler selbst individuell in ihrer Konzeption bestimmen können. Es ist eine freie Interpretation, ohne Gallerist, ohne Kommentar. Die Bilder haben daher eine hohe metaphorische Ebene, da mehrere Pinselstriche dem Betrachter immer neue gestalterische Interpretationsmöglichkeiten und neue Blickwinkel eröffnen, indem man eine Tuschlinie zufügt oder weglässt. Darüber hinaus kann das Leerlassen der Malstriche in der Bildgestaltung viele künstlerischen Effekte erreichen. Die Leere in der Malerei bleibt auch nicht ewig leer. Sie wird durch Herausbildung neuer Aufnahmefähigkeit wieder gefüllt. Dies ist zugleich die Verkraftung des Unheimlichen bzw. der Leere.“<sup>72</sup> Im Hinblick auf die Interpretation kann das Bild daher frei von den Betrachtern interpretiert werden. Kotzenberg vergleicht dieses frei interpretierbare Phänomen der Bilder mit der Kalligrafie „Im Gegensatz zur europäischen Auffassung ist das Kunstwerk nach der Entstehung nicht abgeschlossen, sondern kann durch Integration von Bildaufschriften nachträglich erweitert werden. Dabei wird vorausgesetzt, dass die Kalligrafie des Rezipienten ein ebenso hohes Formniveau hat wie die des Malers.“<sup>73</sup>

### **3.2.2 Imaginäre Meditation in der künstlerischen Darstellung**

Zuerst wird der Begriff „Imagination“ allgemein definiert und die Anwendung der Imagination in diversen Bereichen kurz exemplarisch angeführt. Anschließend wird die imaginäre Meditation in der künstlerischen Darstellung der Tuschemalerei näher erläutert.

---

<sup>70</sup> Vgl. Wetzel 2008, S. 92.

<sup>71</sup> Vgl. Heidegger 1965, S. 109.

<sup>72</sup> Vgl. Wang 2001, S. 135.

<sup>73</sup> Vgl. Kotzenberg, 1996. S. 10.



Der Begriff *Imagination* „findet seinen Ursprung im Lateinischen *imago* und bedeutet nichts anders als Bild oder Vorstellung. Es geht dabei sowohl um reale Bilder, die tatsächlich gesehen werden, als auch um Bilder, die "nur" in der Vorstellung der Menschen Gestalt annehmen.“<sup>74</sup>

Abram beschreibt das Gehirn als "ein Organ, das stetig Bilder produziert und uns damit maßgeblich darin unterstützt, uns in der Welt zurechtzufinden und diese mitzugestalten.“<sup>75</sup> Angesichts dieser besonderen Funktionalität des Gehirns hält Abram das Erlernen der Techniken, die ein bewusstes Steuern der Vorstellungskraft erzeugen, für wichtig und sinnvoll.<sup>76</sup>

Geistige Haltung zur künstlerischen Umsetzung ist mit diesen imaginären und selbst gesteuerten Vorstellungskräften der Kunstthemen verknüpft. Daher sollen die Künstler\*innen die Bilder in einem ruhigen Moment entstehen lassen, indem sie sie mit einer bestimmten Vorstellungskraft hervorrufen können. Außerdem sollen die Künstler\*innen vorstellbare Bilder zum Thema durch imaginäre Meditationskraft verinnerlichen, bevor sie beginnen, diese zu entwerfen. Diese Vorstellungskraft zu einem Bild kann in einem stillen meditativen Moment unterstützt werden.

Koreanische und chinesische Tuschekünstler\*innen haben in der Landschaftsmalerei besondere Beziehungen zwischen der Natur und den Künstlern dargestellt. Am Anfang der Landschaftsmalerei haben die Künstler die Eindrücke der Landschaft in ihrem Atelier wiedergegeben, nachdem sie die Berge und die Flüsse besucht haben. Gesammelte erlebte Erinnerungsbilder der Landschaft wurden wieder in Erinnerung gerufen und versucht, diese nachzumalen. (vgl. dazu. Kapitel 3.7). Durch wiederholende Besuche der Landschaften werden Vorstellungsbilder zum künstlerischen Thema im Gehirn gespeichert und Abram beschreibt, wie gesammelte Erfahrungen im Leben geprägt werden können.

„[...] ein inneres Bild von einem Handlungsablauf bereits in bestimmter Form als Verschaltungsmuster im Gehirn vorhanden sein muss. Deshalb können wir nur das Denken und uns nur das vorstellen, was wir bereits erfahren und erlebt und als inneres Bild in unserem Hirn verankert haben. [...] Je häufiger bestimmte Erfahrungen und Erlebnisse

---

<sup>74</sup> Vgl. Abram 2017, S. 16.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.

<sup>76</sup> Ebd.

innerlich aktiviert werden, desto stärker werden die daran beteiligten synaptischen Verbindungen gebahnt und das innere Bild entsprechend deutlich ausgeprägt.“<sup>77</sup>

Neben Erfahrungen und Erlebnissen verbindet sich stille Meditation mit dieser innerlichen Imagination. Diese ruft die Bildvorstellung auf, in derer die Künstlerinnen und Künstler Erinnerungen an dem Ort in einer natürlichen Weise erleben. Über diese Entwicklung des Gehirns erläutert Abram, wie das Gehirn Bilder erzeugt:

„Wenn eine Nervenzellverbindung einmal vorgenommen und stabilisiert ist, dann ist der Mensch in der Lage, ein inneres Bild auch *ohne äußere sinnliche Wahrnehmung* aus dem Gedächtnis abzurufen. Diese Tatsache erscheint auf den ersten Blick vielleicht selbstverständlich zu sein, sie birgt aber erhebliche Vorteile im Vergleich zu anderen Lebewesen, denn Menschen können sich alles innerlich vorstellen, ganze Fantasiewelten erschaffen oder viele Schritte vorausdenken“<sup>78</sup>

Neben dem gespeicherten Erinnerungsbild hat Imagination die Fähigkeit, sich in der Fantasiewelt zu kreieren. „Wenn Menschen etwas real vor sich sehen, was aber als Bild nicht komplett erfassbar ist oder verwirrend erscheint, so werden die fehlenden Anteile innerlich dem gesehenen Bild hinzugefügt.“<sup>79</sup> In der künstlerischen Darstellung der Tuschemalerei, vor allem der Landschaftsmalerei „ist es daher bei Imaginationen wichtig, einen gewissen Spielraum für die individuellen Vorstellungen und Bilder zu lassen.“<sup>80</sup>

Daher ist eine subjektive Wahrnehmung von der Natur für einen Tuschemalkünstler unvermeidbar, um seine Erinnerungsbilder in seiner künstlerischen Ausdrucksweise aufzuzeigen.

### **3.2.3 Besondere künstlerische Malweise in der Darstellung**

In Folgenden wird auf besondere Eigenschaften und den malerischen Charakter der Tuschemalerei in ihrer Darstellung eingegangen.

Asiatische traditionelle Kulturen gehen eher minimalistisch, subtil und indirekt vor, sodass das Bild individuell-imaginäre Vorstellungen beim Betrachter hervorruft. Aufgrund der besonderen Eigenschaften der Materialien in der Tuschemalerei, ist die Darstellung der Tuschemalerei

---

<sup>77</sup> Vgl. ders., S. 25.

<sup>78</sup> Vgl. ebd. S. 19.

<sup>79</sup> Ebd. S. 40.

<sup>80</sup> Ebd. S. 37.

sehr kreativ und vielseitig. In schlichten eintönigen Farben kann das Bild den künstlerischen Kontrast, wie den hell-dunkel Kontrast, Licht-Schatten, Beweglichkeit der Gegenstände in einer sehr kurzen Zeit darstellen. Jedoch braucht der Tuschmalkünstler sehr viele Vorübungen und Erfahrungen, bevor er überhaupt mit dem Pinsel zeichnen kann. Das Spiel zwischen den Linien und Flächen, die durch die Senkung und Hebung der Handgelenke entstehen, zeigen die Individualität, Einmaligkeit und Originalität in der Bilddarstellung, da jeder einen anderen Geist „Qi“ besitzt. Die Dauer des Malens ist im Vergleich zur westlichen Malerei kurz. Es ist eine Kunst der dargestellten Momente, des Augenblicks, da eine Veränderung im Bild in der Regel nicht gestattet wird. Shepherd-Kobel beschreibt den Zusammenhang im Zen in der Kunst der Malerei und erklärt die besondere malerische Besonderheit über Tuschemalerei: „Das Wichtigste beim Malen mit schwarzer Tusche ist vollkommene Gegenwärtigkeit, die wache Präsenz im Hier und Jetzt. Bilder entstehen rasch. Jeder Strich muss sitzen und die Kraft haben, die Herzen der Betrachtenden unmittelbar zu berühren.“<sup>81</sup>

„Alle die Abstufungen der Tuschetöne, die zwischen hell und dunkel liegen, geben Tiefenwirkung. Zusammen mit dem lebendigen Pinselstrich entsteht so Bewegung. Gerade diese Lebendigkeit, das pulsierende Leben in den Bildern, strahlt oft gleichzeitig eine unbeschreibliche Stille und Ruhe aus. Im Wechselspiel mit dem Klang offenbart die Stille ihr Wesen, durch Bewegung bekommt Ruhe ihre tragende Kraft.“<sup>82</sup>

Die Leere gibt Freiraum zu neuen Möglichkeiten für das Unsichtbare und Stille, weil das Weggelassene genauso wichtig ist wie das Dargestellte.<sup>83</sup> Durch das Weggelassene können die Betrachter eine imaginäre Vorstellung zu dem Bild erzeugen, die über unsere Emotionen hinausgehen.<sup>84</sup> Was man nicht sagt, wird durch das Bild wiedererlebt und durch die Pinselbewegung erlangt man anhand der Stille die tragende Kraft der Ruhe.<sup>85</sup>

### **3.2.4 Förderung einer positiven schöpferischen Lebenskraft und Entdeckung der Talente**

Wie bereits oben erwähnt, ist Tuschemalerei mit einer tiefen „SEIN“ Erfahrung, einer inneren Welt der Künstler verbunden (vgl. dazu Kapitel 3.3.). Das Malen auf dem Papier bedeutet, dass

---

<sup>81</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2014, S. 27.

<sup>82</sup> Vgl. ders., S. 29.

<sup>83</sup> Vgl. ders., S. 28.

<sup>84</sup> Vgl. ebd. S. 26.

<sup>85</sup> Ebd. S. 28f.

die Künstler sich einer konzentrierten und imaginären Vorstellungskraft beim Malen hingeben. Die Tuschemalerei fördert daher eine Entwicklung der positiven schöpferischen Kraft. Alle Achtsamkeit des Künstlers wird dem Bild geschenkt. Es gibt daher keinen Platz für die Sorgen, Blockaden und negativen Gedanken. Um einen inneren Ausgleich zu finden, wird daher vor dem Malen ein Tee getrunken oder es finden meditative Stillmomente statt, um innere schöpferische Kraft zu sammeln. Die japanische Tuschemalerei, *Sumie*, setzt voraus, diese Mitte des Künstlers zu stärken. Die Mitte des Künstlers bedeutet eine ursprüngliche sich aus dem Innen des Künstlers herleitende Kraft.<sup>86</sup> *Shepherd-Kobel* beschreibt in diesem Zusammenhang die Kommunikation zwischen den Malenden und der Pinselführung. „Die Malenden erfahren sich als teilhaftig an allem, in allem. Solches Malen ist sowohl Tun wie Geschehen lassen. Der Maler führt den Pinsel, und der Pinsel wird gleichzeitig geführt, dies geschieht aus seiner Mitte.“<sup>87</sup> Das Bild entsteht durch das Geschehen der Pinselführung und der Innenwelt der Künstler. Daher wird hier betont, die innere Mitte durch Achtsamkeit zu erlangen. Über die Bedeutung der Achtsamkeit wird folgendes beschrieben:

„Wenn wir nicht achtsam sind, wird das Lächeln unseres Herzens bald wieder durch das Festhalten an Erfahrungen oder an Dingen dieser Welt von unseren Gewohnheiten überlagert. Wir stehen uns selber im Weg. Festhalten, Blockaden hindern unseren Malfluss und die schöpferischen Kräfte, die sich entfalten möchten. Unser Weg ruft uns zurück in unsere Mitte.“<sup>88</sup>

Wenn wir die Natur mit positiven und liebevollen Augen betrachten, werden wir erfahren, wie wertvoll es sein kann, in jetzigen Momenten zu leben und diese schönen Momente auf dem Tuschemalpapier zum Ausdruck zu bringen.<sup>89</sup> Es ist eine hohe Kunst, diese momentane Schönheit in einer natürlichen Weise geschehen zu lassen. Die Aktivierung der inneren Entdeckung der Schönheit führt den Malenden zu einem kreativen Denken und Handeln. So entsteht die kreative Tuschekunst.

Neben der traditionellen klassischen Malweise gibt es noch eine moderne Malweise, die sich auf einen individuellen Entwicklungsstil stützt. Durch die Entdeckung einer subjektiven Wahrnehmung der Linien kann Tuschemalerei individuelle künstlerische Talente fördern. Jeder

---

<sup>86</sup> Ebd. S. 31.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2014, S. 31f.

<sup>89</sup> Vgl. ders., S. 27-32.

Künstler betrachtet die Natur anders und jeder Künstler hat eine unterschiedliche ursprüngliche Kraft, „Qi“. Zum Beispiel drückt sich ein Kind anders als die Erwachsenen aus, da die individuelle unterschiedliche Bildwahrnehmung in der Kunst sehr subjektiv ist. Jeder Abdruck des Pinselstrichs zeigt daher den individuellen Charakter des Künstlers. Daher entsteht Tuschemalerei durch subjektivistischen Zufall, der im bemalenden Moment entsteht. Janecke erwähnt die Bedeutung von subjektivistischem Zufall und der Beziehung zwischen den Künstlern und Betrachtern. „Subjektivistischer Zufall beruht auf der unfreiwilligen Vieldeutigkeit einer unzufälligen oder der Eindeutigkeit einer zufälligen Ausdruckshaftigkeit“<sup>90</sup>

Der/die Künstler\*in drückt seine individuellen Formen der Linien aus, die er/sie einzigartig per Zufall entdeckt hat. Dieser subjektivistische Zufall ermöglicht es, diverse Interpretationsmöglichkeit zwischen dem Bild und der betrachtenden Person zu entfalten:

„Der subjektivistische Zufall lauert daher an zwei Stellen: Erstens kann der individuelle Inhalt einer Botschaft, die auch anders sein könnte, zufällig anmuten; zweitens kann bei Verzicht auf künstlerische Objektivierung und Weltbezug die Botschaft kaum oder gar nicht angemessen entziffert werden: Zufällig muss dann nicht das sein, was der Künstler gewollt hat, sondern was davon dem Betrachter sich vermittelt.“<sup>91</sup>

Durch die Tuschlinien werden unendliche Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, weil durch sie im Gegensatz zur klassischen Tuschemalerei unerwartete bildnerische Liniengestaltung durch Vertuschen und Manipulieren der Tuschelinie hergestellt werden kann. Ein Durchbrechen der klassischen Malweise, die sehr viel Geduld und Zeit braucht, ist ein neuer experimentfreudiger Versuch und schafft eine neue Ausdrucksmöglichkeit der Tuschemalerei in ihrer Darstellung.

### **3.2.5 Pädagogische Vielfalt in der Unterrichtsumsetzung**

Tuschemalerei ist wegen ihres historischen und traditionellen Kontextes ein besonderes Kunstgenre. Aufgrund außergewöhnlicher materieller Eigenschaften und Malweise dieser besonderen Kunstform aus einem räumlich und zeitlich distanzierten Kulturkontext haben die Schüler\*innen hiermit kaum Berührungspunkte oder persönliche Erfahrungen im Alltag. Eigenen unterrichtspraktischen Erfahrungen zufolge kann die Tuschemalerei dennoch von der

---

<sup>90</sup> Vgl. Janecke 1995, S. 203.

<sup>91</sup> Vgl. ebd.

Grundschule bis zum Erwachsenenalter einwandfrei in der Unterrichtspraxis eingesetzt werden. Vor allem in der Primärschule (vgl. Kapitel 7.9.1) haben die Kinder besonders spontan ihre Eindrücke des Gesehenen produktiv verarbeiten können. Anfängliche Bedenken diesbezüglich, dass die Kinder zu klein seien, um die Pinsel zu halten oder sich auf das Bild einzulassen, stellten sich als unbegründet heraus.<sup>92</sup> Sie zeigten in ihren künstlerischen Werken, dass sie keine Scheu vor praktischen Fehlern und keine Vorbehalte gegenüber der ungewohnten tuschemalerischen Darstellungsweise hatten.

Tuschemalerei kann im didaktischen Zusammenhang das Verständnis für eine neue Kultur und ihre Integration durch interaktive kulturelle Begegnung stärken. Um die asiatische Kultur beispielsweise einzuleiten, muss jedoch besonders in der Primärschule auf kulturelle Einführungen mit einem kulturellen Vergleich zu Deutschland geachtet werden, bevor der praktische Unterricht beginnt. Dieses „Aufeinandertreffen zweier oder mehrerer Kulturen, die sich vermischen oder übertragen“<sup>93</sup> mit der eigenen Kultur wird von Ströter-Bender als „Interkulturalität“<sup>94</sup> bezeichnet. „Interkulturalität entsteht durch die Interaktion und Kommunikation zwischen Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, es ist ein Resultat einer kulturellen Überschneidungssituation.“<sup>95</sup> Unterrichtspraktische Erfahrungen der Verfasserin ließen deutlich werden, dass die Schüler\*innen darüber hinaus sich neue Malausdrücke und künstlerische Besonderheiten anzueignen vermochten, die sie durch interkulturelle Begegnungen im Unterricht entdeckt haben. Sie zeigten Interesse an einer integrierten, interaktiven Zusammenarbeit und präsentierten ihre persönliche, kulturelle Prägung in ihren Werken.

Als Beispiel für diese kulturellen Überlagerungen führt Wetzel kulturelle und künstlerische Einflüsse der japanischen Kunst in seiner Monographie „Neojaponismen, West-östliche Kopfkissen“<sup>96</sup> an, die vor allem in Frankreich während der Kunstepoche des sogenannten „Neoja-

---

<sup>92</sup> „Tanz mit dem asiatischen Pinsel“ wurde im Rahmen eines NRW Landesprogrammes „Kultur und Schule“ an der Grundschule Schröttinghausen in Bielefeld im Jahr 2006 bis 2007 durchgeführt. Die Teilnehmer sind die Schüler\*innen der Grundschule Schröttinghausen in Bielefeld. Das Kunstprojekt ist als eines der besten fünf Kunstprojekte im Bereich der bildenden Kunst gewählt worden.

Dazu Bildquelle von diesem Kunstprojekt: Landesprogramm NRW Kultur und Schule, Kim, Young-Ran

Quelle : [https://kultur-und-schule.de/de\\_DE/kuenstler/kim-young-ran.32305#/\(27.04.2022\)](https://kultur-und-schule.de/de_DE/kuenstler/kim-young-ran.32305#/(27.04.2022))

<sup>93</sup> Vgl. Ströter-Bender 2010, S. 48.

<sup>94</sup> Vgl. ders., S. 48.

<sup>95</sup> Vgl. ebd.

<sup>96</sup> Vgl. Wetzel 2018, S. 13-34.

ponimus“ (frz. „Japonisme“) auftraten: „Dieses Phänomen des *Neojaponismus* ist gekennzeichnet durch eine neuartige reziproke Überlagerung der Einflüsse von Ost auf West mit denen von West auf Ost, also durch eine Art wechselseitiger Begegnung mit dem Eigenen im Anderen.“<sup>97</sup> Ein Enthusiasmus für die exotische japanische Kultur und Zen-Buddhismus wuchs in Frankreich im 19. Jahrhundert an, sodass viele Künstler\*innen in ihren Werken diese besonderen kulturellen, künstlerischen Einflüsse wiedergaben. (vgl. dazu. Kapitel 2.1) Durch diese wechselseitige interkulturelle Begegnung konnten bisher unvertraute Künste und Kulturen Spuren in einem anderen Kulturraum hinterlassen, wie beispielsweise im Kontext des Japonismus diese künstlerische Überlagerung in die französische impressionistische Malerei zum Beispiel in das Werk „La Japonaise“ von Monet eingeflossen ist.

Im Schulunterricht ist vor allem das Thema „Manga“<sup>98</sup> ein potenzieller Anknüpfungspunkt für den Kunstunterricht, da diese Serien an Bildergeschichten in Frankreich und Deutschland aktuell bei Schüler\*innen sehr beliebt und in der populären Kultur sehr präsent sind (Belege dafür sind prominente Titel wie: „Dragonball“, „Naruto“, „Attack on Titan“ usw.). An der Gesamtschule Toulouse Michelet (collège Michelet) haben einige Schüler\*innen als Anzeichen dafür in der Pause hauptsächlich Mangas gelesen.<sup>99</sup> Die aktuell zeitgenössische, französische „Manga“ Kultur ist jedoch nach der französischen Kultur angepasst dargestellt, obwohl Manga als narrative Kunstform in Japan entstanden ist.<sup>100</sup>

Anhand der Tuschkunst und den selbst geschaffenen Tuschmalbildern können die Schüler\*innen interkulturell miteinander kommunizieren und ein wertschätzendes Verständnis für neue kulturelle Inhalte gewinnen.<sup>101</sup> Diese besondere intertranskulturelle Begegnung durch Tuschmalerei ermöglicht eine erfolgreiche Durchführung von Kunst und Kulturvermittlung in diversem Altersniveau von Schüler\*innen und in unterschiedlichen Schulformen.

---

<sup>97</sup> Vgl. ders., S. 18.

<sup>98</sup> „Manga“ ist ein aus Japan stammender handlungsreicher Comic, der durch besondere grafische Effekte gekennzeichnet ist. Quelle: <https://www.dwds.de/wb/Manga#top> (05.05.2021)

<sup>99</sup> Schulpraktikum im März 2015 an der Gesamtschule Toulouse (collège Michelet) Schulpraktikum im März 2015 an der Gesamtschule Toulouse (Collège Michelet)

<sup>100</sup> Die Manga Kultur ist allgemein in Frankreich sehr beliebt. Manga gehört zur Alltagskunst in Frankreich. An öffentlichen Treffpunkten wie am Eingang der Unibibliothek, Bank, Wartesaal sowie Schulbibliotheken werden viele Manga Bücher zur Verfügung gestellt.

<sup>101</sup> Erfahrungen an den Schulen mit interkulturellen Hintergründen zeigen, dass die Schüler\*innen bereit waren, interaktiv zu arbeiten, um ihre Kultur vorzustellen und diese kulturellen Besonderheiten wurden später im Unterricht in Form von Manga vorgestellt.

### 3.2.6 Beispiele der vielfältigen Ausdrucksmöglichkeit in der „friedvollen“ Linie

Die „Friedvolle“ Linie in der Tuschemalerei bezeichnet Schepherd-Kobel als einen Friedensmoment von kurzer Dauer, der kommt und geht.<sup>102</sup> Diese gegenwärtigen Momente schufen eine Kraft, in der sich eine neue Dimension offenbart.<sup>103</sup>

Die folgenden Linien sind einige Beispiele der kalligrafischen Linien, die sich mit dem inneren Frieden verbunden haben. Und gleichzeitig zeigen diese Linien die assoziative Bedeutung in Bezug auf den Begriff von „Frieden“.

Linie (A) wurde im Unterricht als Kreis, als Symbol der Vollkommenheit gezeichnet. Nachdem die Übungen zur Grundliniengestaltung der Tuschemalerei erlernt wurden, haben die Schüler\*innen die Aufgabe erhalten, als Grundübung einen „Kreis“ zu malen. Sie haben bereits die Linienübungen ausgeführt und die besondere Malweise mit der Tusche kennengelernt.

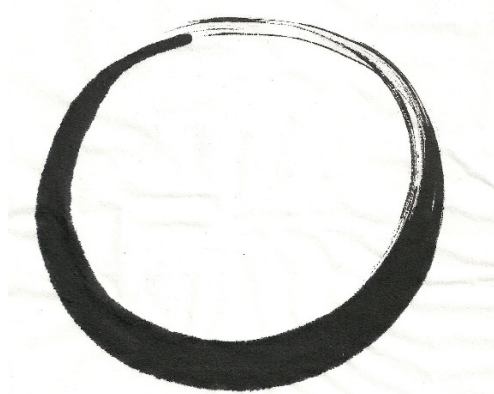


Abbildung 1: Friedenskreis, 2010 (A),  
Young-Ran Kim

Anschließend sollten die Teilnehmer\*innen bei der Sommerakademie 2010 eine imaginäre Vorstellung über Frieden in ihren Gedanken malen. Diese imaginäre Kraft sollten sie später auf dem Tuschepapier zeichnend verwirklichen. Dieser Lernprozess wird begleitet mit kleinen Zwischenübungen, zum Beispiel welcher Liniencharakter den Begriff von Frieden auszudrücken vermag.

Die Ausgangsfrage und Aufgabenstellung wurden folgendermaßen formuliert:

<sup>102</sup> Vgl. Schepherd-Kobel 2014, S. 34.

<sup>103</sup> Vgl. ebd.



„Welche Motive fallen euch ein, wenn ihr euch mit dem Thema „Frieden“ beschäftigt? "Bitte zeichnet eure „friedvolle“ Linie, die ihr mit dem Wort „Frieden“ assoziiert.“ Linie (B) bis (E) sind Ergebnisse der Schüler\*innen, die sie mit unterschiedlichen Tuschlinien ausgedrückt haben.

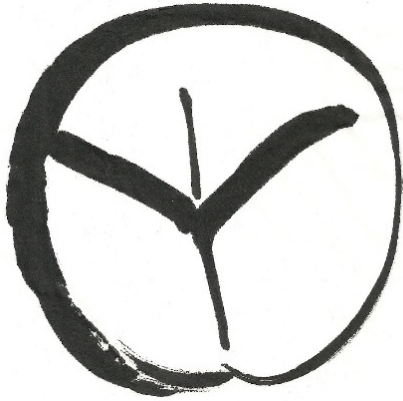


Abbildung 2: Friedenslinie, 2010, (B)

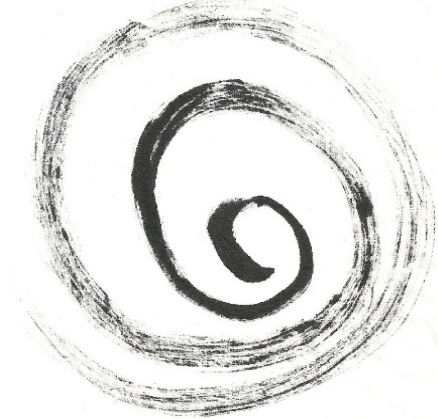


Abbildung 3: Imagination über Friedenslinie, 2010 (C)



Abbildung 4: Friedenslinie, 2010, (D)



Abbildung 5: Friedenssymbol, 2010 (E)

Aus diesen Ergebnissen der kalligrafischen Linien lässt sich zusammenfassen, dass individuell gezeichnete Tuschlinien vielfältigen Charakter besitzen. Sie sind einerseits mit schneller Geschwindigkeit gezeichnet, andererseits zeigen sie schwunghafte, regelmäßige und ruhige Linien.

### 3.2.7 Sich Vergessen, im Fluss der Tusche sein

Tuschemalerei ergibt sich aus der „frei von aller von außen gesteuerter Intentionalität“,<sup>104</sup> die der Künstler einerseits nach bestimmter gestalterischer gesammelter Lehre anpasst und andererseits aus seiner von selbst beabsichtigten Gestaltungsidee. Jullien betrachtet diese als reine Phänomene, die mit dem Prozess des Werdens-Verwandels der natürlichen Welt verbunden sind.<sup>105</sup> Die Zusammenführung mit dem Pinsel und Tusche erläutert Jullien als natürlich entstandene künstlerische Ergebnisse.

„Indem die Pinselführung ausschließlich auf der Korrelation der ins Spiel gebrachten Faktoren beruht, befreit sie sich sowohl von der Anstrengung als auch vom tastenden Suchen, der Maler braucht beim Malen nicht einmal mehr daran zu denken, „was“ er malt.“<sup>106</sup>

„Konzentration“ und „Vereinigung“ ist laut Jullien eine wichtige Geisteshaltung für die Tuschemalerei. Vereinigtes Bewusstsein, das aus der natürlichen Intuition entsteht, wird als „Lebensenergie“ betitelt, während beabsichtigte Malerei nach Konzeption als „tot“ bezeichnet wird.<sup>107</sup>

„[...] auf der einen Seite die geistige „Konzentration“ und „Vereinigung“, die die Aufmerksamkeit von allem Parasitismus befreit, und aus der sich die Wirkung, deren Wirksamkeit auf ebendieser Immanenz beruht, schlicht ergibt; sowie auf der anderen Seite die bewußte und konzentrierte Anstrengung, die die Wirkung jedes Mal verdirbt. Der kleinste Strich, der aus der Konzentration hervorgeht, verschafft „Lebensenergie“ und „ist wirklich Malerei“, während jeder von der Anstrengung produzierte Strich so „tot“ ist wie ein „nach der Regel gezogener“ Strich.“<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. Jullien 2005. S. 237.

<sup>105</sup> Vgl. ders., S237f.

<sup>106</sup> Vgl. ebd.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Ebd.

„Sich Vergessen, im Fluss der Tusche sein“ steht für den Begriff „konzentriert“ und „aufmerksam“ sein in der Gestaltung, so dass die Künstler\*innen ihren inneren Frieden in ihrer Kunstdarstellung finden und sich wohl fühlen können. Hier liegt das didaktische Potenzial der „friedvollen“ Liniengestaltung in der Tuschemalerei. Die Lernenden können durch diese Entdeckungsprozesse ihre eigenen „friedvollen“ Linien entdecken:

„Wenn man hingegen seinen Gedanken freien Lauf lässt und den Pinsel führt, ohne dass die Intentionalität auf die Tatsache des Malens gerichtet ist, „erhält“ man [etwas] im Hinblick auf die Malerei: auf der Ebene der Hand ist man nicht „gehemmt“ und auf der Ebene des Herzen-Geistes nicht „erstarrt“, und „ohne dass man sich dessen bewusst wird, daß es so ist, es ist so“. Damit eine wahre Komposition entsteht, muss man also „Tusche und Pinsel vergessen“ können, heißt es auch (Jing, Hao, T. H. L., S. 260).<sup>109</sup>

Wenn wir uns mit der Tuschemalerei beschäftigen, geben wir uns ganz der schöpferischen Kraft hin, indem wir nicht nur die Landschaften maltechnisch darstellen, sondern auch indem wir den Geist des „Qi“s (vgl. Kapitel 3.2.8)<sup>110</sup> aktivieren. Diese ganze Hingabe ist ein heilsames Malen für unsere Seele, weil sich das Schöne der Tuschemalerei durch die unerwartete Konzentration auf die momentan entstandene Bilddarstellung ergeben wird. Das ist der Moment, wo die Künstler mit sich selbst, der Natur und dem Bild verbunden sind. Dieser unerwartete Entwicklungsprozess ist ein wichtiges Element für eine schöne Tuschemalerei und gleichzeitig ein neuer Weg zur Entdeckung einer Identität zwischen Künstlern und Bild. Über diesen vergessenen Moment während der Tuschemalerei erläutert Katharina Shepherd-Kobel:

„Wir geben uns ganz in den Fluss der Tusche und vergessen uns dabei. „Sich vergessen“ meint, so wach und klar da sein, dass die Identifikation mit mir, mit meiner Person und allem, was ich immer wieder damit verbinde, wegfällt. Wenn wir den Pinsel in die Tusche eintauchen, sind wir absorbiert von unserem Tun. In dieser Hingabe öffnet sich ein Bereich jenseits von Form und Zeit. [...] Beim Malen konzentrieren wir uns auf *diesen* Moment, nehmen wahr, was jetzt ist. Wenn wir den Pinsel führen, führt ihn unser Herz oder Geist, etwas, das tiefer ist als Namen und Benennungen.“<sup>111</sup>

Tuschemalerei ist daher eine heilsame Kunst, in der unsere unentdeckten potenziellen künstlerischen Talente erforscht werden können. Das Innere vom Bild sollte sehr frei gestaltet werden, in dem man ganz bei sich bleibt und nicht von der Vergangenheit oder den Vorurteilen

---

<sup>109</sup> Ebd. S. 238.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2014. S.25-26

abgelenkt wird. Der innere Fluss, die Leichtigkeit und die Innigkeit ermöglichen uns einen beglückenden Moment, in dem wir die Tuschemalerei als heilsame Kunst wahrnehmen können.

Tuschemalerei ist deshalb eine heilsame Kunst, weil diese Malweise dem Bild viel Unsagbares durch das Dargestellte elegant und schön wiedergibt. Daher nimmt die gedankenfreie Bewusstheit einen hohen Stellenwert ein und diese ist gleichzeitig eine Voraussetzung für eine achtsame und meditative Kunst, die aus der Mitte der Inneren Welt entstanden ist. Diese Mitte der Inneren Welt wird durch den Pinsel, die Natur und den Geist des „Qi“ in der Tuschkunst repräsentiert. Daher wird im Folgenden auf das Thema „Qi“ in der Kunst näher eingegangen.

### 3.2.8 Über „Qi“

Der folgende Abschnitt dient dem Anliegen, die philosophische Bedeutungsdimension des Wortes „Qi“ herauszustellen gemäß koreanischer und chinesischer Tradition, da dessen Bedeutung in der östlichen Malerei grundsätzlich einen wichtigen Stellenwert einnimmt, welcher im Folgenden erläutert wird.

„Qi“ bedeutet im etymologischen Sinne „Energie“ und „Lebenskraft“. Im übertragenden Sinne verkörpert dieses Wort darüber hinaus eine bestimmte Malphilosophie: Vor dem Beginn der Malerei sollte man seine ursprüngliche Lebenskraft durch Übung trainieren. Die innere Bereitschaft „Qi“ wird dann durch die Übungen der Tuschemalerei und Meditation hervorgerufen. „Qi“ umfasst zwei Welten, die materielle und die immaterielle. In „Qi“ manifestiert sich jede Existenz. Es bestimmt alle Vorgänge im Mikro- und Im Makrokosmos.“<sup>112</sup> Die wichtige Bedeutung der „Qi“ wurde wie folgt ergänzend erläutert:

„Das Prinzip von „Qi“ gilt in der traditionellen fernöstlichen Kultur jedoch nicht nur für das menschliche Leben, sondern auch für alle anderen lebendigen Erscheinungen. „Qi“ ist eine „Wirkungskraft“<sup>113</sup>, die sowohl das Metaphysische als auch das Physische transparent macht.“<sup>114</sup>

In der chinesischen und koreanischen Tuschemalerei wird der Begriff „Qi“ noch konkreter im Vergleich mit der Natur definiert. Der Begriff „Qi“ stammt ursprünglich aus China und spielt

---

<sup>112</sup> Vgl. Kim 2010, S. 21f.

<sup>113</sup> Vgl. ebd.

<sup>114</sup> Vgl. Kim 2010, S. 22.

sowohl im Lebensalltag als auch in der Malerei eine wichtige Rolle. Dabei wurde sich auf drei Bedeutungsdimensionen konzentriert: „*qi* im menschlichen Körper, *qi* in der Natur und *qi* in der chinesischen Malerei. Das chinesische Zeichen für *qi* bedeutet „Dampf“ oder „Luft“, was erklärt, weshalb man dieses Phänomen weder sehen oder tasten kann. Es ist eine Art unsichtbare fließende Energie.“<sup>115</sup> Diese Gegenüberstellung des „Qi“ mit „Dampf“ oder „Luft“ verdeutlicht, dass die chinesische Tuschemalerei ein Produkt des menschlichen Körpers und der Natur gleichermaßen ist. Somit kann man im Wesentlichen zwei Aspekte des Geistes, des sogenannten „Qi“ nennen. Der erste Aspekt ist der Geist des „Qi“, der „mit dem ersten Atemzug in den Körper tritt.“<sup>116</sup> Die Luft, die man atmet, verbindet sich mit dem organischen Körperbestandteil, die uns die Lebensenergie schenkt. „[...] „Qi“ gilt also als lebensspendender Bestandteil des Körpers wie die Adern oder die Blutgefäße und konzentriert sich auf gewisse Knotenpunkte“<sup>117</sup>, die unsere Kraft miteinander verbinden. Um diese Energie zu nutzen, sollen tägliche Übungen als wichtiges Prinzip für potenzielle Kraftsammlungen dienen.<sup>118</sup> Daher spielt der Geist des „Qi“ im Allgemeinen eine wichtige Rolle für das seelische und moralische Wohlbefinden. Ein weiterer Aspekt des Begriffs „Qi“ beinhaltet, dass der Mensch sich als Teil der Natur identifiziert. Diese Kraft ist jedoch nicht auf den menschlichen Körper beschränkt, sondern durchdringt die ganze Natur.<sup>119</sup> Mit anderen Worten: Wenn ein/e Künstler\*in aufs Land zieht, um die Natur zu betrachten, bewundert er nicht nur die äußerliche Schönheit der Natur, sondern er hofft in seiner imaginären Vorstellung, dass ein Teil der Kraft der Berge oder der Vitalität des Wasserfalls auf ihn übergeht.<sup>120</sup>

Alle guten Bilder enthalten den Geist des „Qi“. Dieses „Qi“ stammt nicht nur aus der körperlichen Tätigkeit des Malens, sondern auch durch die mentale Vorstellung des konkreten Werkes und der sich darin manifestierenden künstlerischen Kräfte. Diese können von dort weiter auf den Betrachter übertragen werden.<sup>121</sup> Somit versuchen die Tuschekünstler\*innen, die einzel-

---

<sup>115</sup> Vgl. Wang; Cai; Dawn 2002, S. 34.

<sup>116</sup> Vgl. ders., S. 34.

<sup>117</sup> Vgl. ebd.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Vgl. ders., S. 35f.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Ebd.

nen Elemente eines betrachteten Bildes mit Hilfe eines unsichtbaren Energiestromes, zu verbinden.<sup>122</sup> So entsteht die Tuschemalerei durch die Beobachtung der Seele, der Natur und des/r Künstler\*in. Deshalb haben Künstler\*innen immer versucht, ihre subjektive Wahrnehmung der Gefühle und ihre imaginären Vorstellungen mit ihrer natürlichen Umgebung zu verbinden.<sup>123</sup> Die Landschaft und dadurch bei Betrachtern induzierte, imaginäre Vorstellungen nehmen daher einen wichtigen Stellenwert für malerische Motive ein und sind gleichzeitig die assoziativ-inspirative Quelle der Tuschemalerei. Daher besitzt der Geist „Qi“ eine fließende Eigenschaft. Das Bild „verbindet den Künstler und den Betrachter mit der Außenwelt und zieht gleichzeitig Energie draußen in das Bild hinein.“<sup>124</sup> Ein entscheidender Aspekt der Tuschemalerei liegt in dem Wiederfinden der Harmonie mit der Natur durch die Beobachtung und Interpretation der Betrachter\*innen. Die Natur wird also zum maßgeblichen Subjekt der Kunst.

Chinesische Maler\*innen versichern sich, dass die Energie niemals statisch wird,<sup>125</sup> da die Beziehung zwischen den Menschen und der Natur immer im Fluss sein soll. Zum Beispiel, Gu Kaizhi (345-406), der als erster Gelehrter seine eigene Theorie über den Geist des „Qi“ aufgestellt hatte, vergleicht die Tuschemalerei mit den menschlichen Körpern, deren Formen existieren, um besagten Geist Ausdruck zu verleihen, wobei der Pinselstrich für das (im übertragenden Sinne) Skelett und der Geist „Qi“ für die Lebenskraft steht.<sup>126</sup> Die Lebenskraft „Qi“ ist die kreative, inspirative Quelle der Tuschemalerei. Sie verbindet den Künstler\*innen und Betrachter\*innen mit der Außenwelt. Die gesammelte Energie von Künstler\*innen wird in das Bild hineingezogen werden.<sup>127</sup> Daher verlangt die Tuschekunst eine komplexe und andauernde Prozedur, die mit den Künstlern, der Natur, dem „Qi“ und den Betrachtern zusammenspielen. Diesbezüglich beschreibt Lüthy den Blick zwischen dem Bild und dem Betrachter. „Die Wechselbezüglichkeit von Figuren- und Betrachterblick betrifft jedoch noch eine weitere Ebene, nämlich diejenige der Gegenstandswahrnehmung.“<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Vgl. ders., S. 36.

<sup>125</sup> Vgl. ebd. S. 35.

<sup>126</sup> Ebd. S. 34f.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Vgl. Lüthy 2000, S. 62.

### 3.2.9 Der Weg zur inneren Schönheit

Wie die „Zen“ Philosophie (vgl. Kapitel 3.3), die sich einem leeren Raum der Kunst widmet, basiert die traditionelle Tuschemalerei und Kalligrafie auf einer inneren Einstellung des/r Künstlers/in.

„In der Kunstauffassung der Tuschmalerei geht man davon aus, dass das Kunstwerk die eigene Natur des Künstlers unmittelbar widerspiegelt. Die Vorstellung von der eignen Natur beinhaltet das Zusammenspiel von Körper und Psyche.“<sup>129</sup>

Damit ist gemeint, dass die Künstler ihr künstlerisches Talent durch Malerei zeigen, jedoch geht dabei voraus, wie der Künstler die Natur, zum Beispiel den Baum und die Berge, beobachtet. Dabei ist der/die Künstler\*in in der Lage, sich in die Landschaft der Natur hinein zu widmen, als ob er/sie selbst ein Baum darstelle, welcher gerade dem/r Künstler\*in gegenübersteht. Die fernöstliche Kunst wird ein sichtbarer Ausdruck der künstlerischen Fähigkeiten, jedoch liegt ihr Schwerpunkt in der Darstellung, die sich vor allem auf die Innenwelt des/r Künstlers/in bezieht. Diese Innenwelt ist mit „Stille“ verbunden. Schepherd-Kobel beschreibt die Stille folgendermaßen:

„Stille, Unsichtbares, der leere Raum sind Bestandteile unserer Bilder. Wenn wir uns in diese Malweise vertiefen, realisieren wir immer mehr, dass das Weggelassene genauso wichtig ist wie das Dargestellte. Ein Meister der Tusche beherrscht die Kunst, mit wenigen Pinselstrichen alles zu sagen. Wenn das Wesen erfasst ist, bedarf es der Einzelheiten kaum noch.“<sup>130</sup>

Vor dem Malen findet meist eine Tee-Zeremonie oder eine Meditation statt, um innere Harmonie und Frieden zu finden. Dieser stille Moment der Meditation mit einer Tee-Zeremonie ist ein absolutes Ritual, um die innere Welt des Künstlers in der Malerei darstellen zu können. In der künstlerischen Werkphase zeigt der Tuschekünstler malerische Ideen, aber diese basieren nicht auf dem präzisen oder detaillierten Plan, sondern folgen seinem gespeicherten Eindruck mit dem Pinselstrich, ohne eine Linie mit Absicht malen zu wollen. Der Pinselstrich ist ein Spiegel der künstlerischen Darstellung, der durch jahrelange Übung entstanden ist. Das ist die Besonderheit der ostasiatischen Tuschemalerei. Der Pinselstrich ist daher sehr natürlich, versucht jedoch die Künstler\*innen in einem Klang mit dem Malobjekt zu verbinden. Etwas

---

<sup>129</sup> Vgl. Kim 2010, S. 26.

<sup>130</sup> Vgl. Schepherd-Kobel 2014, S. 28.

„sein lassen“ oder „einen Raum lassen“ für Betrachter\*innen hat in der ostasiatischen Malerei immer eine hohe Bedeutung. Es ist nicht nur, dass „weniger ist mehr“, was man in der Kunst gesagt bekommt, sondern „weniger ist schön“, weil die ostasiatische Malweise den Betrachter\*innen überlässt, zu interpretieren, was er gesehen hat. Dieses „Leerlassen“ im Bild erzeugt Produktivität, weil sein Sinnesvermögen erweitert werden kann.<sup>131</sup> Wang beschreibt diese Besonderheit der malerischen Leere im Folgenden:

„Die malerische Leere bringt den Betrachter zu der doppelten Überschreitung, wodurch die erworbene Gewissheit überstiegen und das vorhandene Sinnesvermögen erweitert wird. Erweiterung heißt hier imstande zu sein, das Ungewohnte, Unheimliche zu verkraften. Die Produktivität der malerischen Leere liegt vor allem darin, das Unheimliche auftreten zu lassen und es verkraften zu können.“<sup>132</sup>

Daraus resultiert die Tatsache, dass der künstlerische Wert zum Beispiel in Korea, im Allgemeinen nicht auf die gestalterische Qualität eines Werkes selbst, sondern vielmehr auf den Seelenzustand des zugrunde liegenden guten Charakters des Künstlers bezogen wird. Dieser Künstler stellt einen edlen Menschen, der Güte, der innere Schönheit sucht, dar.<sup>133</sup> Daher legt die asiatische Malerei Wert auf seinen reinen Seelenzustand, um Empfindungen gegenüber dem Gegenstand zum Ausdruck zu bringen. In der Tuschemalerei und Kalligrafie kann man in ihrem Kunstwerk und ihrer Schriftform schon den Beruf des Malers durch die Linie und Malweise erkennen. Zum Beispiel zeichnen Frauen eine Linie anders als Männer und die soziale Situation und der Status der Künstler\*innen kann schon anhand der Schriftform erkannt werden. Diese ostasiatische Kunst wird daher als ein sichtbarer Ausdruck des Charakters der Kunschtchaffenden betrachtet und gleichzeitig ist das Ziel eines künstlerischen Prozesses das Vervollkommen des künstlerischen Werkes.<sup>134</sup> Die Tuschemalerei zielt daher auf eine Harmonie und Übereinstimmung zwischen Künstler\*innen und der Natur. Künstler\*innen sollen daher in der Lage sein, ihre innere Welt in der Malerei sichtbar künstlerisch auszudrücken. Gleichzeitig sollen Malgegenstände, wie Garten, Reisfeld und Bäume, die beobachtet worden sind, künstlerisch dargestellt werden, wie sie sind. Es ist nie einfach, alle Details mit einer Tusche darzustellen, jedoch ermöglichen gespeicherte Erinnerungsbilder den Künstler\*innen die

---

<sup>131</sup> Vgl. Wang 2001, S. 133f.

<sup>132</sup> Vgl. ders., S. 134.

<sup>133</sup> Vgl. ders., S. 27.

<sup>134</sup> Vgl. ebd.



eigene Malweise zu erweitern. Diese malerische Welt kann abstrakt oder realistisch sein. Dabei wird die Malweise der Darstellung den Künstler\*innen überlassen. Daher sollen sich Künstler\*innen sehr viel Zeit nehmen, bevor sie eine Landschaft malen, weil sie zuerst eine meditative Reise durch Beobachtung, Konzeptionierung und Überlegung planen muss, welches Motiv im Bild betont werden soll.

### 3.3 Zen Meditation und ihre Philosophie

Tuschemalerei besitzt philosophische und religiöse Einflüsse, weil diese Tuschkunst während der transkulturellen Übermittlung des Buddhismus entstanden ist. (vgl. dazu Kapitel 3.4.3) In Korea wurde die Philosophie der Stille vom Buddhismus beeinflusst, während in Japan insbesondere die stille Meditation von der Zen Philosophie oder vom Zen Buddhismus geprägt wurde.

„So galt die Tuschmalerei in Japan bald als „die Malerei des Zen“ Zenmeditation und Tuschmalerei erleben ihre Vollendung, wenn – in glücklichen Momentan – die Reduktion auf das Wesentliche und religiöse Erfahrung zusammentreffen. Im *Zen* kann diese Erfahrung (*Kenshō*) oder Erleuchtung, die jeden Dualismus übersteigt und in der die unmittelbare Einheit zwischen Geist und Materie realisiert wird, in einem einzigen Wort ihren Ausdruck finden.“<sup>135</sup>

Darüber hinaus beschreibt die Tuschmalerin und Künstlerin Yuan als philosophischen Hintergrund, dass Tuschemalerei „nach einer Natürlichkeit, Stille und Gelassenheit strebt, die auf den Ursprung des Daoismus zurückzuführen ist.“<sup>136</sup> Prinzipien der Tuschemalerei basieren sowohl auf der äußeren Form als auch auf den inneren Gedanken, die sich auf den Daoismus<sup>137</sup> stützen.

---

<sup>135</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2014, S. 31.

<sup>136</sup> Über die Philosophie der Tuschemalerei: <https://www.liliyuan-tuschmalerei.com/tuschemalerei>

<sup>137</sup> Neben der Religion des Buddhismus und der moralischen Lehre des Konfuzianismus spielte der Daoismus eine wichtige Rolle und prägte die Lehre in China und Korea. Daoismus ist eine chinesische Philosophie und Weltanschauung. „Um das Prinzip des Dao zu verwirklichen, müssen Mensch und Gesellschaft den Lauf der Natur respektieren und eins werden mit dem universalen Lebensgesetz. Nur wenn das kosmische Prinzip eingehalten wird, manifestiert sich die Kraft, die Tugend, die Güte und Ordnung des Dao. Anders gesagt: In der vollkommenen Harmonie und Einheit des Menschen mit dem Dao erfüllt sich das Weltgesetz.“

Vgl. dazu Internetquelle: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/ethik-und-philosophie/daoismus-taoismus-china100.html> (10. 09.2021)

„Dem Gemälde liegt das Prinzip zu Grunde, dass seine äußere Form die Natur und sein innerer Gedanke die Empfindung des Herzens zeigen sollen (Zhang Zao), diese Philosophie ist die geistige Quelle, aus der die chinesischen Maler zu allen Zeiten schöpfen.“<sup>138</sup>

Wie im Kapitel 3.2 bereits erwähnt, zeichnet sich die asiatische Tuschemalerei dadurch aus, dass sich der Pinselstrich einmalig und präsent darstellt. Es ist eine Kunst des Augenblicks, der aus der inneren Welt der schöpferischen Kraft der Künstler\*innen entsteht. Diese malerische Darstellung basiert auf der Zen Philosophie, die in Asien sehr bekannt ist. Daher wird im folgenden Abschnitt ein kurzer Einblick in die Zen-Philosophie geben. Suzuki beschreibt die „Zen“ Philosophie als Akzeptanz der Gegenwart des Lebens folgendermaßen:

„Leben aus Zen bedeutet, man selbst zu sein, in sich vollkommen zu sein, und ist deshalb immer ein Selbstwirken.“[...] „Zen“ dagegen stellt keine Urteile fest und gibt keine ab. Es nimmt die Dinge, wie sie sind.“<sup>139</sup>

Um Selbstwirksamkeit zu erfahren, distanziert man sich von sich selbst im eigenen Bewusstsein und kehrt zur gleichen Zeit wieder zu sich selbst zurück, so entsteht das „Sein“, das in sich selbst ruht. So vergleicht Suzuki Zen-Philosophie mit der Natur: „Zen ist daher in uns selbst verbunden und ein Weg, sich selbst zu finden. Es ist so frei wie der Vogel, der fliegt, wie der Fisch, der schwimmt, die Lilie, die blüht.“<sup>140</sup>

Darüber hinaus ist „Zen“ eine Kunst der inneren Räume, wo wir atmen können und unsere Identität wiederfinden können. Die „Zen“ Malerei ist daher charakteristisch für das Aussparen und Leerlassen, die dem Betrachter eine neue Interpretationsmöglichkeit bietet. Während die europäische Malerei den Betrachter außerhalb des Bildes sieht, wird „in der chinesischen und japanischen Malerei nicht von außen her in ein anderes hineingeschaut, sondern es wird das Dargestellte und jede Einzelheit so von innen gesehen, dass der Schauende darin sein und leben muss, um ihm gerecht zu werden.“<sup>141</sup> Die fernöstliche Malerei ist „eine Musik des Raumes, die ihre Melodie in unserem Inneren entwickelt. Eine Musik, nicht nur durch ihre Harmonie und das Geheimnis, Töne und Linien zu verbinden, sondern auch durch die Gabe, langwirkenden Widerfall zu erzeugen, die Grenzen des Lebensgefühls zu erweitern und ein

---

<sup>138</sup> „Yuan, Lili“ Philosophie der traditionellen chinesischen Tuschemalerei in ihrer künstlerischen Homepage: <https://www.liliyuan-tuschemalerei.com/tuschemalerei> (09. Mai 2021)

<sup>139</sup> Vgl. Suzuki 1987, S. 11.

<sup>140</sup> Vgl. ebd.

<sup>141</sup> Vgl. Courtois 1968, S. 112.

vielfaches, fernhin tönendes Echo nachklingen zu lassen.“<sup>142</sup> Daher sind „Zen“ Philosophie und „Zen“ Malerei eine Quelle, in der man seine potenzielle kreative Denkweise in Kunst entfalten kann. Die malerische Darstellung unter der „Zen“ Malerei ist mit den Künstler\*innen und dem Gegenstand verbunden. Es lässt sich sowohl durch die imaginären inneren Vorstellungen abstrakt malen als auch in realistischen Gegenständen, Natur, Landschaften ausdrücken. Daher ist „Zen“ in der Kunst der Tuschemalerei vielfältig, lebendig und mit dem Bewusstsein des malerischen Prozesses verbunden. Wetzel erläutert darüber hinaus den tiefen Sinn der Leere in Bezug auf den „Zen“ Buddhismus. Die Leere steht auch für einen positiven Weg zur Erleuchtung.

„Entscheidend ist der Blickwinkel des zeitlich Dynamischen, aus dem das Nichts nicht der absolute Gegensatz des Seins ist, sondern dessen Potential als Werden ausmacht, im Sinne der Lehre des Zen Buddhismus,“<sup>143</sup>

Das Leerlassen hat zwei Bedeutungen in der Tuschemalerei. Einerseits bezieht es sich auf die meditative Geisteshaltung, sich von der Welt zu befreien und andererseits auf den Leerraum von Bildern, in dem die Künstler\*innen durch minimale Malweise einen Raum im Bild hinterlassen. Neben der „Zen“ Meditation ist die Geistigkeit der Leere chinesischer Malerei<sup>144</sup> daher ein wichtiger Aspekt des buddhistischen Glaubens, der aus der inneren Meditation ausgeht:

„Nach buddhistischer Weltanschauung kann das Wesenhafte der Welt nur in einem ins eigene Innere tief versunkenen geistigen Zustand durch das Herz, nicht durch die Sinnesorgane erfasst werden. Das ist die sogenannte meditative Versenkung des Geistes, die den Geist von allen sinnlichen Anreizen der Außenwelt isoliert. In dieser Versunkenheit wird der geistige Augenblick zu einem unvorhersehbaren Zeitpunkt aufscheinen, in dem das Wesen der Welt erfasst wird. Das nennen die Buddhisten Erleuchtung.“<sup>145</sup>

Schepherd-Kobel beschreibt auch die innerliche Haltung einer gedankenfreien Bewusstheit hinsichtlich einer konzentrierten schöpferischen Kraft in der Malerei:

„Wenn wir ganz bei der Sache sind, sehen wir die Dinge immer klarer, wir sehen sie so, wie sie sind. Wer malen will, muss sehen lernen. Sehen lernen bedeutet innerlich leer werden, innere Stille, gedankenfreie Bewusstheit finden. Unser Malen möchte uns unmittelbar jeden „Raum“ erfahren lassen, der sich öffnete, wenn wir über unser Denken,

---

<sup>142</sup> Vgl. ders., S. 108.

<sup>143</sup> Vgl. Wetzel 2018, S. 93.

<sup>144</sup> Vgl. Wang 2001, S. 44.

<sup>145</sup> Vgl. ebd. S. 48.

über mentale Vorstellungen und unsere Emotionen „hinausgehen“. Wenn wir malen, sprechen wir nicht. Wenn ein Bild entstanden ist, hat der Pinsel alles gesagt. Ein Meister der Tusche führt einen Pinsel, der auch Unsagbares sagen kann.“<sup>146</sup>

Die Geisthaltung der Tuschekunst ist daher mit der asiatischen Philosophie und dem asiatischen Glauben verbunden. „Die Leere chinesischer Malerei, sei es als ihre Darstellungsform oder als ihr Darstellungsziel, ist in der chinesischen Geistigkeit tief verwurzelt. Ihre Erscheinungs- und Wirkungsformen lassen sich alle aus dem chinesischen geistigen Leben nachvollziehen.“<sup>147</sup> „Die Leere als ein Geisteszustand, in dem vorhandene Gewissheit und Sicherheit der Sinneswahrnehmung verschwinden, ermöglicht die Vorstellung des Unvorstellbaren.“<sup>148</sup>

Diese Philosophie des „sich leeren“ und zu sich selbst zu gelangen ist, im Buddhismus Kern der Philosophie. Deshalb betont *Kaira Jewel Lingo*<sup>149</sup> die Wichtigkeit der Stille für die Kinder und Jugendlichen in der Erziehung.<sup>150</sup> Im Interview erläutert sie dies wie folgt:

„Ich glaube, dass Stille für Kinder und Jugendliche wichtig ist, weil selbst kleine Kinder ein reiches Innenleben haben, ihre eigenen Erfahrungen mit den Dingen machen sowie über tiefe Weisheit oder die Buddhanatur verfügen. Zeiten in Stille helfen ihnen, mit dieser sehr kostbaren Quelle, die ihnen ihr ganzes Leben hindurch von Nutzen sein kann, in Verbindung zu kommen.“<sup>151</sup>

Diese innere konzentrierte Kraft kann durch die Tuschemalerei mit einer Leichtigkeit harmonisch zusammenfließen und unser Bewusstsein am malerischen Objekt kann mit uns vereint werden. Daher ist diese malerische Philosophie die Basis einer schönen Gestaltung in der Tuschekunst. In dieser Kunst wird daher das Weglassen, das Leerlassen aller überflüssigen Elemente als wichtig geschätzt, damit man sich nur auf das Wesentliche konzentrieren kann.

### 3.4 Historischer und Philosophischer Hintergrund

Bevor ich auf die koreanische Tuschemalerei eingehe, möchte ich zuerst auf die politische Situation zwischen Korea und China eingehen, weil sowohl die Kunst der Kalligrafie als auch der

---

<sup>146</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2014, S. 26.

<sup>147</sup> Vgl. Wang 2001, S. 49.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 134f.

<sup>149</sup> Achtsamkeitsmeditationslehrerin, Autor, Mentor, <https://www.kairajewel.com>(31.05.2021)

<sup>150</sup> Vgl. Lingo 2017. <https://buddhismus-aktuell.de/artikel/ausgaben/20172/kinder-lernen-den-wert-der-stille-von-ganz-allein.html>(01.06.2021)

<sup>151</sup> Vgl. ebd.

Tuschemalerei mit China unmittelbar kulturhistorisch verbunden sind. Anschließend wird die Entstehung der koreanischen Schrift „Hangeul“ erläutert. Nachdem ich die allgemeine Entstehung der Tuschemalerei beschrieben habe, wird die Besonderheit der koreanischen Tuschemalerei und zwei Darstellungsweisen der Tuschemalerei näher untersucht.

### **3.4.1 Politische und geographische Situation zwischen China und Japan**

Der kulturelle Einfluss der Kalligrafie und Tuschemalerei ist mit der politischen Situation und geographischen Lage verbunden. Korea grenzt nördlich und westlich an China und südlich an Japan.<sup>152</sup> Das Land ist eine Halbinsel. Korea musste sich nördlich von China und südlich von Japan in verschiedenen Kriegen gegen die Eroberung eignen Territoriums zur Wehr setzen.<sup>153</sup> Korea liegt zwischen Japan und China, weshalb es durch seine geografische Lage eine wichtige Rolle in der kulturellen Vermittlung in Bezug auf Religion, Philosophie, Kultur spielte, da diese von China nach Japan übermittelt wurde.<sup>154</sup> Außerdem musste sich Korea aufgrund seiner geografischen Lage der chinesischen Hegemonie nachgebend anpassen, um die eigene nationale kulturelle Identität bewahren zu können. Jedoch hat Korea versucht, immer seinen eigenen Kunststil zu kreieren, anstatt China nachzuahmen. Janata beschreibt die geografische und kulturelle Situation im Folgenden:

„Die geographische Lage des Landes ist letzten Endes mit einer der Gründe für die lange Nichtbeachtung koreanischer Kunsterzeugnisse. Als Landbrücke zwischen dem chinesischen Festland und der japanischen Inselwelt hat man bis vor kurzem auch auf künstlerischem und kulturellem Gebiet Korea eine reine Mittlerrolle zugebilligt und den koreanischen Künstlern eigenschöpferische Leistungen abgesprochen. [...] Der koreanische Künstler hat jedoch niemals die fremden Vorbilder einfach kopiert, sein Werk war immer eine höchst eigenwillige Auslegung des Dargebotenen, die nur als Ausdruck typisch koreanischer Geisteshaltung gewertet werden kann.“<sup>155</sup>

Vor allem musste sich Korea in einem siebenjährigen Invasionskrieg (1592-1599), dem sogenannten „*Imjin*“-Krieg, gegen Japan verteidigen.<sup>156</sup> Infolge dieses Konfliktes im eignen Land

---

<sup>152</sup> Geographische Lage von Korea, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin. In: [http://contents.history.go.kr/front/nh/view.do?levelId=nh\\_001\\_0020\\_0020\(06.02.2022\)](http://contents.history.go.kr/front/nh/view.do?levelId=nh_001_0020_0020(06.02.2022))

<sup>153</sup> Vgl. ebd.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Vgl. Janata 1963, S. 6.

<sup>156</sup> <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0047674> (16. 05. 2021), übersetzt durch die Verfasserin

sah sich die „Cho-Sun“-Dynastie nicht in der Lage, sich gegenüber anderen Ländern und Kulturen zu öffnen. Janata begründet dies wie folgt: „Der Grund hierfür ist vor allem in der Tatsache zu suchen, daß sich Korea nach den verheerenden Einfällen der Japaner im ausgehenden 16. Jahrhundert hermetisch gegenüber der Außenwelt abgeschirmt hatte.“<sup>157</sup>

Während Japan und China durch die Annäherung an westliche Wirtschaft, Kultur und Religion bereit waren, sich diese Einflüsse anzueignen, hat sich Korea nur auf die Landwirtschaft und Bewahrung der eigenen Landesentwicklung konzentriert. Erst während der japanischen Kolonialzeit eignete sich Korea indirekt westliche Kultureinflüsse an, da Korea während der Besatzungszeit der westlich beeinflussten Kultur der Besatzer ausgesetzt war und diese teilweise auch aufgezwungen wurde. Aus diesem Grund blieb Korea bis 1909 ein selbständiges und eigenständiges Land ohne westlichen Einfluss. Das war der Grund, warum sich Korea wirtschaftlich später weiterentwickelte als andere Länder.

Ein Beispiel dieses kulturellen und politischen Einflusses ausgehend von China war, dass das chinesische Schriftzeichen „Hanja“<sup>158</sup> als Lehnwort in Korea übernommen, jedoch anders ausgesprochen wurde. Parallel waren zwei verschiedene Sprachen im Gebrauch: einerseits die koreanische Umgangssprache, die meistens von der allgemeinen Bevölkerung gesprochen wurde, andererseits Chinesisch, welches von Gebildeten als Schriftsprache genutzt worden ist, vergleichbar mit Latein in Europa. Für die nicht gebildeten Menschen war es schwierig, diese chinesische Schriftsprache zu lesen und zu verstehen. Das Volk konnte beim Amt keinen Einspruch erheben, wenn es Beschwerden gab, und konnte auch keine Briefe schreiben, da die chinesischen Schriftzeichen zu schwer zu erlernen waren.<sup>159</sup>

### **3.4.2 Geburt der koreanischen Schrift „Hangeul“**

König „Sejong“ war ein umsichtiger und vorausdenkender Monarch, der die missliche Lage des Volkes verstand. So ließ er die „Jib-Hyun-Jeon“<sup>160</sup> Behörde einrichten, die mit der Schaf-

---

<sup>157</sup> Vgl. Janata 1963, S. 5.

<sup>158</sup> Chinesische Schriftzeichen, die auf chinesische Sprachzeichen hinweisen. Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“, [http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0061928\(04.06.2021\)](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0061928(04.06.2021)), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>159</sup> Historischer Hintergrund der Geburt von „Hangeul“, übersetzt durch die Verfasserin, Quelle: [https://www.mcst.go.kr/usr/child/s\\_culture/korean/koreanInfo.jsp\(08.06.2021\)](https://www.mcst.go.kr/usr/child/s_culture/korean/koreanInfo.jsp(08.06.2021))

<sup>160</sup> „Jib-Hyun-Jeon“ ist ein Forschungsinstitut, das in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie im königlichen Palast eingerichtet wurde. Dort haben die Wissenschaftler ihre Forschungen hinsichtlich „Han Geul“ durchgeführt.

fung neuer Schriftzeichen, „Hunminjongeum“, beauftragt wurde. Das Wort „Hunminjongum“ hat zwei Bedeutungen. Erstens ist die Bedeutung von „die richtige Lautlehre, um die Menschen zu lehren“, was sich auf das koreanische Alphabet bezieht, das im Jahr 1443 von König „Sejong“ geschaffen wurde. Es ist gleichzeitig auch der Name eines Buches, das sich auf die Originalstiche bezieht, die angefertigt wurden, als die 28 Schriftzeichen von „Hunminjongum“ im Jahr 1446 durch den Monarch „Sejong“ veröffentlicht wurden.<sup>161</sup> Die Ziele der eigenständigen Schriftenwicklung war eine leichtere Lesbarkeit und Verständlichkeit. Außerdem muss man damit alle Laute, die die Grundlage der Sprache sind, frei ausdrücken können. Und wenn schon Schriftzeichen geschaffen werden, dann sollten es neue und einzigartige sein, die in keinem anderen Land verwendet werden. König Sejongs Traum war es, Schriftzeichen zu entwickeln, mit denen man die Laute so niederschreiben konnte, wie sie ausgesprochen werden, und mit dem das Volk keine Schwierigkeit hat, sich auszudrücken. Also Schriftzeichen, die leicht zu lesen und leicht zu schreiben sind.<sup>162</sup> Bis 1440 n. Chr. konnten nur die Gebildeten, die Gesandten und Beamte schreiben und lesen, da bis dahin die Schrift aus China übernommen wurde. „Hangeul“, ist ein wichtiges Kulturgut, das vor etwa 570 Jahren geschaffen wurde, um den koreanischen Kulturgeist zum Ausdruck zu bringen. „Es wurde Im Jahr 1997 ebenfalls von der UNESCO zum Weltkulturerbe ernannt.“<sup>163</sup>

Herr „Ho Um“, Leiter der Hangeul-Vereinigung erläutert die Bedeutung der Schaffung von „Hangeul“ als eigenständige Schriftsprache folgendermaßen:

„Alle Intellektuellen von damals wollten, dass die koreanische Kultur und das politische System China angepasst werden. Die Koreaner wurden von der chinesischen Kultur stark beeinflusst. Aber König „Sejong“ der Große wusste, dass die Koreaner anders als die Chinesen sind. Am Anfang der Verkündung von „Hunmin-Jeongum“ wird daher hervorgehoben, dass die Sprache der Koreaner anders als die der Chinesen ist. Ohne einen festen Nationalgeist hätte König „Sejong“ so etwas nicht sagen können. Weiter steht, dass die neue Schrift für das ungebildete Volk geschaffen wurde. Das heißt, dass König

---

Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“, <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0055081>(11.06.2021), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>161</sup> Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“, übersetzt durch die Verfasserin

<http://dh.aks.ac.kr/Encyves/wiki/index.php/%ED%9B%88%EB%AF%BC%EC%A0%95%EC%9D%8C>(11.06.2021)

<sup>162</sup> Quelle: „Cultural Heritage Administration“, übersetzt durch die Verfasserin, [https://www.mcst.go.kr/usr/child/s\\_culture/korean/koreanInfo.jsp](https://www.mcst.go.kr/usr/child/s_culture/korean/koreanInfo.jsp)(11.06.2021)

<sup>163</sup> UNESCO Welt Kulturerbe im Jahr 1997, Quelle: <https://german.korea.net/AboutKorea/Culture-and-the-Arts/UNESCO-Treasures-in-Korea> (11.06.2021)

Sejong nicht nur das Volk herrschte, sondern sich auch für die Rechte des Volkes einsetzte. Dieser Gedanke beruht auf der Volkswohlidée und ist der Ausgangspunkt einer Demokratie.<sup>164</sup>

Der Austausch von Tuschkunst zwischen Korea und China war schon wegen der politischen Abhängigkeit von China unvermeidbar, daher mussten Koreaner sich der chinesischen Kultur und Kunstform anpassen, damit die Kommunikation zwischen den beiden Ländern ermöglicht werden konnte.

Koreaner haben dennoch, wie es bei Japanern der Fall war, ihre eigene Schrift zur Kalligrafie mit „Hangeul“ entwickelt. Ferner basiert die Tuschemalerei in Korea auf dem Buddhismus und Konfuzianismus. Neben der Schrift als Kulturgut mussten einige koreanische Naturschätze pro Jahr Japan und China übergeben werden, um einen Krieg oder einen Konflikt mit beiden Nationen zu vermeiden.<sup>165</sup> Das eigenständige Land Korea konnte somit seine Existenz und seine Identität bewahren. Die Tuschkunst entstand daher nur zwischen den Gelehrten und Abgesandten der beiden Nationen Korea und China. Daher spielt diese Tuschkunst eine wichtige Rolle auf der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Ebene.

### **3.4.3 „Sutren“ als heilige schriftliche Symbolträger buddhistischen Glaubens**

Kalligrafische Zeichen erhielten als Symbolträger eine religiöse Bedeutung durch ihren Gebrauch in den heiligen Schriften des Buddhismus, den sogenannten *Sutren*.<sup>166</sup> Auf diesen Gebrauch im religiösen Kontext des Buddhismus wird im folgenden Teilabschnitt ein kurzer, einführer Einblick gegeben.

Was der Kult der Schriften im Buddhismus betrifft, haben die körperliche Überreste des Buddha, *Stupas*, als eine Bewahrungskultur des Buddhismus eine hohe Bedeutung, weil diese als Ort der rituellen Verehrung verwendet werden.<sup>167</sup> „Der wahre Buddha wurde nicht mehr im Körper der Überreste in seinem Körper, sondern in seiner Lehre lokalisiert, damit wurden die

---

<sup>164</sup> Quelle: [http://contents.history.go.kr/mobile/kc/view.do?levelId=kc\\_r300900&code=kc\\_age\\_30](http://contents.history.go.kr/mobile/kc/view.do?levelId=kc_r300900&code=kc_age_30) (10. Mai 2021), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>165</sup> Diese Information wurde mir in meiner Kindheit an der Mittelschule in Seoul von einem Geschichtslehrer überliefert.

<sup>166</sup> Vgl. Karlsson; von Przychowski 2015, S. 37.

<sup>167</sup> Vgl. ebd.



mündlich und schriftlich überlieferten Lehrreden des Buddha, die *Sutren*, zum zentralen Verehrungsobjekt.<sup>168</sup> *Sutras* sind kurze Texte oder Verse in der buddhistischen Lehre Buddhas, welche insgesamt als *Dharma* bezeichnet werden. Das *Herz-Sutra* und das *Lotus-Sutra* nehmen in dieser Lehre eine zentrale Rolle ein.<sup>169</sup> Letzteres wurde im Jahr 286 n. Chr. im Kontext des *Mahayana*-Buddhismus in die chinesische Sprache übersetzt und in diesem Zusammenhang lässt die *Stupas* Schriftreliquie folgendes darüber verlauten:

Überall dort, wo dieses Sutra dargelegt wird,  
wo es verlesen wird, wo es rezitiert wird,  
wo es abgeschrieben wird, wo eine Rolle  
von ihm aufbewahrt wird, soll man Stupas,  
verziert mit den sieben Kostbarkeiten,  
errichten, sehr hoch, sehr bereit und prächtig.  
Darin müssen keine Reliquien des Buddha  
mehr eingeschreint werden, Warum dies?  
In diesem [Sutra] ist der vollständige Körper des  
So-Gekommenen [Buddha] bereits erhalten.<sup>170</sup>

Im buddhistischen Glauben ist die Erlangung von Verdienst nach dem Tod und Wiedergeburt ein wichtiges Hauptthema.<sup>171</sup> Gemäß diesem Glauben bestimmen Taten unserer Lebzeiten die Art der Wiedergeburt. Karlsson erklärt folgendermaßen:

„Nach buddhistischem Denken beeinflussen alle absichtsvollen Taten eines Menschen - und dazu gehören körperliche, sprachliche und geistige Taten - die Art seiner Wiedergeburt im nächsten Leben. Dabei werden die unwürdigen, schlechten Taten gegen die verdienstvollen Taten aufgewogen.“<sup>172</sup>

Das Verbreiten von *Sutren*, das Stiften von *Sutren*-Abschriften, das Einrichten von Monumenten und Figuren sollte den Menschen unendlich viel Verdienst einbringen und den Weg zu

---

<sup>168</sup> Vgl. ebd.

<sup>169</sup> Über *Sutras*: <https://www.religionen-entdecken.de/lexikon/s/sutras-im-buddhismus> (10. 07. 2021)

<sup>170</sup> Vgl. Deeg 2007, S. 180.

<sup>171</sup> Vgl. Karlsson; von Przychowski 2015, S. 37.

<sup>172</sup> Vgl. ders., S. 37.

einer Wiedergeburt in einem positiven Bereich ermöglichen.<sup>173</sup> Darüber hinaus lehrt der Buddhismus die moralische Verpflichtung als Kind gegenüber den Eltern, dass diese viele verdienstvolle Werke tätigen sollen, um den verstorbenen Eltern eine gute Wiedergeburt zu ermöglichen.<sup>174</sup>

„Eine typische Widmungsinschrift trägt die Abschrift eines Kapitels des *Grossen Kompilations-Sutra*.“<sup>175</sup> Sie ist auf dem Jahre 492 von einem Mönch namens „Wujue“ datiert und begründet das Verbreiten von *Sutren* durch diese Abschrift im Folgenden:<sup>176</sup>

„Damit aller Verdienst übertragen werde zur sofortigen Wiedergeburt im reinen Land von Vater, Mutter und seinen Vorfahren in sieben Generationen, damit es allen fühlenden Wesen Erleuchtung bringe sowie ein langes Leben und vor Schwierigkeiten und Unheil schützte.“<sup>177</sup>

### 3.4.4 Anwendung der Kalligrafie im Buddhismus und Konfuzianismus

In China, Korea und Japan wurde diese philosophische Strömung in der angewandten Kunst und in der buddhistischen Religion, vor allem durch den Konfuzianismus beeinflusst. Diese kulturell und religiös beeinflusste Kunst findet man vor allem in der Tuschemalerei und Kalligrafie mit den Motiven von „Ship-Jang-Seng“ (Verweis auf das Kapitel 3.8.1), die den Menschen Glück bringen, wo diese in den „Ship-Jang-Seng“ als Paravent, Möbel und Textilkunst in der angewandten Kunst zu sehen sind. Als konkretes Beispiel dafür feiern Koreaner mit der traditionellen Bekleidung die Neujaerszeremonie in der Familie. Langlebige „Ship-Jang-Seng“-Lebewesensmotive werden auf der bunten feierlichen Neujahrestracht von „Han-book“ bestickt und ebenso die glücksbringende kalligrafische Schrift „복“ (das Glück), damit das ganze Jahr mit glücklichem Leben versehen wird und Lebenswünsche erfüllt werden können. Tischläufer, Tischdecke und Geldbeutel werden daher ebenso mit den „Ship-Jang-Seng“- Motiven oder glückbringenden kalligrafischem Schreiben bestickt und schön dekoriert.

---

<sup>173</sup> Vgl. ebd.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Vgl. Harrist 2008, S.184.

In Folgenden werden die aktuellen „Ship-Jang-Seng“- Motive in der angewandten Kunst<sup>178</sup> und Textilkunst gezeigt. Als weiteres Beispiel hat man in der traditionellen Trachtbekleidung „Ship-Jang Seng“- Muster wie Kraniche, Tannenbäume gestickt oder kalligrafische Poesie über die



Abbildung 6: Sammlung des "Koryo Museum of Art, in Kyoto, Nr. 31, zu sehen ist eine Stickerei, mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven auf mehreren achteiligen Paravents, Ende des 19. Jahrhunderts, in: "Woori" Kultur Zeitung, Foto: "Choi, Mi-Hyun", Bildquelle: <https://koya-culture.com/news/article.html?no=94030>(05.07.2021)

konfuzianistische Philosophie wie das Glück und ein langes Leben auf die Seide geschrieben.

Als ein typisches Beispiel der Textilkunst wird das Tragetuch „Bo-Ja-Gi“ (보자기) genannt. „Bo-Ja-Gi“ ist ein faltbares und transportbares Tragetuch, das Gegenstände oder Geschenke transportiert.<sup>179</sup>



Abbildung 7: „Sabang“ Stickerei, (viereckige Stickerei), [https://m.suyeh.co.kr/product/detail.html?product\\_no=2937#none](https://m.suyeh.co.kr/product/detail.html?product_no=2937#none) (28.01.2022)

<sup>178</sup> Der Begriff "angewandte Kunst" bezieht sich auf die Anwendung (und das daraus resultierende Produkt) künstlerischer Gestaltung auf Gebrauchsgegenstände im täglichen Gebrauch, Quelle: <https://de.gallerix.ru/pedia/definitions--applied-art/>(05.07.2021)

<sup>179</sup> Quelle: <https://covak.de/blogs/news/was-ist-bojagi>(10.07.2021)

Dieses Tragetuch lässt sich zusammenfalten. Durch das Falten entsteht der Vorteil, die Materialien bzw. Geschenke leicht zu transportieren und in beliebige Formen mit einem Knoten zusammenzufalten.

Der Vorteil dieses Tragetuchs ist, dass dieses Tuch sehr leicht und praktisch Geschenke transportieren lässt.

Abbildung 8: Kopfkissen mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven, Stickerei, Bildquelle:  
[http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk\\_b02\\_04/2097673637\\_Y6sD9vGJ\\_2.jpg](http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk_b02_04/2097673637_Y6sD9vGJ_2.jpg) (28.01.2022)



Abbildung 9: "Bo-Ja-Gi"(Patchwork), 19. Jahrhundert, „Cho-Sun“ Dynastie, Bildquelle: „Korean Stone Art Museum“, Seoul, Bildquelle: [http://www.koreanstonemuseum.com/bbs/board.php?bo\\_table=pk\\_b02\\_04&wr\\_id=1&device=mobile](http://www.koreanstonemuseum.com/bbs/board.php?bo_table=pk_b02_04&wr_id=1&device=mobile) (28.01.2022)

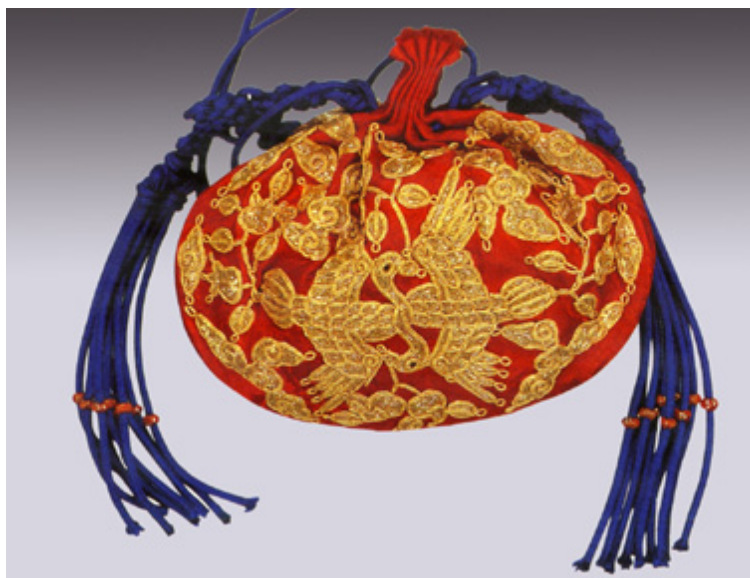


Abbildung 10: Stickerei aus „Ship-Jang-Seng“, Do-Ru" Glücksbeutel, 1922, Bildquelle: <http://egloos.zum.com/jogakbo/v/2011389>, In: <http://www.gogung.go.kr> (28.01.2022)





Abbildung 11: Bestecktasche, Stickerei mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven für die Hochzeit, [http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk\\_b02\\_04/990204419\\_5Cty-DOMN\\_EC8898ECA080ECA3BCEBA8B8EB8B88.jpg](http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk_b02_04/990204419_5Cty-DOMN_EC8898ECA080ECA3BCEBA8B8EB8B88.jpg)(29.01.2022)

Der Glaube des Konfuzianismus legt den Wert sowohl auf die Verehrung der lebenden Eltern, Familienangehörigen, als auch der Ahnen, damit sie einen Erleuchtungsgeist erlangen können. (vgl. dazu Kapitel 3.4.3)



Abbildung 12: "Neues Jahr Zeremonie", Paravent, Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=gico12&logNo=220619140140>(28.01.2022)

Aufgrund dieses moralischen Hintergrunds soll nach „konfuzianistischer Lehre“<sup>180</sup> mit Tusche frisch geschriebene Kalligrafie immer bei jeder feierlichen Zeremonie als Mittel zur Kommunikation mit den Ahnen verwendet werden.<sup>181</sup> Um die Ahnen zu ehren, wird ein faltbarer Paravent mit dem kalligrafischen Gedicht als Erinnerungsgedicht über die Ahnen vorbereitet. Die Namen der Ahnen werden dazu geschrieben; diese werden in der Zeremonie gerufen und ein Gedicht wird vor dem vorbereiteten Mahltisch für die Ahnen gelesen. Anschließend findet die Begrüßung und Danksagung des Lebens an die Ahnen durch eine traditionelle Begrüßungszeremonie statt. Das kalligrafische Gedicht wird verbrannt, nachdem man dies vorgelesen hat. Gedicht- und Verehrungsschreiben an die Ahnen stammen aus buddhistischer konfuzianistischer Lehre.<sup>182</sup> Daher nimmt dieses kalligrafische Schreiben in Asien sowohl im Bereich Kunst als auch in der buddhistischen Lehre einen wichtigen Stellenwert ein. Das Schreiben an die Ahnen beinhaltet schützende Funktionen, damit die Ahnen ins „Reine Land“ gelangen oder, „Wünsche zu einer errungenen Wiedergeburt“. (vgl. das Kapitel 3.4.3)

### **3.5 Entwicklung der koreanischen Tuschemalerei während der „Cho-Sun“-Dynastie**

Von der Form der Tuschmaterialien bis zur praktischen, gestalterischen Umsetzung hat die koreanische Tuschemalerei zwei Stufen eines historischen Entwicklungsprozesses. Daher wird sich in diesem Kapitel mit der Entwicklung der koreanischen Tuschemalerei auseinandersetzt.

Die erste Entwicklung der Tuschekunst stammt aus der Zeit Ende der „Goryeo“-Dynastie (918-1392) und dem Anfang der „Cho-Sun“-Dynastie (1392-1897). Es waren die Adligen, Mönche und Literaten, die Tuschekunst zur Verwirklichung des „Sun“ (das Gute) oder zur Meditation benutzt haben. Wegen des Einflusses des Konfuzianismus war es derzeit sehr wichtig für sie,

---

<sup>180</sup> „Der Konfuzianismus ist keine Religion, sondern eine praktische, lebensnahe Morallehre mit religiösen Elementen. Begründet wurde er von dem Beamten K’ung-Ch’iu, der 551 vor Christus in „Qufu“ in der heutigen Provinz Shandong geboren wurde. Konfuzius lebte in einer Umbruchszeit: Das chinesische Feudalreich zerfiel – und damit auch die Glaubwürdigkeit seines mythologischen und religiösen Wertesystems. Das galt es zu erneuern mittels Rückbesinnung auf klassische Tugenden, von denen fünf zentral sind. Aus ihnen werden drei soziale Pflichten abgeleitet: Loyalität, Verehrung der Eltern und Ahnen und Wahrung von Anstand und Sitte.“ In: Zeit, 01. März 2007, Nr. 10, Konfuzianismus im Überblick: Hierarchie und Harmonie: <https://www.zeit.de/2007/10/Religion-Konfu-Kasten> (04. Juli 2021)

<sup>181</sup> Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“, Konfuzianismus:

<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0041280>(04.Juli 2021), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>182</sup> „Diese Information wurde mir in meiner Kindheit in den siebziger Jahren in Südkorea von meinem Großonkel in der Neujahrzeremonie überliefert und gesehen

diese Tuschekunst mit dem subjektiven Empfinden zu verbinden. Die Tuschemalerei sollte daher nicht nur realistisch gemalt, sondern mit einer besonderen Betrachtungsweise gegenüber der Natur entwickelt werden. Die Bilder sind nicht dafür da, um die Schönheit der Natur zu malen, sondern die Innenwelt des Künstlers oder des beobachteten Kunstgegenstands auszudrücken. Daher sollte die Beobachtungsweise des Kunstwerks nicht nur realistisch, sondern die dahinter bedeutende Philosophie des Bildes interpretiert und im Bild ausgedrückt werden.<sup>183</sup> Somit bezieht sich die koreanische Tuschemalerei nicht nur auf die Malweise der Gegenstände, sondern ist eine Darstellung der Innenwelt des Künstlers und der Natur. Diese innerlichen künstlerischen Kräfte entstehen bei ihrer Beobachtung der Natur. Daher konzentrieren die Künstler\*innen ihre Energie auf das Eintauchen in die subjektiven Eindrücke der Natur. Die Künstler\*innen harmonisieren sich mit den ursprünglichen Kräften der Natur. Die Koreaner und Chinesen glauben daran, dass alle Lebewesen einen Geist haben. Daher war es eine Aufgabe der Künstler\*innen danach zu streben, die betrachteten und empfundenen Eigenschaften und charakteristischen Merkmale der Lebewesen in der künstlerischen Tuschemalerei wiederzugeben.<sup>184</sup> Also sind Künstler\*innen selbst ein Teil des Bildes. Bevor die Bilder auf dem Papier dargestellt werden, strebten die Tuschemalkünstler\*innen ständig danach, neben der realistischen Bildgestaltung, ihre beobachteten innerlichen Kräfte der Natur darzustellen. Daher betrachten die Tuschemalkünstler es als sehr wichtig, zuerst die inneren Kräfte der Künstler\*innen zu verstärken, die durch die ständigen Übungen der Meditation und Malweise entstanden. Dieses Prozedere und das Streben nach einer inneren Kraft, sich mit der Natur verbinden, ist eine hohe Kunst. Die Künstler\*innen sollten sich immer vor dem Beginn des Malens um die Verstärkung der eigenen inneren Kraft zur Natur bemühen, da die Künstler\*innen zu einem Teil der Natur gehören.

### **3.5.1 „Sa-Dae-Boo“ und „Su-Min“**

Während die „Sa-Dae-Boo“ Gruppe als höher gestellte soziale Gruppe auf eine eigene verhaltenstechnische und repräsentative Anpassung an den traditionellen Konfuzianismus geachtet hat, wurde die Lebenswelt der „Su-Min“, Bauern (hauptsächlich Bauern, niedrigere gesellschaftliche Schicht) in der Malerei im Kontrast dazu selbstbewusst dargestellt. Die koreanische Gesellschaft war, verallgemeinert gesehen, durch eine sozioökonomische Aufteilung in zwei

---

<sup>183</sup> Vgl. Ahn 2000, S.13f.

<sup>184</sup> Vgl. Wang; Cai; Dawn 2002, S. 34f.



soziale Schichten geprägt. Eine im Status höher gestellte soziale Schicht, die „Sa-Dae-Boo“, die zu den Gebildeten gehörte und allgemein „Yang-Ban“ bezeichnet wurde, brauchte nicht auf dem Feld zu arbeiten und hat die traditionelle Lehre des Konfuzianismus als Lebensphilosophie gehalten. Ihre Haupttätigkeiten entsprachen der Verwaltung als Beamte, Regierende der Kommunen und die Ausbildung des Nachwuchses. Diese soziale Schicht spielte für die koreanische klassische Malerei eine wichtige Rolle. Die niedrigere gesellschaftliche Schicht, die „Su-Min“ genannt wurde, hat ein anderes Leben geführt, da sie hauptsächlich auf den Reisfeldern und im Handwerk gearbeitet haben. Die „Su-Min“ haben meistens als Haussklaven und Hausdiener\*innen der „Sa-Dae-Boo“-Schicht untergeordnet gearbeitet. Ihre Haupttätigkeiten waren die landwirtschaftlichen Arbeiten bis in die Koloniezeit ab 1919. Die Nutzung der Eisenbahn, eines Telefons oder jegliches kommerzielle Handeln wurde ihnen bis 1919 vom König verweigert. Erst in der japanischen Besetzungszeit von 1910 bis 1945 wurden westliche Technologie und Gebrauchsgegenstände nach Korea eingeführt.<sup>185</sup> Während dieser Zeitperiode erlangte anhand der Adaption dieses Einflusses die „Su-Min“-Schicht für die Entwicklung des Landes eine entscheidende Bedeutung und einen sozioökonomischen Aufstieg.

Die spätere „Cho-Sun“-Dynastie nahm mit dem Erreichen des Reichtums der „Su-Min“-Gruppe eine wichtige soziale und kulturelle Rolle ein. Mit dem allmählich verschwundenen Glauben des Konfuzianismus hat die neureiche „Su-Min“-Schicht ihre Lebensart in der Kunst sehr natürlich und realistisch wiedergegeben. Nach naturwissenschaftlichen und technologischen Fortschritten vermochte die neureiche „Su-Min“-Schicht praktisch in allen gesellschaftlichen Bereichen, zu partizipieren, darunter in der Wirtschaft, Politik und Kunst. Der traditionelle Glaube des Konfuzianismus spielte in der Gesellschaft keine wichtige Rolle mehr, da die praktische und pragmatische Denkweise der späten „Cho-Sun“-Dynastie viel wichtiger waren als in der frühen Phase der Dynastie.<sup>186</sup> Diese Denkweise stammt aus einer praktischen Lehre namens „Shil-Hak“, angelehnt an eine ältere Glaubensrichtung aus China.<sup>187</sup> Das war der Grund, warum der Glaube an „Shil-Hak“ von „Park, Ji-Won“ und „Jeon, Jak-Yong“ übernommen wurde. Beispielsweise berichtete „Park, Ji-Won“ über den Aufstieg der neureichen „Su-

---

<sup>185</sup> Park, die zweite Phase der Kolonialpolitik, Quelle: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase2/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase2/index.html)(01.08.2021)

<sup>186</sup> Über „Shil-hak“ in „Cho-Sun“-Dynastie, übersetzt durch die Verfasserin. Quelle: [http://contents.history.go.kr/front/ta/view.do?levelId=ta\\_m71\\_0070\\_0010\\_0030\\_0040](http://contents.history.go.kr/front/ta/view.do?levelId=ta_m71_0070_0010_0030_0040)(01.08.2021)

<sup>187</sup> <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3580647&cid=59020&categoryId=59031>  
(1. 08. 2021)

Min“ und ihrer sich veränderten Stellung zu den „Sa-Dae-Boo“ in seinem Werk „Yang-Ban Jeon“, in dem er die aktuelle politische und soziale Situation dezidiert beschrieb.<sup>188</sup>

Das Grundprinzip der Philosophie von „Shil-Hak“ stützte sich auf eine Disziplin, die versuchte, die Wissenschaft auf empirische Weise im Geiste der freien Kritik voranzutreiben und ihre Ergebnisse lebenspraktisch im Alltag anzuwenden.<sup>189</sup> Daher versuchten „Sil-Hak“-Gelehrte alle Schlussfolgerungen auf der Grundlage valider und objektiver Beweise empirischer Forschung zu ziehen. Dies entsprach einer grundsätzlich akademischen Haltung als Lebensphilosophie.<sup>190</sup> Der Zweck „realer“ Poesie war es daher, Fakten anhand akademischer Forschung objektiv aufzudecken. Darüber hinaus hatte „Sil-Hak“ einen nationalen und modern orientierten Charakter. „Sil-Hak“ war eine reformierte Lehre, die versuchte, die Veränderungen in der Gesellschaft während der späteren „Cho-Sun“-Dynastie und verschiedene darauffolgende Probleme produktiv zu lösen. „Sil-Hak“-Gelehrte hofften, durch die industrielle Fortschrittsentwicklung sozioökonomische Probleme zu überwinden und Umwälzungen innerhalb der Gesellschaft voranzubringen für die Schaffung neuer Lebensbedingungen.“<sup>191</sup>

Im Gegensatz zur klassischen Malerei, die den Prinzipien des Konfuzianismus angepasst wurde, hat die „Su-Min“-Gruppe einen eigenständigen, kreativen Malstil entwickelt und in ihren Werken repräsentativ dargestellt. Es ist ein neuer Ansatz der Tuschemalerei, der vorher nicht in Betracht gezogen worden ist. Diese Bilder nennt man in Korea „Pung-Sook-Do“ oder „Pung-Sook-Hwa“, wörtlich übersetzt, „das Gemälde, das die Sitten malt“<sup>192</sup>. Diese Art der Tuschemalerei orientierte sich in der Motivauswahl und Bildgestaltung nicht nur am Alltagsleben von Bauern, sondern es ging zudem auch um die Repräsentation ihrer Kultur, Musik, Kunst und Wirtschaft.

---

<sup>188</sup> In: „National Institute of Korean History“, übersetzt durch die Verfasserin  
[http://contents.history.go.kr/front/hm/view.do?treeId=010604&tabId=03&levelId=hm\\_113\\_0070](http://contents.history.go.kr/front/hm/view.do?treeId=010604&tabId=03&levelId=hm_113_0070) (2.08. 2021)

<sup>189</sup> In: „National Institute of Korean History“, übersetzt durch die Verfasserin  
[http://contents.history.go.kr/front/ta/view.do?levelId=ta\\_m71\\_0070\\_0010\\_0030\\_0040](http://contents.history.go.kr/front/ta/view.do?levelId=ta_m71_0070_0010_0030_0040) (02.08.2021)

<sup>190</sup> Vgl. ebd.

<sup>191</sup> Über „Shil-Hak“;  
<https://dic.kumsung.co.kr/web/smart/detail.do?headwordId=2845&findCategory=B002005&findBookId=23>  
(03.08.2021)

<sup>192</sup> Übersetzt durch die Verfasserin

Am Ende der „Cho-Sun“-Dynastie, verschwand die vermögende „Sa-Dae-Boo“-Schicht zusehends. Wegen der verbesserten wirtschaftlichen Lage konnten die koreanischen Bauern studieren. Das Erreichen einer sozioökonomisch vorteilhafteren Stellung war ein großer Wunsch der Bauern und durch eine zunehmende Alphabetisierung konnten sie ihre neu gewonnene soziale Position verteidigen. Diese Situation begründete den Ursprung der Kunst und Kultur koreanischer Frauenliteratur und Volksmalerei, da sie als Ausgangslage erstmalig diese Kunstform ermöglichte.<sup>193</sup>

### 3.5.2 „Pung-Sook Hwa“

„Pung-Sook-Hwa“, wurde schon in der „Goryeo“-Dynastie an die Wand oder an Tempeln gemalt. Diese Malweise setzte sich in der „Cho-Sun“-Dynastie fort. Die Hauptmotive dieser Malerei waren Sitten und Bräuche wie jährliche Veranstaltungen, Musiker, Hochzeiten von „Yang-Ban (Sa-Dae-Boo)“ und „Su-Min“, Reisen und Frauen. Es wurden die alltäglichen Szenen der beiden sozialen Gruppen realistisch dargestellt.<sup>194</sup>

„Insbesondere die in Volksgemälden gezeigten Genrebilder sind oft eng mit dem Leben der einfachen Leute in ihrem Gedächtnis verbunden und zeigen verschiedene Lebensstile wie Bräuche, die Situation der Epoche und jährliche kulturelle Ereignisse sowie die Szenen der Natur. Die meisten Bilder von „Pung-Sook-Hwa“ reduzieren die Hintergrundbilder anders als die Landschaftsmalerei. „Pung-Sook-Hwa“ Bilder komponierten und fokussieren sich auf eine Darstellung der Personen. Die dargestellten realen Personen waren das Zentrum des Bildes. Die Personendarstellungen im Bild waren die besondere Art von diesen Genrebildern, indem die einfachen Leute treu leben, und auf einem Blick auf ihren Lebensunterhalt.“<sup>195</sup>

„Pong-Sook-Hwa“ ist eine Genremalerei, die im späten 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Ein Genrebild bedeutet eine Szene aus dem Alltag. „Es bildet eine Person, eine Menschengruppe, eine Handlung oder eine Momentaufnahme ab und hält so die Lebensformen eines Volkes in seinem typischen Umfeld fest. Weil ein Genrebild volkstümliche oder regionale Charaktere und Gebräuche darstellt, wurde früher auch vom Sittenbild gesprochen, die Genremalerei wurde dazu passend als Sittenmalerei bezeichnet.“<sup>196</sup> In diesen „Pung-Sook-

---

<sup>193</sup> Historischer Hintergrund von „Shil-Hak“:

[http://contents.history.go.kr/front/hm/view.do?treeId=010604&tabId=03&levelId=hm\\_113\\_0070](http://contents.history.go.kr/front/hm/view.do?treeId=010604&tabId=03&levelId=hm_113_0070) (03.08.2021)

<sup>194</sup> Vgl. Yoon 1977, S. 211, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>195</sup> Vgl. ebd.

<sup>196</sup> <https://www.oelbilder-oelmalerei.de/was-sind-genrebilder/> (21. Mai 2021)

Hwa“ erkennt man, wie die Koreaner einer zu zwei Teilen gespaltenen sozialen Schicht (als „Su-Min“ und als „Yang-Ban“) gelebt haben. Diese Malerei der späteren „Cho-Sun“-Dynastie vermittelte nicht nur die Kunst, sondern auch die kulturellen Bewegungen und die Lebenssituationen der Bauern. Darüber hinaus wurde nicht nur die Malerei der Bauern, sondern auch die Welt der mittleren Schicht dargestellt.<sup>197</sup> Am Ende des 18. Jahrhunderts neigten die Bilder von „Pong-Sook-Hwa“ dazu, die Lebensart von „Su-Min“ darzustellen. In dieser Zeit zeichnet sich „Pong-Sook-Hwa“ durch die realistischen Bilder von „Su-Min“ aus und diese Bilder wurden in Form eines faltbaren Paravents bewahrt. Im Gegensatz dazu wurde im Frühjahr des 18. Jahrhunderts das Leben von „Yang-Ban“ hauptsächlich wiedergegeben.<sup>198</sup> In diesem Frühjahr des 18. Jahrhunderts wurden neben allgemeinen Genrebildern Gebete für die Krieger und lebenslange Gebete für die „Yang-Ban“ dargestellt.<sup>199</sup> Für die Entstehung dieser Genrebilder bestanden sowohl politische als auch historische Gründe:

Es bestehen einige unterschiedliche wissenschaftliche Erklärungsansätze, warum gerade „Pong-Sook-Hwa“ ein wichtiger malerischer Stil im späten 18. Jahrhundert geworden ist. Als wesentlicher Grundgedanke vieler wissenschaftlicher Forschungen kann man nennen, dass Koreaner auf der Suche nach einer von China unabhängigen völkischen Identität waren. Dieses Erkenntnis geht hervor aus den Gedanken einer praktisch denkenden Philosophie namens „Shil-Hak“. (vgl. Kapitel 3.5.1)

„Diese philosophische Denkströmung verstärkte den Aufstieg des nationalen Selbstbewusstseins, der sich auf dem nationalen Selbstbewusstsein beruhte. Daher zeigten die „Pong-Sook-Hwa“ Bilder die davor noch nicht vorgestellte Lebenswelt von „Su-Min“. Da diese Bilder an diversen Orten gemalt wurden, gab es vielfältige Interpretationsmöglichkeiten, einerseits durch die Bildinhalte, andererseits durch die neuen Malversuche der Künstler.“<sup>200</sup>

Während der späteren „Cho-Sun“-Dynastie Epoche haben die Künstler, Literaten und Musiker versucht, die bestehenden malerischen Regeln von früheren Stilen zu vermeiden. Die koreanischen Künstler\*innen haben sich nicht an die traditionellen malerischen Regeln der Literatur und der Musik gehalten, die aus China beeinflusst worden sind, sondern eine Sehnsucht nach

---

<sup>197</sup> Übersetzt durch die Verfasserin

[http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=) (19. 05. 2021)

<sup>198</sup> Vgl. Jin 1999, S. 318f., übersetzt durch die Verfasserin

<sup>199</sup> Vgl. ebd.

<sup>200</sup> Ebd.

neuen Kunststilen, neuen Denkweisen entwickelt.<sup>201</sup> Diese traditionellen malerischen Regeln in der Tuschemalerei entsprachen dem Konfuzianismus und einigen anderen strengen malerischen Vorschriften, die nicht mehr zu dieser Epoche gezählt wurden. Auch persönlich geschriebene Gedichte waren sehr dominant. Das bedeutet, die Künstler haben danach gestrebt, ihr subjektives individuelles Denken und die gesammelten Erfahrungen wiederzugeben. Ein Beispiel ist der erste koreanische Roman „Hong, Gil-Dong Jean“ vom Schriftsteller „Heu, Gyun“ (1569-1618),<sup>202</sup> welcher ein sehr beliebter Roman gewesen ist, weil er das Leben und Leiden der Bauern realistisch dargestellt hatte. Die Konflikte zwischen den beiden sozialen Schichten „Yang-Ban“ und „Su-Min“, Diskrimination, unberechtigte Urteile durch die „Yang-Ban“ wurden scharf kritisiert. Im Roman „Hong Gil-Dong“ geht es darum, dass der Schriftsteller den Amtsmissbrauch und das unangemessene Verhalten von „Sa-Dae-Boo“ (Yang-Ban) exemplarisch und konkret beschrieben hatte.<sup>203</sup> Die Erzählweise des Romans basiert auf der aktuellen sozialen Situation von „Su-Min“, die durch „Yang-Ban“ unterdrückt wurde. „Hong, Gil-Dong“, der eine fiktive Hauptfigur im gleichnamigen Roman darstellt und aus der „Su-Min“-Schicht stammt, wurde als Held und Retter für das Volk dargestellt. Die bisher geschwächte „Su-Min“-Gruppe wurde nicht mehr in der Opferrolle, sondern als eine selbstbestimmte und selbstbewusste Gruppe dargestellt, die gegen die ungerechte Situation durch die „Yang-Ban“-Gruppe, die ihre Macht missbrauchten und sie unterdrückten, kämpft.

In der Malerei haben Tuschkunstmaler versucht, die Bilder nicht nur zweidimensional darzustellen, sondern unter diversen perspektivischen Beobachtungen eine Landschaft darzustellen. Diese unterschiedlichen perspektivischen Darstellungen wurden im 18. Jahrhundert mit der Erscheinung der westlichen Malerei präziser und konkreter in der koreanischen Tuschemalerei umgesetzt. In der Felsenmalerei und in der Landschaftsmalerei wurde diese Darstellungsform beispielsweise aufgegriffen.<sup>204</sup> Die vorher beherrschten Kompositionen, Perspektiven, Anatomien und Farben in der Tuschemalerei von „Pong-Sook-Hwa“ wurden komplett ignoriert. In der westlichen Malerei kann man diesen neuen malerischen Versuch mit den künstlerischen Darstellungen von Edouard Manet im Werk „das Frühstück im Grün“<sup>205</sup> vergleichen.

---

<sup>201</sup> Ebd.

<sup>202</sup> Mitte der „Cho-Sun“ Epoche hat „Heu-Gyun“ das Werk „Hong-Gil-Dong“ verfasst.

<sup>203</sup> Übersetzt durch die Verfasserin, Quelle:

[http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=) (20. 05. 2021)

<sup>204</sup> Vgl. Jin 1999, S. 131 und S. 319.

<sup>205</sup> 1862, 2,08 X 2,64 Meter Musée d'Orsay, Paris

Manet stellte im Bild die Figur so dar, dass er neue Kompositionen, Perspektiven und Anatomien anstrebte.<sup>206</sup> Die koreanische Tuschemalerei im 19. Jahrhundert zeigte realistische Bilder, aber immer war es für die Künstler\*innen wichtig, eine neue Beziehung zwischen dem Werk und Betrachtern herzustellen. In Werken von Manet, zum Beispiel dem Werk „Eisenbahn“, kann man die Beziehung und Ansprechbarkeit zwischen dem Bild und dem Blick erkennen, weil das Bild den Betrachtern einen mentalen Raum erzeugt. Eine wechselseitige Beobachtungsrolle im Bild war die Absicht des Künstlers.<sup>207</sup>

Die am Ende der „Cho-Sun“-Dynastie entstandenen Bilder von „Pong-Sook-Hwa“ spielen eine wichtige Rolle in der koreanischen Malerei. Hauptmotive der Tuschemalerei waren die Wiedergabe des koreanischen Alltags, Lebenssitten, die Situationen der Bevölkerung, die vor allem mit Freude und Traurigkeit des Lebens und mit Humor dargestellt wurden. Volksfeste und der Alltag der Bauern auf den Reisfeldern und Frauen waren die Hauptthemen. Ferner wurden die Frauen in der mittleren Schicht mit Humor dargestellt. Diese Malerei wird „Pong-Sook-Hwa“ und später „Min-Hwa“ genannt und ist wichtig für die koreanische Kunst, da der Malstil den koreanischen Alltag dieser Epoche widerspiegelte. Daher hatte die Tuschemalerei eine dokumentarische Funktion. Dabei betonte diese Art der Tuschemalerei eine Malweise, die praktisch wiederholt werden kann, indem man mehrfach das gleiche Bild malt. Während die der Adeligen nur einmal angefertigt wurde, wurde diese Art der Tuschemalerei in mehreren Teilen hergestellt. Diese vom Alltag oder Sitte entstandenen Bilder symbolisierten das volkliche Leben sehr lebhaft und authentisch, ohne jedoch die subjektive Interpretation des Künstlers einzuholen, die später diese Tuschemalerei in der „Min-Hwa“ Kunst beeinflusste.<sup>208</sup>

Die koreanische Tuschekunst im späteren 18. Jahrhundert hat die gesellschaftlichen Probleme thematisiert und die Künstler\*innen wollten etwas ganz Neues als Malgegenstand ausprobieren. Diese Sittenbilder „Pung-Sook, Hwa“ sind eine sehr wichtige kunsthistorische Quelle für diese Epoche, da diese Sittenbilder das Leben der Koreaner\*innen wiedergeben. Sie dienen

---

<sup>206</sup> Vgl. Kropmanns 2018

<sup>207</sup> Vgl. Lüthy 2003, S. 62.

<sup>208</sup> Vgl. Yoon 1999, S. 14ff.

bis in die heutige Zeit als wichtiges kunsthistorisches Malarchiv, da die damalige gesellschaftliche Situation sowohl zwischen Frauen und Männern als auch zwischen den Reichen und Armen in ihnen exemplarisch und repräsentativ dargestellt wird.

### 3.5.3 „Min-Hwa“

Neben der Tuschemalerei gibt es eine weitere Art der Malerei, genannt „Min-Hwa“, die in Korea sehr geprägt wurde. Motive von „Min-Hwa“, Naturelemente wie Bäume, Kraniche und Wasser, wurden aus der Tuschemalerei übernommen, da Tuschkunst vorbildhaft das Malen von „Min-Hwa“ inspirierte. „Min-Hwa“ bedeutet wörtlich „Volksmalerei“, welche die Tuschkunst nachahmte. „Min-Hwa“ wurde durch viele anonyme Künstler\*innen hergestellt, welche die Tuschkmaltechniken nachgeahmten. „Die Künstler der Volksmalerei waren die Berufsmaler, die nicht bei „Do-Hwa-Won“, aber sie waren bürgerliche Künstler. Anders als die Malerei von „Yang-Ban“ haben sie nach den Bedürfnissen der Gesellschaftssituation gemalt. Sie waren in der Regel Menschen mit niedrigem sozialem Status oder sozialen Status, daher haben sie anonym Bilder gemalt.“<sup>209</sup>

„Min-Hwa“ ist ein Ausdruck kollektiver Sensibilität der koreanischen Lebenssituation. Während traditionelle Gemälde von „Sa Dae Boo“ die individuelle Kunst, Persönlichkeit oder die Weltanschauung des Künstlers offenbaren, um reine Kunst zu genießen, offenbaren Volksbilder „Min-Hwa“ die kollektive ästhetische Erfahrung und Weltanschauung des einfachen Menschen in einer natürlichen und primitiven Ausdrucksform. „Min-Hwa“ wurde als Vermittlung zur praktisch angewandten Kunst in der Volkskunst übermittelt.<sup>210</sup>

Die gemeinsamen Eigenschaften der späteren „Cho-Sun“-Dynastie in der Tuschemalerei und „Min-Hwa“ liegen darin, dass sie Bilder aus dem Alltag und den koreanischen Sitten in einer populären Weise dargestellt haben. „Lee, Wo-Hwan“ definierte diese „Min-Hwa“-Malerei als Kunst, die aus den Gewohnheiten der Völker im Alltag entstanden ist.<sup>211</sup> Die Malweise von „Min-Hwa“ ist laut „Kim, Ho-Yeon“ eine Kunst ohne künstlerische Regel bei der Gestaltung.

---

<sup>209</sup> In: „Encyclopedia of Korean Culture“, über „Min-Hwa“, übersetzt durch die Verfasserin, Quelle: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0020370> (18. 05. 2021)

<sup>210</sup> Vgl. Yoon 1999, S. 27ff., übersetzt durch die Verfasserin

<sup>211</sup> Ebd.

Das ist der Unterschied zwischen der in der später entstandenen „Cho-Sun“-Dynastie Tuschemalerei und „Min-Hwa“. Er nannte diesen Malstil „Volksmalerei“, da er das Leben der Koreaner\*innen authentisch repräsentiert in seiner natürlichen Ästhetik und mit humorvollen Akzenten, weshalb es volkstümliche Eigenschaften annimmt.<sup>212</sup>

So wie Koreaner\*innen im 18. Und 19. Jahrhundert lebten, liegt der Reiz der Volksmärchen darin, dass sie subtil und anregend sind. Die Darstellung der Farben sieht dekorativ, bunt und rustikal aus, aber man findet eine geplante Harmonie im Bild. Gleichzeitig sieht das Bild zuerst ungeschickt aus, aber es ist trotzdem ein stilvolles Bild. Jedes Symbol besteht in einer einfachen Form, aber es hat farbenfrohe dekorative Elemente, die miteinander harmonisieren. Die Botschaft des Symbols ist seriös, aber die Motive sind leicht und fröhlich.<sup>213</sup>

Nach „Choo, Ja-Young“, einem koreanischen Volkskunsthistoriker, werden zwei Arten der „Min-Hwa“ unterschieden. Anders als die klassische Tuschemalerei, die hauptsächlich die Natur, Berge, Bäume und Blumen dargestellt hat, entspringt sie in der späteren „Cho-Sun“-Dynastie einer alltäglichen Situation. In dieser Kunstepoche haben die Künstler\*innen gezielt das Thema der alltäglichen Sitte wie Hochzeit einer Frau oder Neuerntezeit gewählt. Diese angewandte und klassifizierte Malweise wurde jedoch von „Lee, Woo-Hwan“ kritisiert, dass ihm zufolge koreanische Tuschmalkünstler\*innen am Anfang nur der neuen Elitengruppe „Sa-Dae-Boo“ angehörten. Die Künstler der späteren „Cho-Sun“-Dynastie stammten aus dem einfachen Volk und waren keine Adligen.<sup>214</sup> Daher betont er seine persönliche Wertschätzung und Anerkennung der in der späteren „Cho-Sun“-Dynastie entstandenen Bilder, also der Sittenbilder. Ferner kritisiert er die Bilder, die von Mitgliedern der „Sa-Dae-Boo“-Gruppe gemalt wurden, da sie sich bei der Erschaffung ihrer Werke sehr auf die traditionellen Malweisen fokussiert haben. Diese idealen und auf die traditionelle Malerei fokussierten Bilder sind perspektivisch sehr einseitig, da die „Sa-Dae-Boo“ in ihrer Stellung die größte politische Macht innehatten. Die „Sa-Dae-Boo“ legten ihren Schwerpunkt auf das Genießen und Betrachten der Bilder, die Anpassung an die Natur und die Suche nach Harmonie in der Natur. Seine Kritik

---

<sup>212</sup> Vgl. Yoon 1999, S. 15ff.

<sup>213</sup> Vgl. Lee 2010, S. 140., übersetzt durch die Verfasserin

<sup>214</sup> Vgl. Yoon 1999, S. 16



drückt aus, dass diese dominante Malweise der Landschaftsbilder durch „Sa-Dae-Boo“ die Ursache der verspäteten modernen Entwicklung der Tuschemalerei war, weil in Korea hauptsächlich die Bilder von „Sa-Dae-Boo“ Wertschätzung und Beachtung fanden.

### **3.5.4 Konfuzianismus in der „Cho-Sun“ Epoche und „Do-Hwa Won“**

Koreanische Tuschemalerei hat ihren Ursprung in der „Cho-Sun“-Dynastie zur Zeit des Königs „Lee, Sung-Gae“ (1392 n.Chr.). Die Dynastie „Cho-Sun“ hat sich bis zur japanischen Kolonialzeit (ab 1910) fortgesetzt. Sein Verhältnis zu Japan und China ist über die koreanische Malstudie schwer zu erforschen, da sich die zentralmächtige Dynastie gegenüber anderen Ländern vor allem wegen der verheerenden Kriege der Japaner sehr geschlossen verhalten hatte.<sup>215</sup>

Der Volksglaube bestand darin, dass der Buddhismus nicht mehr die inspirierende Kraft in der „Cho-Sun“-Dynastie (wird auch „Lee“-Dynastie genannt) sei, was in der vorherigen Dynastie („Goryeo“) der Fall gewesen sein soll. Die Mönche, die als Abgesandte aus China Korea besucht haben, haben der koreanischen Kultur die chinesischen Schriften und den Glauben des Buddhismus mitgebracht worden. Vor allem ist dieser Kulturaustausch durch den Gebrauch des Buddhismus mitgebracht worden. Vor allem war dieser Kulturaustausch durch den Gebrauch von Tuschefarben und diverser Pinsel kalligrafisch möglich.

Statt des Buddhismus wurde, der von China beeinflusste, traditionelle Glaube des Konfuzianismus eine prägende Verhaltensnorm für die Koreaner. Am Anfang wurde die koreanische Tuschemalerei von China beeinflusst. Dafür trug primär eine neue soziale Klasse Verantwortung, die „Sa-Dae-Boo“ genannt wurde,<sup>216</sup> und die durch die Einführung einer neuen Staatsform radikale Änderungen vorgenommen hatte. Die „Cho-Sun“-Dynastie hat für ihre Neugründung der „Cho-Sun“- Dynastie ihre Macht und die Rolle des Staates verstärkt, so dass das Land Korea nicht mehr von Norden aus von China und von Süden aus von Japan beeinflusst wurde. Diese Neue Elitegruppe „Sa-Dae-Boo“, die in China studierte, versuchte unter der Anwendung des Konfuzianismus ihre politische Macht zu sichern und setzte die Festlegung der idealen Lebenslehre für die Völker durch.<sup>217</sup> Beispielsweise wurden klare

---

<sup>215</sup> Vgl. Janata 1963, S. 5f.

<sup>216</sup> Übersetzt durch die Verfasserin, Quelle:

[http://contents.history.go.kr/mobile/ta/view.do?levelId=ta\\_m41\\_0070\\_0010](http://contents.history.go.kr/mobile/ta/view.do?levelId=ta_m41_0070_0010) (16. 05. 2021)

<sup>217</sup> Vgl. ebd.

gesellschaftliche Rollen der Frauen und Männer bestimmt und die kollektive Anpassung der Gesellschaft an gemeinsame sozioethische Normen als Tugend geschätzt. Es ist ein gesamtgesellschaftliches System, das von dem König ausging, jedoch hat die „Cho-Sun“-Dynastie am Ende des 18. Jahrhunderts auch viele kulturelle Beiträge angeboten, wie beispielsweise eine Begründung des „Do-Hwa Won“, in dessen Einrichtung die Künstler zuerst als Hofmaler eingestellt wurden. Diese Hofmaler stammten aus der einfachen Bevölkerung und waren keine Adligen. Ihre Aufgaben waren es, die Tuschemalerei weiterzuentwickeln und neue Malstile zu erforschen. „Do-Wha Won“ ist eine öffentliche malerische Einrichtung, wo die Künstler zur Herstellung und Bewahrung ihrer künstlerischen Werke tätig waren. „Do-Wha Won“ ist gleichzeitig ein kulturelles Institut, das in der „Goryeo“-Dynastie und in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie eingerichtet wurde, um die Malerei zu überwachen.<sup>218</sup>

In der frühen „Cho-Sun“-Dynastie war es ein wichtiges politisches Prinzip, die innere politische Lage in Korea zu stabilisieren und keine Konflikte mit China und Japan zu riskieren. Der aus China stammende Konfuzianismus ist Glaube, Spiritualität und zugleich eine sozioethische Lehre, welche sich an die gesamte Bevölkerung richtet. Die „Sa-Dae-Boo“ beabsichtigten vor allem, dass die unterschiedlichen sozialen Gruppen Koreas ein einheitliches Verhalten in Hinblick auf die Realisierung eines höheren kollektiven Wohlbefindens und zu Gunsten einer erwünschten nationalstaatlichen Entwicklung anstrebten.<sup>219</sup> Dies sei möglich, wenn jede einzelne Person sich an gemeinsame Wertennormen anpasst. Das bedeutete, man solle immer auf eine „Wir-Gesellschaft“ achten, nicht auf eine „Ich-Stärkung“. Daher wurde die Tuschemalerei am Anfang der „Cho-Sun“-Dynastie auf eine sehr realistische und objektive Weise dargestellt.

In China entstand dieser Konfuzianismus beispielhaft durch den Meister „Kong-Ja“ (552-479 v. Chr.) und der neu entstandenen Schicht der „Sa-Dae-Boo“, die in China studiert hatten, haben diese Lehre für die Neueinigung und Regierung des Landes Korea angewandt.<sup>220</sup> Er basiert vor allem auf der Philosophie des „Sun“, „das Gute“, zu erreichen. Um dieses „Sun“ zu erreichen, schrieb die philosophische Anschauung vor, dass auf eigene Bedürfnisse und eigenes Ego

---

<sup>218</sup> „Encyclopedia of Korean Culture“, Quelle: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0015928> (16. 05. 2021)

<sup>219</sup> Quelle: [http://contents.history.go.kr/mobile/ta/view.do?levelId=ta\\_m41\\_0070\\_0010](http://contents.history.go.kr/mobile/ta/view.do?levelId=ta_m41_0070_0010) (18. 05. 2021)

<sup>220</sup> Ebd, übersetzt durch die Verfasserin

verzichtet werden müsse. Eine ständige kollektive Bemühung der Bevölkerung, sich dieser Philosophie und ihrer moralischen Lehrer anzupassen, wurde der angestrebten Verwirklichung der höchsten, ideellen Priorität vorausgesetzt: Ein universeller und kollektiver Glückszustand. Ein vorbildliches Verhaltensmuster, Lebensweisheit und der Umgang mit Konflikten wurden ausführlich wie in der heutigen Bibel festgelegt. In dieser „Cho-Sun“-Dynastie war diese Philosophie für eine neue Geburt des Landes notwendig, um das zerstreute Volk zu einigen und innere Sicherheit zu erlangen. Diese Strenge und Regeln haben nicht nur die Politik, sondern auch die Kultur und die Ökonomie des Landes beeinflusst. Wenn sich jeder Koreaner diesem Prinzip der Lehre anpassen würde, könnte Korea als Nation fortbestehen.<sup>221</sup>

„In der späteren „Cho-Sun“-Dynastie von König „Young-Jo (1724) und „Jong-ho“ (1776) befindet sich koreanische Tuschemalerei in einem kulturellen und politischen Höhepunkt, in dem das Land Kunst und Kultur unter der Leitung des Königs als eigenständige Institution zu einer kulturellen Erforschung gewährleisten konnte.“<sup>222</sup>

Nach mehrjährigen Kriegen mit den benachbarten Ländern befand sich Korea schließlich in einem friedlichen Wohlstand, sowohl politisch als auch wirtschaftlich in einem stabilen Zustand, der durch dieses starke Zentralsystem und die strengen Lehren des Konfuzianismus ermöglicht wurde. Das Leben ohne Kriege bescherte den Koreanern wirtschaftliches und politisches Wachstum.<sup>223</sup> Das Land wollte nun das Wissen über die Kunst und kulturelle Forschung erweitern und für den weiteren Nachwuchs im Hinblick auf die Fortsetzung der Tuschemalerei, in die Lehre investieren. Es gab eine Wettbewerbsausschreibung vom Staat, eine offizielle amtliche Eignungsprüfung, um die Begabten zu fördern. Nun fokussierte sich das Land auf die gezielte Förderung der eigenen nationalen Kultur. Vor allem wollten die koreanischen Künstler\*innen nicht mehr die von der chinesischen Tuschemalerei repräsentierte Lehre der Kunst übernehmen.

---

<sup>221</sup> Vgl. Choi, über Konfuzianismus, übersetzt durch die Verfasserin. Quelle:

[http://webzine.daesoon.org/board/view\\_win.asp?webzine=&menu\\_no=&bno=4826&page=1](http://webzine.daesoon.org/board/view_win.asp?webzine=&menu_no=&bno=4826&page=1) (16. 05. 2022)

<sup>222</sup> Quelle: [http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_m31\\_0090\\_0020&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_m31_0090_0020&whereStr=) (16.05.2021)

<sup>223</sup> Vgl. ebd, übersetzt durch die Verfasserin

### 3.5.5 Unterscheide zwischen Gemälden in der frühen und späteren „Cho-Sun“-Dynastie

Die Gemälde in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie in der Landschaftsmalerei zeigten Merkmale, die auf dem chinesischen Stil basierten. In dieser Epoche waren die Naturstudien und Landschaftsmalerei ein Hauptthema der Malerei. Der Glaube des Konfuzianismus wurde als moralische Lehre in der Gesellschaft als Standard vertreten.<sup>224</sup> In der späteren „Cho-Sun“-Dynastie verwendete man zwar teilweise diese traditionelle Malweise der frühen „Cho-Sun“-Dynastie, aber die wachsende Bürgergruppe „Su-Min“ zeigte in der späteren „Cho-Sun“-Dynastie selbstbewusst ihre soziale Position und Lebensträume in der Malerei, in der man Kritik an die „Sa-Dae-Boo“ in Bildern darstellte. Als Künstler, die das Leben der Bürger\*innen dieser Epoche als Hauptmotive aufgegriffen haben, sind „Kim, Hong-Do“ und „Shin, Yun-Book“ zu nennen, die am meisten vertretenen Künstler der späteren „Cho-Sun“-Dynastie. In der malerischen Änderung haben die Tuschkünstler\*innen versucht, die Bilder durch den mehrmaligen Besuch vor Ort zu malen und beabsichtigten, realistische Landschaftsbilder mit bestimmten Wünschen zu ändern, zum Beispiel die Änderungen von Perspektiven und Distanz zwischen Nah- und Fernobjekten. Die räumlichen Perspektiven werden beim Malen berücksichtigt. Die sogenannte „Jinkyung“-Landschaft von „Jeong, Seon“ (1676-1759) erschien exemplarisch zu dieser Zeit.<sup>225</sup> Wie die Impressionisten versucht haben, draußen die momentane Aufnahme künstlerisch darzustellen, haben Künstler versucht, draußen zu malen, um die Schönheit der Natur so natürlich wie möglich darzustellen.<sup>226</sup> Daher zählt diese Landschaftsmalerei als wichtiges kulturelles Erbe, weil ihre Werke die damalige Landschaft widerspiegeln. Außerdem kann man anhand dieser Landschaftsbilder die geographische und landschaftliche Naturentwicklung nachvollziehen, sodass sie bis heute als schätzenswerte Quelle betrachtet werden können.

Als Vertreter der späteren „Cho-Sun“-Dynastie werden hier daher „Kim, Hong-Do's“ Bilder präsentiert und im Kapitel 3.6. werden seine Werke ausführlich analysiert.

---

<sup>224</sup> Konfuzianismus und Politik. In: „Encyclopedia of Korean Culture“, übersetzt durch die Verfasserin, Quelle: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0029308>(23.05.2021)

<sup>225</sup> [http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=) (20.05. 2021)

<sup>226</sup> Der Impressionismus ist eine Stilrichtung der Kunst des 19. Jahrhunderts, der sich durch stimmungsvolle Darstellung flüchtiger Momentaufnahmen auszeichnet. Das revolutionäre am Impressionismus ist, dass die Künstler anfangen ihre Wahrnehmung zu beobachten. Quelle : <https://www.kunsthaut-arts.de/magazin-blog/was-ist-impressionismus/>(21.05.2021)

Der Tuschkünstler „Kim, Hong-Do“ zeigt dank des politischen und kulturellen Wohlstands dieser „Young-Jo“ und „Jong-jo“-Dynastie seinen Höhepunkt des malerischen Erfolgs vor seinem Alter von 40 Jahren.<sup>227</sup> Die malerische Tendenz der späteren „Cho-Sun“-Dynastie zeichnet sich durch vier besondere künstlerische Merkmale aus<sup>228</sup>: Die koreanische Tuschkunst wurde zwar von der chinesischen „Myung“-Dynastie (Ming-Dynastie, 1369-1644) und „Chung“-Dynastie (Qing-Dynastie, 1644-1911) beeinflusst, aber ab der späten „Cho-Sun“-Dynastie zeigten die koreanischen Künstler ihr Selbstbewusstsein und bildeten eine eigenständige Malausdrucksweise, die von der chinesischen Tradition abweicht. Zudem wurden sie von der Geburt der „Jingyeongong Sansoo Hwa“ beeinflusst. Anders als die traditionelle „Sansoo-Hwa“ wurde hier der besondere ästhetische Akzent und seine neugeweckte Philosophie hinzugefügt. Diese authentischen Landschaftsbilder wurden vor dem Hintergrund neuer sozialer Veränderungen und Bewusstseinsveränderungen in der späteren „Cho-Sun“-Dynastie populär. Insbesondere steht sie in engem Zusammenhang mit der damaligen ideologischen Strömung, die in der Reflexion über die Formalisierung des konventionellen „Anti-Tradition“-Verhaltens und des Klischees versuchte, Werte wiederzuerkennen, indem sie durch die Realität der Zeit Intentionen und Ideale des Ausdrucks fand.“<sup>229</sup>

Darüber hinaus war die Entwicklung von Sittenbildern, die das Leben und derzeitige Lebenssituationen während der späteren „Cho-Sun“-Dynastie darstellt, relevant für die Entwicklung der koreanischen Tuschkunst und zuletzt war die Übernahme der westlichen Malmethode, die durch die perspektivische Zeichnungsmethode, die Schattenmethode und die perspektivische Methode gekennzeichnet ist, entscheidend. Insbesondere wird hier vermutet, dass der Ausdruck des damals vorherrschenden Selbstbewusstseins ein wichtiger Faktor für die Popularität echter Landschafts- und Genrebilder war, weil diese Bilder sich mit Themen und Interessen beschäftigten, die damals in der Umgebung tatsächlich anzutreffen waren.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Vgl. Jin 1999, S. 14.

<sup>228</sup> Vgl. ders., S. 282ff.

<sup>229</sup> Über „Jingyung Sansoo Hwa“: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0054575>

(03. 08. 2021), übersetzt durch die Verfasserin. Quelle: Große Enzyklopädie der koreanischen Nationalkultur

<sup>230</sup> „Encyclopedia of Korean Folk Culture“: [https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6595\(03.08.2021\)](https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6595(03.08.2021))

### 3.5.6 Besondere Malweise in der späteren „Cho-Sun“-Dynastie: Werke von „Jeong, Seon“ und „Shin, Yun-Book“

Mit diesem neu führenden Glauben von „Shil-Hak“ hat das Interesse an neuen Experimenten und neuen malerischen Versuchen der Künstler\*innen zugenommen. Daher wird hier über die Geburt einer neuen Malweise durch die Künstler „Jeon, Sun“ (1676-1759) und „Shin, Yun-Book“ (1758-1814) berichtet. Was die besondere Malweise der späten „Cho-Sun“-Dynastie betrifft, wurden verschiedene Malweisen in dieser Epoche durch Aneignung europäischer Kultureinflüsse übermittelt. (vgl. dazu Kapitel 3.6.3.5)

Die Perspektiven und die Schattenmethode werden vor allem bei der Tuschemalerei berücksichtigt. Die sogenannte „Jingyung“-Landschaft wurde von „Jeong, Seon“ geschaffen.<sup>231</sup> Es ist eine Malweise, in der die Impressionisten versucht haben, die momentane Aufnahme künstlerisch darzustellen, weil die Tuschmalkünstler versucht haben, draußen zu malen und die Schönheit der Natur darzustellen, wie sie natürlich möglich ist. Daher zählt diese Landschaftsmalerei als ein wichtiges kulturelles Werk und gleichzeitig als ein Kulturerbe, weil dieses Bild die damalige Landschaft von Korea widerspiegelt. Außerdem kann man durch diese Landschaftsbilder die geographische Entwicklung der Natur erkennen, die bis heute als geschätzte Quelle und als dokumentarisches Zeugnis betrachtet werden kann.<sup>232</sup>

Als ein Vertreter dieser Landschaftsmalerei war der Maler „Jeong, Seon“<sup>233</sup> ein Pionier der „Jingyeong“-Landschaftsmalerei. „Jingyeong“ bezeichnet im Besonderen die Landschaftsmalerei während der „Cho-Sun“-Dynastie (spätere Epoche).<sup>234</sup> Er erkundete mehrmals die Landschaft, die er zeichnen wollte, und entwickelte eine Kompositions- und malerische Darstellungsmethode, die zur natürlichen Darstellung geeignet ist. Hier hat „Jeong, Seon“ beabsichtigt, gezielt die bildliche Beziehung von Ferne und Nähe durch das Tuschwasser und das Tuschwasserverhältnis zu zeigen.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Quelle: [http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=) (20.05.2021), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>232</sup> Über „Jinkyung“, „Encyclopedio of Korea Culture“, übersetzt durch die Verfasserin. Quelle: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0054575> (21.05.2021)

<sup>233</sup> „Jeong Seon“ (1676-1759), Landschaftsmalerei in der „Cho-Sun“-Dynastie

<sup>234</sup> Vgl. dazu „Encyclopedia of Korean Culture“, übersetzt durch die Verfasserin, Quelle: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0054575> (21.05.2021)

<sup>235</sup> Vgl. ebd.

Das Werk wurde so realistisch wie möglich dargestellt, jedoch gibt es hier keine abstrahierte Malweise beziehungsweise kein Experiment in seiner Darstellung. Der Künstler „Joeng, Seon“ beabsichtigte die Natur auf den Felsen realistisch, aber mit diversen malerischen Blickwinkeln darzustellen.

Zu seinen repräsentativen Werken gehören „Inwangjesaekdo“ und „Geumgangjeon.“ Diese Berg- und Feldmalereien gelten als eine neue Naturdarstellung von Landschaftsgemälden, die mit einer modernen Malmethode gezeichnet und mit einer neu erforschten Perspektive dargestellt wurden.<sup>236</sup>



„Inwangjesaekdo (인왕제색도)“, 1751, „National Museum of Korea“<sup>237</sup>

Abbildung 13: „Jeong Seon“, „Inwang jesaekdo“ („Scene of Inwangsan Mountain After Rain“) 138,2 cm x 79 cm. In: „Korean Heritage Portal“, [http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=\(29.01.2022\)](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=(29.01.2022))

„Inwangjesaekdo“ von „Jeong, Seon“ (1676-1759) ist das beste unter den 21.600 antiken Werken, die „Samsung“ dem Koreanischen Nationalmuseum geschenkt hat.<sup>238</sup> Dieses Werk zählt

---

<sup>236</sup> Über „Inwangjesaekdo“, übersetzt durch die Verfasserin, Quelle:

[http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=)

<sup>237</sup> „Jeong-Seon“, 1751, Nationalschatz Nr. 261, 138, 2 cm x 79,2 cm, *National Museum of Korea*, Seoul. In: „Korean Heritage Portal“, Quelle:

[http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?VdkVgwKey=11,02160000,11&pageNo=1\\_1\\_2\\_0](http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?VdkVgwKey=11,02160000,11&pageNo=1_1_2_0) (23.05.2021)

<sup>238</sup> Vgl dazu „Hu, Yoon-Hee (2021), Zeitungsartikel „Cho-Sun-II-Bo“, Quelle: [https://www.chosun.com/culture-life/culture\\_general/2021/04/30/HFK5N5L3DJADZAVPJ6T2KC2STA/](https://www.chosun.com/culture-life/culture_general/2021/04/30/HFK5N5L3DJADZAVPJ6T2KC2STA/) (25.05.2021)

in der koreanischen Tuschekunst zur vertretenden Landschaftsmalerei. Die künstlerische Malweise von „Jeong, Seon“ wird in diesem Zusammenhang mit der Natur und malerischer Darstellung im Kapitel 3.7.4 näher untersucht.

Ein weiteres herausragendes Merkmal des Gemäldes in der „Cho-Sun“-Dynastie (spätere Epoche) ist die Entstehung der Genremalerei. Maler versuchten, neue historische Ereignisse, die sich aus sozialen und wirtschaftlichen Schwankungen und Änderungen in der späten „Cho-Sun“-Dynastie ergaben, positiv und gelassen zu erfassen und auf das Papier zu bringen.<sup>239</sup> (vgl. dazu Kapitel 3.6.3.4)

„Im 19. Jahrhundert wurde in Südkorea der Wunsch nach einem individuellen Ausdruck zunehmend stärker. Durch das wirtschaftliche Wachstum interessierte sich die hochadlige soziale Schicht zunehmend für Kunst. Jedoch trauten sich die Künstler nicht, ihren Namen unter die Bilder zu schreiben. Daher gab es in dieser Kunstepoche nur drei namhafte Künstler: „Shin, Yun-Bok“, „Kim, Hong-Do“ und „Jang, Sung-Up“<sup>240</sup>

Als Meister der Sittenmalerei war „Kim Hong-do“ bekannt. Mit den einfachen bürgerlichen Leuten als Protagonisten zeigt er in seinem Werk das tägliche Leben von Menschen, die mit Schweiß oder am Feld, Pflugfelder arbeiteten. Er zeichnete die Menschen, die als Schmied arbeiteten, oder die Menschen, die am Feld das Getreide ernteten. Als weiterer Genre-Gemälden (Sitten-Gemälden) Künstler ist „Shin, Yun-Book“ zu nennen, der ebenso die Welt der „Yang-Ban“ und „Sa-Dae-Boo“ Gruppe scharf kritisiert hat. Er porträtierte überwiegend das Leben von „Yang-Ban“, die in städtischen Gebieten siedelten. Des Weiteren wurden die Bräuche von Frauen und Zuneigungen zwischen Männern und Frauen beider sozialer Schichten, „Yang-Ban“ und „Su-Min“ gemalt. „Hong-Do, Kim“ fiel mit prägnanten und schlichten Zeichnungen auf, während „Shin, Yun-Book“ weibliche, zarte und raffinierte Pinselstriche mit Farben verwendete.<sup>241</sup> Des Weiteren beschäftigte sich „Shin Yun-Book“ mit Zuneigung in seiner Sittenbilderdarstellung, Romantik und den Winden beider Gesellschaften, hauptsächlich aber

---

<sup>239</sup>Malerei der späteren „Cho-Sun“-Dynastie, übersetzt durch die Verfasserin. In: „Cultural Heritage Administration“, Quelle: [http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?VdkVgwKey=11,02160000,11&pageNo=1\\_1\\_2\\_0](http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?VdkVgwKey=11,02160000,11&pageNo=1_1_2_0)(23.05.2021)

<sup>240</sup> Kim, 2016. S. 94f.

<sup>241</sup> Über die Malerei von „Shin, Yun-Book“, übersetzt durch die Verfasserin [http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=)



mit gesellschaftlicher Differenz zwischen Männern und Frauen, welche sehr authentisch, nahbar, aber auch mit humoristischer Akzentuierung dargestellt wurde.<sup>242</sup>

Die Künstler Kim und Shin haben die Bilder nach ihren subjektiven Sinneseindrücken und visuellen Einprägungen, die sie vor Ort aufgenommen haben, praktisch umgesetzt. So entstanden realistische Bilder, die man vergleichbar mit dem Ausschnitt eines Fotoabzuges betrachten konnte.

Auf der folgenden Seite wird das Leben von adligen Damen und den begleitenden Personen vom Künstler „Shin, Yun-Book,“ im Bild von einem „Frühlingsausflug“ dargestellt.



„Shin, Yun-Book“, „Feier an einem frühlingshaften Feld“  
„Shngchunyahong(상춘야흥)“, 1805.<sup>243</sup>

Abbildung 14: „Shin, Yun-Book“, „Shngchunyahong(상춘야흥)“, 28,2 cm x 35,6 cm, „KANGSONG ART AND CULTURE FOUNDATION“, Seoul“, Bildquelle: [https://junwanse.tistory.com/entry/spring-excursion\(01.02.2022\)](https://junwanse.tistory.com/entry/spring-excursion(01.02.2022))

<sup>242</sup> Vgl. Über die Sittenbilder von „Shin, Yun-Book“, übersetzt durch die Verfasserin. In: „Encyclopedia of Korean Culture“, [http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0033258\(01.02.2022\)](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0033258(01.02.2022))

<sup>243</sup> Übersetzt durch die Verfasserin, „Shin, Yun-Book“, „Shngchunyahong(상춘야흥)“, 28,2 cm x 35,6 cm, „KANGSONG ART AND CULTURE FOUNDATION“, Seoul“, [https://junwanse.tistory.com/entry/spring-excursion\(01.02.2022\)](https://junwanse.tistory.com/entry/spring-excursion(01.02.2022))

Die Werke von Shin zeichnen sich insbesondere durch eine raffinierte künstlerische Handschrift und eine realistische, detaillierte Darstellung der Protagonisten aus.<sup>244</sup> Die momentane und realistische Aufnahme der feiernden Protagonisten und der musikalischen Spieldarstellungen wirken, als ob man ein musikalisches Konzert in einem Film betrachtet hätte. Diese lebendigen Bewegungslinien der Protagonisten und die Komposition zwischen den dargestellten Personen sind sehr realistisch, jedoch stimmungsvoll dargestellt worden.<sup>245</sup>

Dieses bedeutende Werk von „Shin, Yun-Book“ ist sowohl in seiner Kunstfertigkeit als auch wegen der Bekleidungsdarstellung zwischen „Sa-Dae-Boo“ und „Su-Min“ schätzenswert. Dieses Bild spiegelt somit die damalige Kleidungskunde und Lebenskultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts wider.<sup>246</sup>



„Shin, Yun-Book“, Frühlingausflug“ „Yeonsodabchung (연소답청)“<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> Vgl. Son 2019, Kunstwerkinterpretation über „Shngchunyahong(상춘야흥)“, Quelle: [https://blog.daum.net/wongis/7094786\(01.06.2021\)](https://blog.daum.net/wongis/7094786(01.06.2021)), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Vgl. Cho 2017, über „Frühlingausflug“. In: „Seoul Wirtschaft“, Quelle: [https://www.sedaily.com/NewsView/10ELCTFCTL\(15.03.2022\)](https://www.sedaily.com/NewsView/10ELCTFCTL(15.03.2022)), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>247</sup> Vgl. ebd., Nationalschatz Nr. 135, „Frühlingausflug, 28,2 cm x 35, 6 cm, „KANGSONG ART AND CULTURE FOUNDATION“, Seoul“

Abbildung 15: „Shin, Yun-Book“, „Frühlingsausflug“, 28,2 cm x 35,6 cm,  
„KANGSONG ART AND CULTURE FOUNDATION“, Seoul“, Bildquelle:  
<https://www.sedaily.com/NewsView/10ELCTFCTL>(02.02.2022)

Neben dem „Shngchunyahong(상춘야흥)“ stellte Shin weiteres realistisches Gemälde dar. Was in diesem Gemälde auffällt, ist, dass Shin Alltagssituation zwischen den „Sa-Dae-Boo“ und „Su-Min“-Schichten hervorhebt und ihre Lebensstile wiedergibt. Das Gemälde „Yensodabchung ( 연소답청 )“ heißt übersetzt „junge Leute einen Ausflug machen und auf das grüne Gras treten.“<sup>248</sup>

An einem Frühlingsnachmittag machte die junge „Sa-Dae-Boo“-Schicht mit den jungen „Su-Min“-Personen wie „Gi-Saeng“<sup>249</sup> und Hausdiener einen Ausflug. Dabei stellte Shin die damalige Szene dar, in der junge Leute eine Exkursion machen, um Blumen zu sehen, während sie auf das grüne Gras laufen. In diesem Gemälde gibt es insgesamt acht Figuren, darunter jung aussehende Adlige und Kurtisanen, und zwei Diener, die die Pferde hinter sich herziehen. Es befasst sich hauptsächlich mit der Liebe zwischen Männern und Frauen und Shin, wobei sich Shin in seiner Darstellung auf die Stadt „Hanyang“ und den Lebensstil der „Sa-Dae-Boo“-Gesellschaft konzentriert.<sup>250</sup>

Darüber hinaus entwickelten sich Volksbilder in der späten „Cho-Sun“-Dynastie. Hauptmotive der Volksbilder waren Sonne, Mond, Bäume, Blumen, Tiere und Fische wie die Motive der „ShipJang-Seng“, auf deren malerischen und historischen Merkmale ich anschließend eingehen werde. (vgl. dazu Kapitel 3.8.1) Diese „Ship-Jang Seng“-Motive sind dank der Tuschemalerei ein später entstandener Malstil. „Ship-Jang Seng“ Bilder gehören zur „Min-Hwa“, deren Hauptmotive von der Tuschemalerei inspiriert worden sind. Dieses Gemälde drücken auch die Höhen und Tiefen der Menschen aus und zeigen einen Sinn für Ästhetik. Volksgemälde nehmen jedoch keinen reinen malerischen Stellenwert ein, sondern sind wie eine angewandte Kunst zur Dekoration von Wohnräumen konzipiert. Es sind die Bilder, die den Koreanern Glück

---

<sup>248</sup> Übersetzt durch die Verfasserin

<sup>249</sup> „Gi-Saeng“ bedeutet eine Frau, die in einer traditionellen Gesellschaft eine Rolle gespielt hatte, die der niedrigen Schicht angehört. Deren Aufgabe war es, feierliche Stimmungen der „Sa-Dae-Boo“ Schicht durch Singen, Tanzen und Spielen eines musikalischen Instruments auf einer Party oder einem Drink zu erhöhen. Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0008280>(03.02.2022)

<sup>250</sup> Paik, <https://www.newsquest.co.kr/news/articleView.html?idxno=75493>(03.02.2022)

bringen sollten. Daher haben die Koreaner eine ideale Lebenswelt, ein tieferes koreanisches Gefühl zum Ausdruck gebracht.<sup>251</sup>

### **3.5.7 Gemeinsame künstlerische Aspekte von Jong, Sun“, „Kim, Hong-Do“ und „Shin, Yun-Book“**

In der späten „Lee“ Dynastie des 18. Jahrhunderts wurden Bürger\*innen, nicht nur „Yangban“, als Protagonisten, als Hauptmotive dargestellt. Ihre Darstellung repräsentierte eine Bürgerkultur, die sich mit ihrem alltäglichen Leben befasst. Diese eingefangenen Szenerien vermochten anhand verschiedener Werke, beispielsweise wie denen von „Kim, Hong-Do“, als Genre-Malerei Einblicke in das Leben gewöhnlicher Menschen während der späten „Lee“-Dynastie einzufangen.

Als am häufigsten vertretenden Künstler für dieses Genre kann man „Jong, Sun“, „Kim, Hong-Do“ und „Shin, Yun-Book“ nennen.

Die Gemeinsamkeit dieser drei Künstlern liegt in der Landschaftsmalerei, die wie die traditionelle, althergebrachte chinesische Malerei mit einer Nachahmung der Natur begonnen hat. Die Künstler\*innen malten zu Beginn des Aufkommens ihrer Malweise die Motive ihrer Gegenstände zunächst wie Landschaften, Naturschauplätze oder die Porträtmalerei von Monarchen. Dank des Königs „Tae-Jong“ (1367-1422) wurde ein künstlerisches Forschungsinstitut namens „Do-Wha Won“ gegründet.<sup>252</sup> König „Jeong-Jo“ hat dann im Laufe der blühenden wirtschaftlichen Zeit weitere künstlereiche Forschungen beauftragt, die bis heute als wichtige Dokumente geschätzt werden. Dort entstand neben der Auftragsmalerei zum Beispiel die Porträtmalerei des Königs und der Königsfamilie. „Do-Wha Won“ ist wie ein Malforschungsinstitut, in dem später die Künstler\*innen für die Eignungsprüfung für die Tuschemalerei, koreanische Malerei gelehrt wurde.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Vgl. Lee; Lee 2010, S. 131-139., übersetzt durch die Verfasserin

<sup>252</sup> Vgl. Yoon 1999, S. 14ff.

Do-Wha-Won“ ist ein tuschmalerisches und kalligraphisches Institut und Regierungsamt. Es wurde später als „Do-Wha-Su“ umbenannt. Die wichtigen Aufgaben sind Wiederherstellung der Gemälde für den öffentlichen Gebrauch. Es wird dort durch die offizielle Eignungsprüfung der Landschaftsmalerei Beamten der Kunst gewählt. In: „Encyclopedia of Korean Culture“, Quelle:

<https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6566> (17. 05. 2021)

<sup>253</sup> Vgl. ebd.

Wie in Kapitel 3.5.5 ausgeführt, wurde das Land Korea während der Herrschaft von König „Jeong-Jo“ (1752-1800) und „Young-Jo“ (1694-1776) stabilisiert. Das wirtschaftliche Wachstum Koreas ermöglichte es, neue Malstile im „Do-Wha Won“ praktisch zu erproben und weitere Aufträge der Erforschung neuer Malkunst zu erteilen.<sup>254</sup> Korea hat während des Krieges gelernt, sich nicht mehr von den Nachbarn beeinflussen zu lassen, sondern selbständig seine eigenen künstlerischen Stile zu kreieren. Ab dem 18. Jahrhundert wurde typischerweise jeweils ein koreanisch verfasstes Gedicht einem Bild hinzugefügt, welches mit der bildlichen Darstellung inhaltlich korrespondierte. Das Zusammenspiel zwischen Tuschemalerei und Kalligrafie, die als Gedichte dargestellt wurden, verleihen den Werken einen besonderen malerischen Reiz. Als Einheit waren sie verbunden und ergänzten sich gemeinsam durch die persönliche, subjektive Imagination der Künstler\*innen. Die Subjektivität in der Malerei tauchte in der koreanischen Tuschemalerei zum ersten Mal auf, weil die Künstler\*innen versuchten, den bisherigen klassischen Malstil, der auf der reinen Landschaftsmalerei beruhte, nicht mehr im Bild zu berücksichtigen. Die Besonderheit dieser Malerei liegt darin, dass die Künstler\*innen nicht nur den Malstil geändert haben, sondern sie fügten ihren Bildern neue, bisher ungewohnte Farben und Komposition hinzu, die zuvor so noch nicht zu sehen waren. Die dargestellten Bilder haben sich auf genaue Momentaufnahmen von derzeitigen Alltagssituationen fokussiert, als ob man diese Alltagsszenen mit einem Fotoapparat aufgenommen und auf Leinwand gebannt hätte.<sup>255</sup> Ferner haben sich die Künstler\*innen bemüht, die derzeitigen sozialen und kulturellen Situationen durch ihre Bilder wiederzugeben und so authentisch wie möglich darzustellen. Dabei wurden Eindrücke von Alltagsszenarien, wie „Reis dreschen“, „Ringens von Bauern“ gesammelt und direkt gemalt, wie es ebenfalls Impressionisten im 19. Jahrhundert in Frankreich versucht haben. Impressionismus ist ein während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandener Malstil, dessen Bilder vor allem die Natur und Eindrücke vom Leben in der Großstadt visuell aufgriffen. Eine besondere Eigenschaft des Impressionismus zeichnet sich dadurch aus, dass die Künstler\*innen zur Wiedergabe von momentanen Schatten- und Lichteffekten und zum Verzicht auf schwarze Farbe tendiert haben. Des Weiteren wurden die Unmittelbarkeit der Momentaufnahme und die scheinbare Zufälligkeit des Bildausschnittes

---

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Es handelt sich hier um den realistischen Malstil in der Landschaftsmalerei. „Jeong, Seon“ hat jedoch die frühere traditionelle Malweise, die aus China stammte, nicht in seiner Landschaftsmalerei übernommen, sondern er versuchte mit dem objektiven Blick mit Hilfe der europäischen Malweise die Natur darzustellen, damit die Natur genauso aussehen kann, wie sie ist.

im Bild dargestellt.<sup>256</sup> Die Künstler\*innen lösten sich von der malerischen Abbildungsfunktion und zeigten das, was im Moment geschah.<sup>257</sup> Die Impressionisten draußen haben versucht, draußen ihre Bilder zu malen. Zum Beispiel, stellte Edouard Manet im Gemälde „Die Barke“<sup>258</sup> seine Freunde dar, die auf dem Boot saßen. Die koreanischen Künstler\*innen haben versucht, es ihnen gleichzutun. Sie haben sich ihre Stilrichtungen und Motive im späten 18. Jahrhundert mit den realistischen Bildern erschließen lassen, indem sie das wahre Leben beispielsweise anhand von Sitten, Spielen und politischen oder gesellschaftlichen Problemen darstellten.

Dieser Malversuch, der in Anlehnung an eine realistische Wahrnehmung und Beobachtung entstanden ist, war ganz neu. Außerdem sind besondere Farbigkeiten in der Tuschemalerei und neue Kompositionen zu sehen, die nicht nur auf einer spontanen Malerei basieren, sondern auf einer praktisch berechneten Komposition bei der Personendarstellung, die in einem folgenden Abschnitt dieser Promotionsarbeit anhand eines Bildes von „Hong-Do, Kim“ kurz analytisch, exemplarisch herausgestellt werden. Die Hauptmotive waren die Personen der zwei Schichten „Yang-Ban“ und „Su-Min“.

„In der Epoche des Lee-Reiches gab es kaum Künstler, die ausschließlich als Maler jener und dieser Richtungen wie freie Maler gearbeitet haben, da Kalligrafie und Tuschemalerei vor allem durch die Hofmaler, hohe Beamte, adlige Hofdamen und die Literatenmaler hauptsächlich als ihre künstlerischen Ausdrücke gebracht worden waren. Von den mittleren und unteren sozialen Schichten gab es jedoch einige Bilder, aber die Bilder waren jedoch ohne Angabe der Namen veröffentlicht worden, da jeder Versuch, koreanische Malerei in scharf umrissene Stil-Ismen einteilen zu wollen, von vornherein zum Scheitern verurteilt war.“<sup>259</sup>

Nun wird im folgenden Kapitel der Entwicklungsstil der zwei Arten der Tuschemalerei vorgestellt. Wie oben bereits angeführt, besaß Korea ein zentrales Herrschaftssystem, das von Seoul (früher „Han Yang“ genannt) als politisches Zentrum ausging. Daher verlief die Entwicklung der Tuschemalerei regional unterschiedlich.

---

<sup>256</sup> Über den Impressionismus, vgl. dazu Internetquelle: <https://artinwords.de/impressionismus/>

<sup>257</sup> Quelle: <https://wortwuchs.net/literaturepochen/impressionismus/> (28. Mai 2021)

<sup>258</sup> Edouard Manet, 1874, Öl auf Leinwand, 82,7 x 105,0 cm

<sup>259</sup> Vgl. Janata 1963. S. 14.

### 3.5.8 Entwicklungsstil der zwei Arten der Tuschemalerei im südlichen und nördlichen Korea

„Schon im 15. Jahrhundert machte sich eine gewisse Eifersucht zwischen den aristokratischen Anhängern der Literatenmalerei und den Beamten Hofmalern aus dem Mittelstand bemerkbar.“<sup>260</sup> Während sich die Maler der nördlichen Schule auf die traditionellen, höfischen Stile fokussiert haben, haben die südlichen Schulen und die Künstler\*innen aus Süd-Korea einen eigenen Stil entwickelt. Die zur südlichen Schule zugehörigen Maler\*innen trugen zu einer eigenständigen, genuin koreanischen Maltradition bei, da diese während der Freizeit genutzt und mehr gestalterischen Spielraum in der Werkgestaltung besaß.<sup>261</sup> Die Bilder aus dem Mittelstand spiegelten jedoch soziale und kulturelle Positionen der armen Bürger wider, wie zum Beispiel die Werke des Künstlers „Shin, Yun-Book“ es veranschaulichen, der ebenso in der mittleren sozialen Schicht lebte. Zudem haben diese den koreanischen Alltag wiedergegeben, ohne sich dem hofmalerischen Stil anzupassen.

„Der koreanische Maler hat sich nicht darauf beschränkt, verschiedene Darstellungsweisen in seinen Bildern einfach zu kombinieren, um so die von ihm gewünschten Effekte zu erzielen. Er hat sich vielfach aller ihm zur Verfügung stehenden Stil- und Ausdrucksmittel bedient und mit diesen Werken geschaffen, deren wesentlichste eindeutige Merkmale einer koreanischen Künstlerpersönlichkeit sind.“<sup>262</sup>

Wie oben im Kapitel der Kunsthistorischen Forschung der Tuschemalerei, „Do-Hwa Won“, erwähnt, war Korea in der späten „Cho-Sun“-Dynastie an einem Höhepunkt der Neuentstehung und Innovation von Kunst angelangt. Seit dem 18. Jahrhundert beabsichtigte König „Jeung-Jo“ vor allem, viele kulturelle Institute einzurichten und zu erweitern. Ende des 16. Jahrhunderts mit Japan sowie China Mitte des 17. Jahrhunderts entspannte sich die politische Lage allmählich. Das Bürgertum und die allgemeine Bevölkerung trugen einen Großteil der Kriegslasten, weshalb sich der Staat der eigenen nationalen Bevölkerung zuwendete und sich vor allem für die kulturellen Bewahrung seiner Lebensweise interessierte. Es war eine Bibliothek für Literatur, insbesondere Reiseberichte, Gedichte und Romane notwendig, um diese literarischen Werke zu verwahren. König „Jeung-Jo“ hat daher „Kyjanggak“ (die Bibliothek des Königs) bauen lassen, um die kulturellen und literarischen Werke zu bewahren. „Kyujanggak

---

<sup>260</sup> Vgl. ders., S. 14.

<sup>261</sup> Vgl. Ebd.

<sup>262</sup> Ebd.



(규장각)“ ist ein königliches akademisches Forschungsinstitut und eine königliche Bibliothek in der späten „Cho-Sun“-Dynastie. Gedichte und Schriften der aufeinanderfolgenden Könige, des Konfuzianismus und der Glaubensphilosophie wurden aufbewahrt und gesammelt.<sup>263</sup> Mitte des 18. Jahrhunderts ist in Korea eine Übergangszeit vom Ende des Feudalsystems zur bürgerlichen Gesellschaft entstanden, währenddessen der König jedoch weiterhin die größte politische Macht innehielt.

In den nächsten Kapiteln möchte ich anhand der Bilder von „Kim, Hong-Do“ (1745-1806) exemplarisch besondere Charakteristika seiner Tuschemalerei aufzeigen und die besondere Bedeutung seines kulturellen Beitrags für die koreanische Tuschmalkunst herausstellen.

### **3.6 Abwandlung der Tuschemalerei durch den Künstler „Kim, Hong-Do“ und kurze Bildinterpretation seines Werks „Ssireum“**

Der Tuschkünstler „Kim, Hong-Do“ erlangte durch seine vielfältigen Talente in der Darstellung von Landschaftsmalerei und Naturstudien Bekanntheit. Das zunehmende Selbstbewusstsein der bürgerlichen Sozialschicht, der sogenannten „Su-Min“-Schicht, die zu dem wirtschaftlichen und politischen Aufstieg der späten „Cho-Sun“-Dynastie beitrug, war ein Hauptmotiv des besagten Künstlers. Insbesondere das Aufkommen des damals vorherrschenden Selbstbewusstseins war ein wichtiger Faktor für die Popularität von authentischen Landschafts- und Sittenbildern, die sich mit der damaligen Lebenssituation und den vorherrschenden sozialen Themen auseinandergesetzt haben. Diese Landschafts- und Sittenbilder spiegelten die damals in der bürgerlichen Lebenswelt erfahrenen Umstände und derzeitigen Sitten in Korea wider.<sup>264</sup> Daher war das Hauptmotiv der Alltag des bürgerlichen Lebens, wodurch ihre soziale Position und Hoffnungen mit Humor und Kritik künstlerisch aufgearbeitet wurden. Durch seine künstlerischen Werke repräsentiert Kim dokumentarisch die damalige Lebenssituation der „Su-Min“ und „Sa-Dar-Boo“.

Die Sittenbilder von „Kim, Hong-Do“ sind eine Malerei, die von der Tuschemalerei abgewandelt wurde. Während die klassische Tuschemalerei mit den breiten und schmalen Tuschelinien die Konturen variieren konnte, zeichnete der Künstler Kim mit einem feinen Tuschpinsel, um

---

<sup>263</sup> Über „Kyjanggak“ In: Encyclopedia of Korean Culture“, Quelle: <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0007273>(22.05.2021)

<sup>264</sup> Vgl. Ahn 2000, S. 282ff.



Details von den dargestellten Personen zu illustrieren. Die Linien in den Sittenbildern sind daher sehr weich, dünn, dynamisch und figurbetont gezeichnet. Sie wurden weniger geradlinig gemalt, weil sie plastisch konturiert Personen dieser Epoche authentisch darzustellen versuchten. Die Kontur der dargestellten Personen sind sehr schnell gezeichnet worden, da sie vor Ort direkt gezeichnet wurden. Außerdem bringen diese schnell gezeichneten Linien gleichzeitig den Betrachtern eine Lebendigkeit nahe, als ob diese Szenen den Betrachtern unmittelbar präsent wären. (vgl. dazu Kapitel 3.6.3.5)<sup>265</sup>

Die besonderen malerischen Aspekte von „Kim, Hong-Do“, seiner abgewandelten Tuschemalerei im Sittenbild, werden hier anhand seines Werkes „Ringens“ verdeutlicht. Sein Werk „Ringens“ ist ein Teil der als Serienmalerei angefertigten „Dan-Won Sittenbilder“.<sup>266</sup> Die im Bild dargestellten Personen haben ausdrucksvolle Gesichter, während sie das Ringen als Publikum wahrgenommen haben. Kim hebt das Hauptthema hier hervor, in dem er mit der minimalen Farbgebung die Gestik der Figuren gemalt hat. Er wählte diese minimalistische Mal- und Zeichenweise, um die einfachen Bürger zu malen.<sup>267</sup> Gleichzeitig erkennt man ein „Sa-Dae-Boo“ (einen Mann mit einem Fächer), der am bürgerlichen Ringen als Zuschauer teilnimmt. Hinter ihm findet sich ein weiterer „Sa-Dae-Boo“. Somit zeigt dieses Sittenbild gesellschaftliche Phänomene zwischen den Adligen und den bürgerlichen Schichten in der späten „Chosun“-Dynastie.

Was die Komposition betrifft, betont Kim die Spieler vom Ringen, indem er die Personen in der Mitte des Bildes positionierte. Seine Konstruktion basiert auf einer kreisförmigen Komposition, nachdem er die Hauptdarsteller in die Mitte gestellt hat. Eine große Anzahl der Zuschauer, die sich auf dieses Spiel fokussierten, zeigen unterschiedliche Gesten und Gefühle in der Situation. In der kreisförmigen Komposition hat er gegenüberstehende Personen „X“-förmig anschaulich zugeordnet, um den Raum der Mitte zu akzentuieren. Dadurch entsteht ein Raum von Dynamik und Lebendigkeit. Dieses Sittenbild ist ein Beispiel dafür, wie die Gesichtsformen und die Körperhaltung der Zuschauer in minimalistischer Weise betont wurden. Er

---

<sup>265</sup> Hier kann man These die Beziehung zwischen Bild und Betrachter aufstellen, aber hier wird sich nicht weiter damit beschäftigt, da auf eine allgemeine Raumbeziehung eingegangen wird.

<sup>266</sup> Artikel stammt aus dem Auszug vom „National zentralen Museum“ in Seoul, dazu weitere Internetquelle: <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/recommend/view?relicRecommendId=16847> (27.05.2021)

<sup>267</sup> Ebd.

setzte jedoch den Akzent im Gesicht mit weniger Farben, um diese am Rand positionierten Nebenfiguren zu betonen.<sup>268</sup>



„Ringen“ in „Dan-Won“ Sittenbilder Serie“, „Kim, Hong-Do“ (1780)<sup>269</sup>

Abbildung 16: "Kim, Hong-Do", Ringen (1780), Bildquelle:  
<https://www.news1.kr/articles/?2876000>(18.05.2021)

### 3.6.1 König „Jeung-Jo“ und sein kultureller Beitrag in der Gesellschaft

König „Jeung-Jo“ engagierte sich vor allem für die Bewahrung und Rekonstruktion der königlichen und staatlichen Geschichte. Er interessierte sich nicht nur für den Erhalt der während seiner Lebenszeit entstandenen Bilder, sondern auch für die kulturelle Bewahrung des Anden-

<sup>268</sup> Vgl. Kim 2017, Quelle: <https://www.news1.kr/articles/?2876000>(19.05.2021)

<sup>269</sup> „Kim, Hong-Do“, „Ssireum(Ringen)“, 1780: Nationaler Schatz Nr. 527, 27 cm x 22, 7 cm, im nationalen Chung-Ang Museum, das koreanische Ringen gehört zum nationalen immateriellen Kulturgut Nr.131, dazu ein Artikel von „Kim, A-Mi(2017)“: Interpretation über das Gemälde „Ssireum(Ringen)“. In: „Korea News 1“, <https://www.news1.kr/articles/?2876000>(31.05.2021)

kens und Erbes älterer königlicher Vorfahren. Daher erteilte König „Jeung-jo“ seinem Hofmaler den Auftrag, ein Portrait von ihm anzufertigen.<sup>270</sup> Zu einem späteren Zeitpunkt erteilte ihm der König „Jeung-Jo“ darüber hinaus den Auftrag, die Lebenssituation von Bürgern zu malen.

„Kim, Hong-Do“ (1745-1806?) ist während der „Jeong-Jo“-Dynastie ein Vertreter der Tuschemalkunst und Sittenmalerei, der vor allem in der späten „Lee“-Dynastie durch seine Begabung in Bezug auf seine Tuschmalweise von Sittenbildern durch König „Jeung-Jo“ beliebt und bekannt geworden ist. Die Epoche, in der er hauptsächlich tätig war, war politisch eine friedliche Zeit, weil Korea einem sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wachstum folgte. Es war die Epoche der Könige „Young-Jo“ und „Jong-Jo“, die den Reichtum des Landes Korea vermehrten. Dank dieser friedlichen und politisch gesicherten Situation konnte der Künstler „Kim, Hong-Do“ sein malerisches Talent entfalten. Sein besonderer Beitrag zum Sittenbild beschreibt Kim folgendermaßen:

„Kim wurde im Lauf seiner Karriere von König „Jeong-Jo“ bevorzugt und als königlicher Hofmaler nominiert. Seine Sittenbilder leisteten den Beitrag, den Alltag des bürgerlichen Lebens in der Spät- „Cho-Sun“-Dynastie wiederzugeben. Mit einfachen, aber kräftigen Pinselstrichen und Malweise hat Kim seine Epoche auf humorvolle und satirische Weise dargestellt.“<sup>271</sup>

### **3.6.2 Biografie von „Kim, Hong-Do“ und sein sozialer Aufstieg**

„Kim, Hong-Do“ ist im Jahr 1745 geboren worden. Bereits mit acht Jahren fiel er als begabter Künstler auf und gehörte der „Jung-In-Schicht“<sup>272</sup> an. Später konnte er dank Unterstützung des Königs „Jeong-Jo“ als Hofmaler im Palast tätig sein. Vor allem durch die Unterstützung des Königs stieg er in einen höheren Stand auf, aber er nutzte seine Position dafür, nicht nur adelige Beamte oder das Leben im königlichen Palast zu malen, sondern auch um die arbeitende Bevölkerung darzustellen. Der König „Jeung-Jo“ zeigte Interesse an den Lebensumständen der arbeitenden Bevölkerung und an den Werken „Kim, Hong-Dos“, da dieser der bürgerlichen Schicht angehörte und das Leben der Mitbürger\*innen aus erster Hand authentisch, aber auch neutral betrachten konnte. Kim fiel beim Wettbewerb für eine Portraitzeichnung des Königs

---

<sup>270</sup> Vgl. Jin 1999, S. 311.

<sup>271</sup> „Kim, A-Mi“ vom (04. 01. 2017) In: „Korea News 1“, übersetzt durch die Verfasserin [https://www.news1.kr/articles/?2876000\(19.05.2021\)](https://www.news1.kr/articles/?2876000(19.05.2021))

<sup>272</sup> „Jung-In“ gehörte zur mittleren sozialen Schicht, er war aber als Hofmaler weder Beamter noch Sklave, sondern eher ein angesehener Handwerker in der mittleren Schicht.

„Jeung-Jo“ diesem auf, da er in einer besonderen Weise zeichnete. Durch diese Begegnung und die folgende protegierende Aufmerksamkeit des Königs konnte er seine Karriere als Künstler vielfältig entfalten.<sup>273</sup>

„Kim, Hong-Do“ stammte aus der mittleren Schicht.<sup>274</sup> Seine Lehre hat er bei dem Meister „Kang, Sae-Hwang“ absolviert und er erforschte durch die Unterstützung von König „Jeong-Jo“ als Künstler und Kunstforscher im Bereich der freien bildenden Kunst in dem Kulturinstitut „Do-Wha-Won“ sein Talent. Mit 18 Jahren ist „Kim, Hong-Do“ als Hofmaler in die „Do-Wha Won“ gewählt worden.<sup>275</sup>

„Kim, Hong-Do“ ist als vielseitiger Tuschemalerei-Künstler deshalb bekannt, da er alle Genres von der Landschaftsmalerei, Portraitmalerei über Sittenbilder bis zu „Ship-Jang Saeng“ Motiven (vgl. dazu Kapitel 3.8.1.) beherrschte und er versuchte, diese vielseitigen Motive in diversen Maltechniken und Kompositionen umzusetzen.

### **3.6.3 Tuschemalerei von „Kim, Hong-Do“: zwei Epochen**

#### **3.6.3.1 Frühmalerei: Malerische Motive vor der Hofmalerzeit, Identität der arbeitenden Bevölkerung**

Bis ins 18. Jahrhundert waren nur die Naturmalerei und Landschaftsmalerei sehr üblich und die untersten, arbeitenden Bürger wurden nicht als Malmotive verwendet, da davor aufgrund des königlichen Zentralismus als Leitkultur überwiegend das Leben der Adligen oder das der Gelehrten als wichtiger betrachtet wurde. Im Laufe der Zeit stieg jedoch das Interesse an der arbeitenden Bevölkerung. In seiner früheren Zeit hat sich „Kim, Hong-Do“ daher mit der Landschafts- und Naturmalerei näher befasst. Eine traditionelle Malerei der „Landschaft von „Nosang“(노상풍경) in seinem Werk „achtfachfaltbare Paravent der Sittenbilder(풍속도 8 첩 병 풍)“<sup>276</sup> beinhaltete als zentrale Motive sowohl Angehörige der „Yang-Ban“ als auch der „Su-Min“. <sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Quelle: <https://www.reportworld.co.kr/reports/226064>(19.05.2021)

<sup>274</sup> Vgl. Jin 1999, S.14-23.

<sup>275</sup> Vgl. ebd.

<sup>276</sup> <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=dankoon2001&logNo=60136084193>(19.05.2021)

<sup>277</sup> Vgl. Jin 1999, S. 130.

Anders als in der früheren klassischen Malerei, nehmen diese Sittenbilder bis in die heutige Zeit einen kulturellen Stellenwert ein. In diesem achtfach faltbaren Paravent wurden die sozialen Schichten zwischen den Gebildeten und den Völkern sehr ausführlich dargestellt.

„Kim Hong-dos Sittenbilder vermitteln anschaulich und konkret das gesellschaftliche Ereignis der frühen „Cho-Sun“-Dynastie. Das liegt daran, dass er ein kritisches Verständnis zeigt. Außerdem hat er eine Zuneigung für Gebräuche, die er mit seinem künstlerischen Talent zum Ausdruck gebracht hat. Die in seinen früheren Sittenbildern gezeigte künstlerische Tendenz sei der Realismus, der auch mit der Literatur von der frühen „Cho-Sun“-Dynastie, übereinstimmt.“<sup>278</sup>

Ein weiteres Beispiel dieser Sittenbilder kann man im folgenden Bild betrachten.



„No-Sang“, National Museum of Korea (1778)

Abbildung 17: "Kim, Hong-Do", „No-Sang“ (1778), „National Museum of Korea“, Bildquelle: „Joo, Chan-Bum“ über die Frauen in Kim, Hong-Do's Sittenbilder, <https://www.icpn.co.kr/news/articleView.html?idxno=10773>

---

<sup>278</sup> Vgl. ders., S. 412.



„Su-Dang“ (Dorfschule), 1781<sup>279</sup>

Abbildung 18: „Kim, Hong-Do“, „Su-Dang“ (Dorfschule), 1781, 27cm x 22, 7cm, Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/sukya0517/221178364802> (20.05.2021)

Während Kim's früherer Schaffenszeit waren vor allem die Bilder von adligen Beamten, kulturellen Veranstaltungen der höheren Gesellschaft, Portraits der königlichen Familie, Zeremonien am königlichen Hof, Malerei der staatlichen Versammlungen die Hauptmotive. Neben dem Buddhismus war die konfuzianistische Lehre tief in der koreanischen Bevölkerung verwurzelt. Hauptmotive der Sittenbilder waren das berufstätige Volk und Bilder der Sitten der „Su-Min“-Schicht. Von Bauern, Handwerkern bis zur Weberin wurden diverse Berufsfelder sachlich, nüchtern und authentisch dargestellt. Auch eine Hochzeit und Alltagsbilder von

<sup>279</sup> Shin, über die Dorfschule von „Kim, Hong-Do“ Ende 18 Jahrhundert. „Paravent von „Haeng-Ryu“, Sittenbilder“ (c. 1781), „National Museum of Korea“, 27 cm x 22 7 cm, Nationalschatz 527: „Paravent von „Haeng-Ryu“, Sittenbilder“ sind eine Art Volksmalerei, die die Bräuche von Gelehrten und Bürger auf einer Weltreise darstellt, wobei der Protagonist normalerweise als Gelehrter auftritt. Dieses Gemälde in Form eines Landschaftsporträts zeigt verschiedene Aspekte des koreanischen Lebens in der Welt. Vgl. dazu Internetquelle: <https://m.blog.naver.com/sukya0517/221178364802>



Frauen und Sportarten wurden gemalt. Diese realistischen Bilder basierten auf aktuellen Lebensdarstellungen. Im „achtfachfaltbaren Paravent der Sittenbilder“ präsentierte Kim einige



dieser diversen Kompositionen.<sup>280</sup>

„Paravent von ‚Haeng-Ryu‘ Sittenbilder“ (1779)<sup>281</sup>

Abbildung 19: „Kim, Hong-Do“, „Paravent von ‚Haeng-Ryu‘ Sittenbilder“ (1779), 90,9 cm X 42,7 cm. In: «Musée national des Arts asiatiques Guimet», Paris, Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/bumhaekim/60119722241> (09.02.2022)

<sup>280</sup> Vgl. Jin 1999, S. 132.

<sup>281</sup> Vgl. Kim 2010, Institut für die Bewahrung kulturellen Schatzes, „Wonkwang University“, „Kim, Hong-Do“, „Paravent von ‚Haeng-Ryu‘ Sittenbilder“ (1779), 99.9 X 42,7 cm. In: „Musée national des Arts asiatiques Guimet“, Paris. Dieses Bild ist eine Serie von Gemälden aus dem Alltag. Sie zeigen die Lebenswelt der gebildeten Personen und sind während der weltlichen Reise dieser Personen entstanden. Das Bild wurde im

### 3.6.3.2 Spätmalerei: Literatenmalerei und Landschaftsmalerei

Anders als in der frühen Schaffenszeit versucht „Kim, Hong-Do“ alternative malerische Motive zu finden. Vor allem zeichnet er nicht mehr mit den feinen Linien, sondern er drückt in seiner Landschaftsmalerei die Plastizität und die Räumlichkeit aus. Mit einer Tuschfarbe zeichnet er nicht nur die feinen Linien, sondern man erkennt hier die dunklen und hellen Farbkontraste. Hinzu unterschrieb er mit seinem Künstlernamen „Dan-Won“ in jedem Bild. Die literarischen Aspekte zeigen sich auch in seinem Bild. Er malte zuerst die Literaten und Alltagsbilder der Literaten.<sup>282</sup> „Dan-Won“ ist ein Künstlername von „Kim, Hong-Do“.



„Dan-Won Do“ (1784)<sup>283</sup>

Abbildung 20: "Kim, Hong-Do", "Danwon-Do", 78,5 cm x 135 cm, Privatsammlung,  
Bildquelle: [http://www.k-heritage.tv/brd/board/256/L/CATEGORY/614/menu/253?brdCodeField=CATEGORY&brdCodeValue=614&bbIdx=1866&brdType=R&tab=\(02.02.2022\)](http://www.k-heritage.tv/brd/board/256/L/CATEGORY/614/menu/253?brdCodeField=CATEGORY&brdCodeValue=614&bbIdx=1866&brdType=R&tab=(02.02.2022))

---

Jahr 1901 durch einen Besuch in Korea von französischem Reisendem gekauft und es ist im Jahr 1962 durch seine Frau an die „Musée Guimet“ gesponsert worden. Siehe dazu Internetquelle:

<https://m.blog.naver.com/bumhaekim/60119722241> (31.05.2021)

<sup>282</sup> „Dan-Won Do“ in „Cho-Sun“-Dynastie

<https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=gratiawee&logNo=100018135306> (01.02.2022)

<sup>283</sup> „Dan-Won Do“ vgl. dazu Internetquelle: „Korean Heritage TV“, [http://www.k-heritage.tv/brd/board/256/L/CATEGORY/614/menu/253?brdCodeField=CATEGORY&brdCodeValue=614&bbIdx=1866&brdType=R&tab=\(02.02.2022\)](http://www.k-heritage.tv/brd/board/256/L/CATEGORY/614/menu/253?brdCodeField=CATEGORY&brdCodeValue=614&bbIdx=1866&brdType=R&tab=(02.02.2022))



Spätere Bilder zeigen reine Landschaftsbilder, die er nach dem Besuch von „Keum-Kang“ Berg in Nordkorea anfertigte. In diesen Serien kann man Landschaftsbilder, Tempel, Felsen und Gebirge sehen.<sup>284</sup>

In dieser Landschaftsmalerei kann man erkennen, dass „Kim, Hong-Do“ eine Malweise anstrebt, die auf sehr naturnachahmende und realistische Weise dargestellt wird. Vor allem sein Konzept im Hinblick auf die Propositionen und Kompositionen zeigt seine vielfältige künstlerische Freiheit. Er versuchte sogar innerhalb einer Landschaft diverse Bestandteile wie Bäume, Tiere, Felsen und See miteinander in einem Bild zu kombinieren. Die malerische Reife kann man in Werken seiner späteren Schaffenszeit feststellen. Vor allem reduzierte er in deren Darstellungen den Hintergrund und betonte Weichheit und Stärke durch die Tuschetöne. So entstand eine einmalige Landschaft, die eine natürliche Landschaft als Vorbild nachahmt und wiedergibt.<sup>285</sup> Dies kann man am Beispiel des „Jang-An Sa“ („Jang-An“-Tempel) verdeutlichen. Im Auftrag vom König „Jeong-Jo“ ist dieses Reiselandschaftsbild im Jahr 1788 entstanden.<sup>286</sup> In diesem Fall erprobte Kim schon die Perspektive und Komposition in seiner Reiselandschaftsmalerei. Ein besonderer Aspekt der Spät- „Cho-Sun“ Malerei ist, die Natur möglichst naturgetreu nachzuahmen, hat Kim hier objektiv und sachlich diese Merkmale angewandt.

---

<sup>284</sup> Diese Serienlandschaftsmalerei wird „Keum-Kang Sa, Gun-Chub“ genannt. Dazu zwei Bilder als Beispiele von „Kim, Hong-Do“. Hier kann man seine späte „Cho-Sun“-Dynastie Malerei, in der er durch die Reise bildliche Reife erreicht hat, erkennen. Dazu siehe Internetbildquelle:

[https://blog.naver.com/chansol21/50039194802\(02.06.2021\)](https://blog.naver.com/chansol21/50039194802(02.06.2021))

<sup>285</sup> Vgl. Jin 1999, S.134-152.

<sup>286</sup> Über „Keum-Kang Sa, Gun-Chub“, Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“, [http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0007525\(03.02.2022\)](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0007525(03.02.2022))

## Landschaftsmalerei auf der Reise von „Kim, Hong-Do“



„Jang-An-Sa“ (1788)<sup>287</sup>

Abbildung 21: „Kim, Hong-Do“, „Jang-An-Sa“ (1788), 30,4 cm x 43,7 cm, Privatsammlung, Bildquelle: <https://blog.naver.com/chansol21/50039194802> (03.02.2022)

Ein weiteres Reiselandchaftsbild von Kim wird hier anhand von „Chong-Suk-Jeong (1795)“<sup>288</sup> präsentiert.

---

<sup>287</sup> Das Gemälde „Jang-An-Sa“ ist ein Name vom buddhistischen Tempel, der im „Geum-Kang“ Gebirge isoliert gebaut wurde. „Jang-An“ bedeutet „ein langer Frieden“ also bedeutet „Tempel von einem langen Frieden“ Dieses Gemälde gehört seiner Serie der Reiselandchaftsmalerei „Geum-Kang-Sa Gun Chub“. Hier hat Kim schon anhand einer objektiven Anwendung von Perspektive und Komposition in seiner Reiselandchaftsmalerei besondere Aspekte der späten „Cho-Sun“ Malerei untersucht, welche die Natur möglichst authentisch imitierten.

Quelle: <https://blog.naver.com/chansol21/50039194802> (03.02.2022)

<sup>288</sup> Chong-Suk-Jeong „“, 1795, (23,7 x 27,7cm), Privatsammlung

Kim folgt teilweise dem chinesischen Landschaftsmalstil, aber er fügte seine eigenständigen künstlerischen Empfindungen zur Natur hinzu, indem er diese Landschaft „Chong-Sook-Jeong“ in einer anderen Weise darstellt. Im Alter von 44 Jahren erhielt Kim den Auftrag vom König „Jeong-Jo“, dass er mit seinem Freund „Kim Eung-Hwan“ die Landschaften von vier Landkreisen in „Geumgang“ Berg (in Nordkorea) zu malen. Diese Landschaft ist gekennzeichnet durch eine regelmäßige und geometrische Zusammensetzung in seiner Komposition, die davor niemand so gemalt hat.

Dazu Internetquelle: <https://blog.daum.net/duksungmiin/117> und

<https://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=iunggc&logNo=221515377391&categoryNo=0&parentCategoryNo=0&viewDate=&currentPage=1&postListTopCurrentPage=1&from=postView> (03.02.2022)



„Chong-Suk-Jeong-Do“ (1795)<sup>289</sup>

Abbildung 22: "Kim, Hong-Do", „Chong-Suk-Jeong-Do“ (1795),  
23,2cm x 27,3 cm, Privatsammlung, Bildquelle:  
[https://blog.daum.net/duksungmiin/117\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/duksungmiin/117(03.02.2022))

In seinem Bild findet sich ein weiterer Versuch der Linienwandlung. Kim hat zwar die Landschaft mit Bergen und Bäumen gemalt, aber im Vergleich zu „Jang-An Sa“ erscheinen die Gebirge und Bäume eher abstrakt anhand der Liniengestaltung. Diese Linien weisen daher moderne Charakteristika der koreanischen Tuschkunst auf. Hier ist seine Malweise durch eine regelmäßige Linie gekennzeichnet. Mit dem Auftrag vom König „Jeong-Jo“ hat Kim im Alter von 44 Jahren vier Gebirge nahe „Geum-Gang“ Berge besucht und nach dieser Reise malte er seine Erinnerungsbilder.<sup>290</sup> Kim's Gemälde von „Chong Suk-Jeong“ wurden vom Tuschkünstler „Jeong Seon“ beeinflusst (vgl. dazu Kapitel 3.7.4) und wurden zum Vorbild für die spätere Tuschemalerei und Tuschkünstler. Diese Art an Landschaftsbildern von „Kim Hong-do“ hatte eine große Auswirkung auf die Malerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.<sup>291</sup>

<sup>289</sup> Über „Chong-Suk-Jeong-Do“: [https://blog.daum.net/duksungmiin/117\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/duksungmiin/117(03.02.2022)), übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>290</sup> Vgl. ebd.

<sup>291</sup> Ebd.

### 3.6.3.3 Bildinterpretation über „Byeo Tajak“ (Reis Dreschen) von „Kim, Hong-Do“

In der späten „Cho-Sun“-Dynastie, als sich die wirtschaftliche Stellung der Bauern verbesserte und die „Seodang“-Ausbildung<sup>292</sup> weiterverbreitet wurde, verstärkte sich ihr Standesbewusstsein und ihr sozioökonomischer Status nahm allmählich zu. Diese Situation spiegelte sich auch in der kulturellen Welt wider, und anstelle der standesgemäßen literarischen Aktivitäten, die sich zuvor auf die Schicht der „Yang-ban“ konzentrierten, entstanden daneben als Folge dieser Entwicklung Literatur- und Kunstwerke, die von der bürgerlichen Bevölkerung geschaffen und genossen wurden. Insbesondere in Bezug auf literarische Aktivitäten erhöhte sich die Aktivität der bürgerlichen Mittelschicht beträchtlich. Als Beleg dafür wurde „Pansori“,<sup>293</sup> ein einzigartiges literarisches und musikalisches Genre, insbesondere unter einfachen Leuten populär. Literarische Werke in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie betonten normalerweise die neokonfuzianische Ethik und blieben überwiegend auf der inhaltlichen Ebene kultureller Bildung oder spirituellen Kultivierung. Die meisten Künste, wie Malerei und Musik, dienten zuvor der Bildungs- und Freizeitaktivität der adeligen Bevölkerung, nicht der mittleren Schichten oder Bürger. In der späten „Cho-Sun“-Dynastie jedoch, als die sozioökonomischen Veränderungen eine bedeutsame Rolle spielten und zur Geltung kamen, fanden dem gegenüber vor allem Topoi wie menschliche Zuneigung, kulturelles Interesse und Lebenskunst in Literatur und Kunst in Werken der bürgerlichen Bevölkerung einen starken Widerhall. Darüber hinaus zögerten Bürgerliche nicht, diese Kunst und Kultur der späten „Cho-Sun“-Dynastie gegen Anschuldigungen der sozialen Ungerechtigkeit und Korruption aus der Gesellschaft zu schützen.<sup>294</sup>

Koreanische Sittenbilder befanden sich mit der „Cho-Sun“-Dynastie („Lee“-Dynastie) in ihrer blühenden Zeit. „Kim, Hong-Do“ hat als Meister der Sittenbilder von Korea neue Wege beschritten. Die Hauptmotive dieser Epochen waren die Sittenbilder der arbeitenden Bevölkerung und somit spielt der Arbeitsgeber, die hohe Schicht, „Yang-Ban“ eine wichtige Rolle in der Gesellschaft. Daher malte Kim, Hong-Do dieses Bild „Ta-Jak“ (Reis Dreschen), 27cm x

---

<sup>292</sup> „Seodang“ ist eine private Schule, welche meistens „Sa-Dae-Boo“ Personen in der „Cho-Sun“-Dynastie besucht haben.

<sup>293</sup> „traditionelle Erzählgesang“ die von Generation zu Generation übermittelt wurde. Quelle: <https://spiegato.com/de/was-ist-pansori>(05.02.2022)

<sup>294</sup> Kulturelle und künstlerische Merkmale der spät-„Cho-Sun“-Dynastie, Quelle: [http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=)(06.02.2022)



22,7cm, Das Nationalmuseum Seoul, 1780).<sup>295</sup> Die „Yang-Ban“, die die Bevölkerung ausbeutete, nimmt den gesellschaftlichen Platz durch die Darstellung dieses Bild ein. Trotz der Trennung der Schichten ist zu beobachten, dass ein aktives Miteinander zwischen den Menschen des Adels und den Arbeitern bestand und ein Interesse am praktischen Handeln vorhanden war. Das Bild der Arbeitenden beim Reis Dreschen zeigen das Gesicht der Bevölkerung, der Arbeiter daher sehr aktiv und positiv.<sup>296</sup>

„Reis Dreschen“ („Ta-Jak“), 1780<sup>297</sup>



Abbildung 23: „Reis Dreschen“ („Ta-Jak“), 1780, 27 cm x 22,7cm, „National Museum of Korea“, Bildquelle: [https://blog.daum.net/dwban22/4496\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/dwban22/4496(03.02.2022))

Die repräsentativen Gemälde der späteren Zeit von „Kim Hong-do“ waren Landschaftsbilder, Porträtbilder, Tempelbilder und Sittenbilder. Er war in allen malerischen Bereichen gut bewandert, aber er hat sich außergewöhnlich gut mit den Sittenbildern auseinandergesetzt. Die

<sup>295</sup> Quelle:

[http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=vrhkdt&logNo=10098397523&parentCategoryNo=&categoryNo=48&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search\(19.05.2021\)](http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=vrhkdt&logNo=10098397523&parentCategoryNo=&categoryNo=48&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search(19.05.2021)), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>296</sup> Vgl. ebd.

<sup>297</sup> „Reis Dreschen“ („Ta-Jak“), 27 cm x 22,7cm, „National Museum of Korea“, 1780. Quelle:

Auseinandersetzung mit den Bauern und humorvollen Alltagssituationen des einfachen Volkes hat er meistens durch diese dargestellt. Weiterhin hat er die Lebensfreude als Thema in unterschiedlicher Form anschaulich vermittelt. Dieses Werk ist eines von 25 Bildern im Kunstschatz Nr. 527 Serie<sup>298</sup> von „Danwon“<sup>299</sup>-Sittenbilder.

Auf diesem Bild, das die Freude der Ernte zeigt, werden die singenden Bauern dargestellt, die mit einem gemeinsamen Arbeitslied arbeiten, anstatt sich der Ermüdung der Arbeit hinzugeben. Der Herr oben im Bild, der raucht, ist „Marum“. Die Aufgabe von „Marum“ ist die Erntesituation zu untersuchen und dem Landbesitzer den Jahresanteil der Reissäcke zurückzuzahlen, in dem er im Reisfeld bleibt und die Arbeiter kontrolliert.<sup>300</sup>

Nennen wir eine Person, die auf einer schrägen Seite liegt und in eine Zigarettenpfeife beißt, also „Marum“. Die Beaufsichtigung der Bauern war eine wichtige Aufgabe von „Marum“. Sein Gesichtsausdruck ist entspannt und flexibel. Es scheint eine widersprüchliche Beziehung zu den Bauern zu geben, aber das Bild zeigt unbeschwerte bürgerliche Bauern mit runden Augen. „Marum“ wird als Tor des Humors und der Mäßigung angesehen, weil er Konflikte zwischen den „Su-Min“ und „Yang-Ban“ überwindet.<sup>301</sup> Was die Komposition betrifft, hat er die X-Form konzipiert und die Schönheit der Linie ist mit einfachen Strichen gezeichnet. Bei diesem Drehschen ist der erste und aufdringlichste Charakter derjenige, der nicht arbeitet. Diese Person kann der Grundbesitzer sein, der das Land besitzt, oder „Marum“, der Vertreter des „Yang-ban“. Im Vergleich zu den Bauern, die ihre Jacken ausziehen, beiseitelegen und ihrer Arbeit nachgehen, scheint „Marum“ auf dem Rücken liegend mit überschlagenen Beinen und langen Zigarettenstöckchen im Gesicht, die hart arbeitenden Menschen zu beobachten.

Koreaner betreiben seit Tausenden von Jahren Landwirtschaft. Aus Sicht der Bauern, die fremdes Land bewirtschaften und die Hälfte der Ernte als Pacht zahlen mussten, war es nicht nötig

---

[https://blog.daum.net/dwban22/4496\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/dwban22/4496(03.02.2022))

<sup>298</sup> Vgl. dazu Internetquelle:

[http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=vrhkdt&logNo=10098397523&parentCategoryNo=&categoryNo=48&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search\(25.05.2021\)](http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=vrhkdt&logNo=10098397523&parentCategoryNo=&categoryNo=48&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search(25.05.2021))

<sup>299</sup> „Danwon“ ist ein Künstlername von „Kim, Hong-Do“

<sup>300</sup> Die Hauptaufgabe des „Marums“ ist es, die Ernte von Bauern zu inspizieren und ihre Prachtgebühr an dem Eigentümer zu kontrollieren. Quelle: „Encyclopedia of Korean Culture“, übersetzt durch die Verfasserin, [http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0017335\(20.05.2021\)](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0017335(20.05.2021))

<sup>301</sup> Bildinterpretation, übersetzt durch die Verfasserin. Quelle:

[http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=vrhkdt&logNo=10098397523&parentCategoryNo=&categoryNo=48&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search\(20.05.2021\)](http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=vrhkdt&logNo=10098397523&parentCategoryNo=&categoryNo=48&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search(20.05.2021))

so gründlich zu dreschen und sie wollten es auch nicht. Trotz der angespannten Situation zwischen „Marum“ und den Bauern zeigt sein Bild die Freude am Arbeiten. Insgesamt zeigt dieses Bild eine Alltagssituation, wie die Bauern sehr lebhaft Reis dreschen.

### 3.6.3.4 Besonderheiten der Malweise von „Kim, Hong-Do“

Die besonderen künstlerischen Merkmale der Werke „Kim, Hong-Do“ sind, dass er ab 51 Jahren versuchte, seine eigenen künstlerischen Erfahrungen und Maltechniken in seinen Bildern kreativ umzusetzen. Hinsichtlich „San-Soo-Hwa“<sup>302</sup> werden seine „San-Soo-Hwa's“ Bilder sehr dafür geschätzt, dass er nicht dem traditionellen chinesischen Malstil folgte, sondern er den von ihm im Lauf der Zeit kreierten und entdeckten eigenständigen koreanischen Malstil verfolgte (vgl. dazu sein Bild im Kapitel 3.6.3.2). Vor allem hat er ständig besondere Merkmale von koreanischen Bergen und „San-Soo“<sup>303</sup> erforscht und versucht, neue koreanische Malweisen darzustellen. Diese Forschung war deshalb möglich, da er sich im Alter von 51 Jahren aus dem Amt zurückgezogen hatte. Sein Leben als freier Künstler schaffte ihm einen Raum, in dem er sich mehr auf seine Werke konzentrieren konnte. Die Landschaftsbilder von Kim wiesen seit diesem Zeitpunkt ein hohes künstlerisches Niveau auf.<sup>304</sup>

Es gibt drei besondere malerische Merkmale in seinem Schaffenswerk. Erstens hat er im Alter von 40 Jahren überwiegend „A-Jib Do“<sup>305</sup> und die Welt von „Sa-Dae-Boo“ gemalt, weil er selbst mal einen Beamtenstatus innehatte.<sup>306</sup> Zudem malte er anders als in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie und stellte während der späten „Cho-Sun“-Dynastie überwiegend Motive von gebildeten sozialen Schichten dar. Der Grund dafür liegt darin, dass er während seiner Karriere, in der er dank der Unterstützung von König „Jeong-Jo“ Kim selbst als hoher Hofmalbeamter tätig sein durfte, die Denkweise und die Moral von „Sa-Dae-Boo“ aus erster Hand kennenlernen konnte. Durch diese Erfahrung schaffte er es, die Lebensrealität der Gebildeten von „Sa-Dae-Boo“ wiederzugeben. Dieses Sittenbild aus wohlhabenden Gelehrten „Sa-Dae-Boo“ nennt man „A-Jib Do“. Ein Beispielsgemälde zu „A-Jib Do“ ist „Ship-Ro-Do-Sang-Chub“ (1780). Das

---

<sup>302</sup> „San-Soo Hwa“ ist Landschaftsmalerei auf Koreanisch

<sup>303</sup> „San-Soo“ bedeutet Landschaft. „San-Soo-Hwa“ bezieht sich auf die Landschaftsmalerei, die Bilder wie Berge, Wasser und Himmel aus der Natur darstellt. Die Landschaft der Natur ist ein Hauptthema des Gemäldes. Vgl. Yoon (2021), „Shan-Soo-Hwa“ in „Cho-Sun“ Epoche, „Handmaker“  
<http://www.handmk.com/news/articleView.html?idxno=11309> (05.08.2021)

<sup>304</sup> Über das Bild „Chong-Suk-Jeong“ von „Kim, Hong-Do“, <https://blog.daum.net/duksungmiin/117> (06.08.2021)

<sup>305</sup> „A-Jib-Do“ bedeutet die Sittenbilddarstellung der Gelehrten, Literaten und Beamte wie „Sa-Dae-Boo“'s Welt.

<sup>306</sup> Vgl. Jin 1999, S. 412f.

Hauptmerkmal der späten Sittenmalerei ist der Ausdruck koreanischer Poesie gebildeter Literaten.

Im Vergleich zu den „Haeng-Ryu“ Sittenbildern<sup>307</sup>, denen Kim in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie Ausdruck verlieh, illustrierte er seine Kunst mit weichen Tuschelinien. Diese feinen Tuschelinien erkennt man in seinem Werk.



„Ship-Ro-Do-Sang-Chub“ (1790)<sup>308</sup>

Abbildung 24: „Kim, Hong-Do“, „Ship-Ro-Do-Sang-Chub“(1790) 33,5cm x 28,7 cm. In „Ho-Am Art Museum“, Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=bhjang3&logNo=140126432604>(03.02.2022)

Zweitens wurden in seinem Sittenbild koreanische malerische Entdeckungen und Empfindungen über „Sa-Dae-Boo“ betont. Seine späteren Sittenbilder sind daher ein vertretbarer koreanischer Ausdruck in der Kunstwahrnehmung und dadurch erreichte Kim einen Höhepunkt

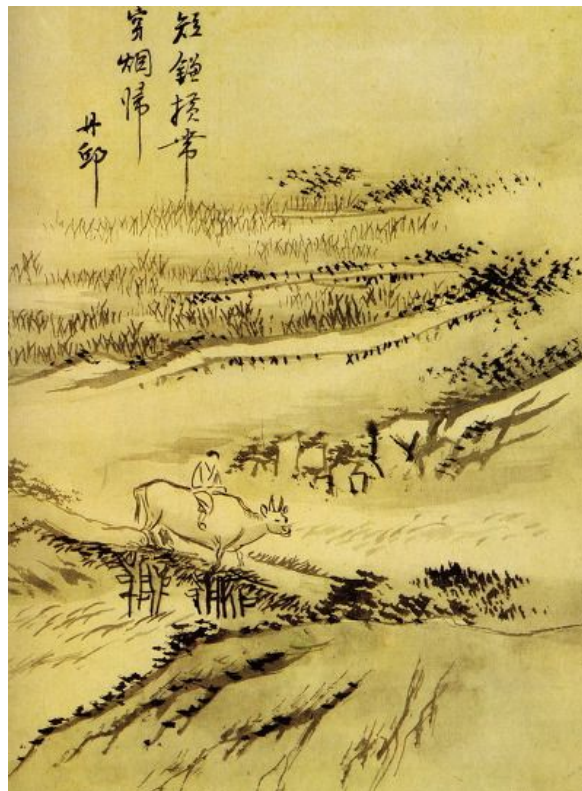
<sup>307</sup> „Hang-Rye“ Sittenbilder besteht aus einem achteiligen Gemälde, das die Landschaft in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie zeigte. (vgl. dazu das Gemälde von „Kim, Hong-Do“ Kapitel 3.6.3.1)

<sup>308</sup> „Ship-Ro-Do-Sang-Chub“ (1790) 33,5 x 28,7 cm, „Ho-Am Art Museum“ wurde durch „Kim, Hong-Do“ wieder in dieser Epoche restauriert. „Ship-Ro-Do-Sang-Chub“ bedeutet zehn Seniorenbilder, die Ende des 15. Jahrhunderts gemalt wurde. Vgl. dazu Internetquelle: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=bhjang3&logNo=140126432604>(03.02.2022)



der künstlerischen und kulturellen Reife. Sein Werk „acht faltbare Paravent-Bilder von Sittenbildern“ beinhaltet die Beobachtung des Lebens von „Sa-Dae-Boo“.<sup>309</sup> Deren Themen sind die menschliche Beziehung zur Natur und „Sa-Dae-Boo“- Reisende und ihre Beobachtungen auf der Reise, die mit der buddhistischen Philosophie verwoben sind.<sup>310</sup>

In seiner späteren Künstlerepoche hat Kim mit einer sehr „gelassenen“ Weise gemalt. Er übt in seiner Malerei keine Kritik an der Gesellschaft aus, sondern er repräsentiert seine Beobachtung des Lebens und der Natur. Diese Züge bringt das Bild „Mok-Dong-Kye-Ga“ zum Ausdruck.



„Mok-Dong KyeGa“<sup>311</sup>

Abbildung 25: „Kim, Hong-Do“ (Jahr ?), 34 x 25, 3 cm, Privatsammlung, „Heimkehr von einem Junge, der Vieh führt, Bildquelle: [https://blog.daum.net/pacho59/12\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/pacho59/12(03.02.2022))

<sup>309</sup> Vgl. Jin 1999, S. 418-423.

<sup>310</sup> Vgl. ebd.

<sup>311</sup> „Kim, Hong-Do“(Jahr ?), 34 x 25, 3 cm, Privatsammlung, „Heimkehr von einem Junge, der Vieh führt.

Hier zeigt Kim die buddhistische Philosophie in seiner Bildwelt, da der Bauernjunge und das Vieh miteinander ein harmonisiertes Image zeigen.<sup>312</sup> Er ist auf dem Heimweg nach der Arbeit.<sup>313</sup> Wie seine geänderte Malweise im Bild „Choung-Suk Jeong“ (vgl. dazu. Kapitel 3.6.3.2) findet man hier wieder, dass Kim in dem Gemälde „Chung-Suk Jeong“ mit minimalisiertem und abstrahiertem Hintergrund seine künstlerische Welt zeigte. Kim verlieh nicht nur seiner malerischen Welt, sondern auch seiner inneren Welt den dargestellten Gegenständen Ausdruck. Diese Art zu malen, wurde in seiner späteren „San-Soo-Hwa“-Landschaftsmalerei und in den Sittenbildern weiter angewandt. Seine Werke spiegelten die koreanische Lebenswelt und Philosophie seiner Zeit wider.

Eine dritte Besonderheit seiner Malerei liegt darin, dass seine Bilder eine dokumentarische Funktion haben.<sup>314</sup> In seinem Bild „Anreung Sinyeongdo (안릉신영도)“<sup>315</sup> bekam Kim einen Auftrag, die Ernennungszeremonie von „Anreung“ für einen neuen Gouverneursauftritt darzustellen. Hier findet man anhand seiner Eindrücke der damaligen Zeit einfangenden Werke kulturelle Erinnerungseignisse und Zeremonien, die die zu dieser Zeit dargestellten Beamte, Kostüme, begleitende Personen und zeremonielle Aktivitäten festhalten.<sup>316</sup> Dieses Gemälde von Kim zeigt eine solche Zeremonie als dokumentarisches Bild:

---

<sup>312</sup> Vgl. Interpretation, das Werk „Mok-Dong-Kye-Ga“ von „Kim, Hong-Do“ und Bedeutung im Buddhismus, dazu Internetquelle: [https://blog.daum.net/pacho59/12\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/pacho59/12(03.02.2022))

<sup>313</sup> Vgl. ebd.

<sup>314</sup> Vgl. Ebd.

<sup>315</sup> 1786, 25,3 x 633 cm, „Korean National Museum“

<sup>316</sup> Vgl. dazu Internetquelle: [https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194(03.02.2022))

Ausschnitt von „Anreung Sinyeongdo (1786)<sup>317</sup>



Abbildung 26: „Kim, Hong-Do“, „Anreung Sinyeongdo“, 1786, 25,3 x 633 cm, „National Museum of Korea“, Bildquelle: <https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194>(03.02.2022)

---

<sup>317</sup> „Kim, Hong-Do“, 1785, 25,3 x 633 cm, „National Museum of Korea“

Ausschnitt von „Anreung Sinyeongdo (1786)“<sup>318</sup>



Abbildung 27: „Kim, Hong-Do“, „Anreung Sinyeongdo“, 1786, 25,3 x 633 cm, „National Museum of Korea“, Bildquelle: <https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194>(03.02.2022)

Ein weiteres wichtiges Dokumentationsbild wurde durch Kim im Werk namens „Ka-Ro-Sae-Ryn-Kye-Doo“(기로세견계도, 1803)<sup>319</sup> dargestellt. In der Epoche von König „Seon-Jo (1552-1608)“ gab es ein Fest, das in „Man-Wol-Dae“ stattgefunden hatte. Hier kann man eine damalige Feier mit den Bürgern und „Sa-Dae-Boo“ als Sittenbild, aber auch gleichzeitig dokumentarisch dargestellt, sehen.<sup>320</sup> Daher bietet dieses Bild einen kulturellen Beitrag, sowohl als Sittenbild als auch Dokumentationsbild in der koreanischen Malerei.<sup>321</sup>

<sup>318</sup> Ebd.

<sup>319</sup> 1803, 137 x 53,3 cm, Privatsammlung.

<sup>320</sup> Über „Ka-Ro-Sae-Ryn-Kye-Doo“, vgl. dazu Internetquelle:

<https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=rise43&logNo=220996432969>(05.02.2022)

<sup>321</sup> Vgl. Jin 1999, S. 429.





„Ka-Ro-Sae-Ryn-Rye-Doo“ (1804)<sup>322</sup>

Abbildung 28: „Kim, Hong-Do“, 1804, 137 x 53,3 cm, Privatsammlung,  
Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=rise43&logNo=220996432969> (03.02.2022)

Aus den drei genannten malerischen Besonderheiten von „Kim, Hong-Do“ lassen sich sein künstlerischer Beitrag und seine spezifische Bedeutung für die koreanische Tuschemalerei wie folgt zusammenfassen: Neben seinen Sittenbildern, in denen er hauptsächlich das bürgerliche Leben in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie dargestellt hatte, hat Kim in seiner späteren Schaffenszeit vielfältige künstlerische Darstellungsweisen ausprobiert und entwickelte seine eigenständige Malweise. Diese Bilder sind hauptsächlich „A-Jib-Do“, d. h. Reiselandschaftsbilder und Dokumentationsbilder. Im Gegensatz zum historischen Realismus der früheren Gemälde in der frühen „Cho-Sun“-Dynastie drückte Kim während der späten „Cho-Sun“-Dynastie eine reifere Lebens- und Kunstszene aus. Seine Bilder wurden zu einem literarischen Stil mit einem

<sup>322</sup> „Kim, Hong-Do“, 1804, 137 x 53,3 cm, Privatsammlung. Vgl. Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=rise43&logNo=220996432969> (03.02.2022)

weichen, verkürzten Pinselstrich und einer einfachen Komposition, die sich von der realistischen Originalmalerei der vorherigen Kompositionen abhob.<sup>323</sup> Dies zeigt sich vor allem in seiner Landschaftsmalerei ab dem Alter von 51 Jahren, die er mit minimalistischen und weichen Linien nach seinen subjektiven Eindrücken veränderte.

Diese Art zu malen hat ihn in seiner späteren „San-Soo-Hwa“-Landschaftsmalerei weiter beeinflusst. Seine Werke ab dem Alter von 51 Jahre spiegelten nicht nur die Natur oder Personen wider, sondern auch die in den Bildern versteckte koreanische Lebenswelt und Philosophie seiner Lebenszeit.<sup>324</sup> Des Weiteren hat Kim durch seine Werke, die Zeremonien und nationale Feste darstellen, historische Kulturdokumente dieser Epoche geschaffen.

„Als Kim Hong-do dokumentarische Gemälde zeichnete, wurden verschiedene nationale und persönliche kulturelle Ereignisse zu dieser Zeit gezeigt. Diese historischen Bilder, die Kim in realistischen Raumsituationen und hervorragender Komposition wunderschön verkörpert haben, dienen immer noch bis zum heutigen Zeitpunkt als informatives Spiegelbild dieser Epoche“<sup>325</sup>

Die oben genannten malerischen besonderen Aspekte von Kim werden als Vorbild in der koreanischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts betrachtet und nehmen einen wichtigen Stellenwert in der koreanischen Tuschemalerei ein.

### **3.6.3.5 Darstellung der Personen im Werk von „Ringen“ und „Mu-Dang“ in seiner Malerei**

Da in Korea die westlichen technischen Entwicklungen erst später aufgenommen wurden, hat sich die koreanische Kunst ständig darum bemüht, ihre eigene Tuschemalerei und einen eigenen Stil zu entwickeln. Damals gab es keine Methode, die aktuellen Lebenssituationen zu dokumentieren. Nur die schriftliche Dokumentation reichte nicht aus. Die Sittenbilder von Kim wurden sehr sachlich, realistisch, objektiv und dokumentarisch dargestellt, da er seine subjektiven Gefühle als Künstler nicht betont hat und die Objekte sehr sachlich und nüchtern malte. Das Besondere an seinen Bildern ist, dass er die aktuellen Erlebnisse, in denen er beobachtet hat, möglichst realistisch und augenblicklich dargestellt hat. Daher sind seine Sittenbilder sehr

---

<sup>323</sup> Vgl. Jin 1999. S. 429.

<sup>324</sup> Vgl. ders., S. 423.

<sup>325</sup> Vgl. ebd.

lebhaft und geben Sitten der damaligen Zeit wieder. Er handelte, als erzeuge er eine Fotoaufnahme, die durch den Pinselstrich dargestellt wurde.

Seine Bescheidenheit in seiner künstlerischen Darstellung durch eine minimalistische Malweise wird besonders durch den Ausdruck der dargestellten Personen, zum Beispiel, durch Personen mit Gestik und gefühlsbetonten Gesichtsformen in unterschiedlichen Situationen gekennzeichnet, weil Werke von „Kim, Hong-Do“ die reale kulturelle Alltagssituationen von Bürgerinnen und Bürgern in seinen Bildern wie ein dokumentarisches Bild darstellen. Daher haben seine Werke eine Kunst- und Kulturvermittlungsfunktion, da sie koreanische Sitten und die Kultur übertragen. Zum Beispiel ist „Ssireum (Ringen)“<sup>326</sup> schon ein bekanntes immaterielles Kulturerbe, das in Korea sehr verbreitet ist. Aus diesem historischen und kulturellen Kontext vertritt er durch seine Malerei die Historizität des 18. Jahrhunderts, die bis in die heutige Zeit weiter übermittelt wurde.

Eine weitere Besonderheit seiner künstlerischen Malweise von seinem Werk „Ssireum (Ringen)“ liegt darin, dass er mit wenigen Linien die Mimik und Gestik der Personen dargestellt hat. Die Beziehungen mit Schatten und Licht wurden per Wassermenge ergänzt. Jedoch mischte er die Farben selbst aus Pflanzen und Baumrinde.<sup>327</sup> Das Gesicht im Bild „Ssireum“ wurde mit zarten Farben gemalt. Vor allem zeichnet sich seine Malweise besonders dadurch aus, dass er unterwegs mit wenigen Linien der Tuschefarbe die Körper, den Gesichtsausdruck und die Stofflichkeit der Gegenstände unterwegs gemalt hat, so dass jeder, der diese Bilder betrachtet, seine typische Zeichenlinie auf den ersten Blick erkennen kann. Außerdem wurden diese dynamischen Linien bei der Personendarstellung der Komposition bewusst konzipiert, so dass hier von der Rolle der Haupt- und Nebenprotagonisten unterschieden werden kann.

Darüber hinaus legt Kim seinen Schwerpunkt in seiner Bildgestaltung auf die momentane Aufnahme der kulturellen und kunsthistorischen Szene, die vor allem am Anfang der Sittenbildermalerei von den niedrigen sozialen Schichten beruflich ausgeübt wurde und mit viel Humor

---

<sup>326</sup> 1780, Wasserfarben auf „Hanji“ Papier, 26,9 x 22,2 cm, Quelle:  
[https://www.museum.go.kr/site/main/relic/treasure/view?relicId=551\(05.02.2022\)](https://www.museum.go.kr/site/main/relic/treasure/view?relicId=551(05.02.2022))

<sup>327</sup> Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin. Quelle:  
[https://chorong77.tistory.com/172\(05.02.2011\)](https://chorong77.tistory.com/172(05.02.2011))

dargestellt wurde. Die im Bild bemalten Personen zeigen jegliche lustige und sehr differenzierte Körperbewegungen, die besonders in seinem Werk „Mu-Dang“<sup>328</sup> aufgefallen sind. „Kim, Hong-Do“ lässt die Betrachter die einzelnen und eigenen Gesichtsausdrücke der dargestellten Personen interpretieren. Wegen der besonderen Charakteristika der einzelnen Gesichtsausdrücke der Protagonisten provoziert Kim die Betrachter und zeigt im Bild, wie sittliche Zeremonien in dieser Epoche stattgefunden haben. Er hat versucht, die imaginäre Vorstellung der Betrachter mit dem kulturellen Ereignis zu verknüpfen. Lüthy beschreibt die Beziehung zwischen Protagonisten im Bild und den Betrachtern in Hinblick auf die Interpretation folgendermaßen: „Die Wechselbezüglichkeit von Figuren- und Betrachterblick betrifft jedoch noch eine weitere Ebene, nämlich diejenige der Gegenstandswahrnehmung“.<sup>329</sup> Das Bild holt die Betrachter in das momentane Geschehen hinein und lässt sich von den Betrachtern frei interpretieren, wie Manet in seinem Werk „Eisenbahn(1872)“ gezeigt hat.<sup>330</sup>

### **3.6.3.6 Seine Motive**

Wie dem Bild „Reis Dreschen“ zu entnehmen ist, hat „Kim Hong-Do“ die Begeisterung für Kunst und die Freude an der arbeitenden Bevölkerung in der Früh „Cho-Sun“-Dynastie dargestellt.

Dazu zählen kulturell bedeutende Szenen wie „Hochzeit“, „alltägliches Berufsleben“, „bürgerliche Zeremonie“ und weitere alltägliche Ausschnitte eines bürgerlichen Lebens: Die Bürger wünschten sich glückliche Momente im Alltag. Die besondere Rolle seiner Sittenbilder liegt darin, dass er durch sie die Wünsche der Bürger, sich selbst und seine Freunde, Familie, Berufswelt und die gesellschaftliche Moral darstellt. Nun wird kurz auf die Beziehung mit der Natur in der Tuschemalerei im folgenden Kapitel eingegangen.

## **3.7 Beziehung mit der Natur in der Tuschemalerei und in der Kunst**

Die ostasiatische Kunstwahrnehmung ist immer mit den inneren Stimmungen und der Wahrnehmung der Künstler verbunden, die als ein Teil der bildnerischen Darstellung erhalten sind. Diese menschliche Wahrnehmung wurde durch die Künstler, denen ein Teil der Natur

---

<sup>328</sup> Entstehungsdatum (Ca. Ende 18. Jahrhundert), 27,0cm x 22,7 cm, „National Museum of Korea, Seoul“

<sup>329</sup> Vgl. Lüthy 2003, S. 62

<sup>330</sup> Vgl. ders., S. 62ff.



innewohnt, mitinterpretiert. Auch die künstlerische Wahrnehmung wird somit als ein Teil der Natur betrachtet. Die Künstler dienen dabei in ihrer Rolle als Vermittler mit der Natur, um die Landschaft der Natur wiederzugeben. Menschen wurden mit einem Lebewesen verglichen.

Während Berge und Wasser als hervorragende und außerordentliche Schönheiten galten, wurde die Welt der Fauna und des Menschen mit einem kleinen Lebewesen wie zum Beispiel einer Ameise verglichen. Diese Denkweise prägte malerische Darstellungsweise des koreanischen Künstlers „An, Kyun“.<sup>331</sup> Die Natur wurde nämlich als übernatürlich mächtig wie ein Gott und Menschen als Teile der Natur dargestellt. Daher beschreibt *Ahn* die Bedeutung der koreanischen Malerei wie folgt: „Bilder sollen nicht nur zur schönen Betrachtung gesehen werden, um das Bild richtig zu genießen und verstehen zu lernen, ist es notwendig, Bewusstsein bei der Bildbetrachtung aufzuwecken. Dieses Bewusstsein der Malweise lässt sich in diversen malerischen Genres unterscheiden.“<sup>332</sup> Dabei legt der Schwerpunkt hier auf der koreanischen Landschaftsmalerei. Im Folgenden wird sich mit dem Ursprung der Landschaftsmalerei und ihrer besonderen Rolle auseinandergesetzt.

### 3.7.1 Ursprung der Landschaftsmalerei

Naturmotive waren in China und Korea dominante Kunstobjekte, besitzen jedoch jeweils einen anderen malerischen Ursprung. Die koreanischen Tuschemalkünstler „Jeong, Sun“ und „Kim, Hong-Do“ haben im 18. Jahrhundert direkt vor den Gebirgen und Bergen gemalt. Analog dazu haben Impressionisten im 19. Jahrhundert versucht, ihre Eindrücke der Natur mit der Staffelei spontan Ausdruck zu verleihen. Eine Gegenüberstellung koreanischer Kunstwerke zu der chinesischen Naturdarstellung, welche für gewöhnlich aus persönlichen Erinnerungsvermögen der Kunstschaffenden heraus gemalt wird, erläutert Diez folgendermaßen:

„Der chinesische Maler malt niemals vor der Natur, sondern stets zu Hause, am Fensterisch. Selbst dann, wenn er eine, in einem Hochgebirgstal der Tradition und seinen Absichten genau entsprechende Szenerie gefunden hat, malt er sie nicht nach der Wirklichkeit, sondern künstlerisch umgeformt zu Hause, aus dem Gedächtnis.“<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Vgl. Ahn, 2000, S. 15.

<sup>332</sup> Vgl. ders., S. 25.

<sup>333</sup> Vgl. Diez 1943, S. 8.

In der koreanischen und chinesischen Landschaftsmalerei ist die Natur ein Ort der Muße, der Inspiration und der Selbstfindung. Natur wird daher als ein idealer Lebensraum für den Menschen angesehen, der ihm als privater Rückzugsort dienen kann. „Der Topos des Einsiedlers war prägend für die chinesische Kultur. Mit ihm wurden Werte wie moralische Integrität, Bescheidenheit, Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung verbunden.“<sup>334</sup> Die Oberschicht, die als „Beamte dem Kaiserhof dienten, nährten deren Wunschvorstellungen von einem naturnahen und bescheidenen Leben fernab von beruflichen Verpflichtungen, politischen Intrigen und gesellschaftlichen Zwängen.“<sup>335</sup>

In der Tuschemalerei, in der es sich um die Malerei „Shan-Soo-Hwa“ handelt, haben die Künstler\*innen versucht, die besonderen anstehenden politischen und sozialen Beziehungen im Leben auszudrücken, die sich auf die Natur bezogen haben und versucht, diese in Verbindung mit der Landschaftsmalerei darzustellen.

Die Natur ist ein zentrales Thema in der Malerei. Die Künstler\*innen sammelten aus der Natur ihre künstlerische Inspiration zur Malerei. Sie „spiegelte sich in den Kunstgattungen, Architektur, Plastik, Ornament und Malerei wider, wurde aber vornehmlich im Medium der Malerei, vor allem in der Gattung der Landschaftsdarstellung, wiedergegeben.“<sup>336</sup> Das Thema Landschaft ist in der Kunstwissenschaft ein Topos, über dessen unterschiedliche Deutungen seit Bestehen der Disziplin und in der romantischen Literatur viel erwähnt worden ist. Allgemein bezeichnet man die Landschaft von geografischen Gebieten mit Eigenarten, die oft von der Natur geprägt sind. Landschaft ist nicht notwendigerweise identisch mit einem Territorium geopolitischer Art. Landschaften werden als etwas Geformtes definiert und es wird von Alpenlandschaft, Seelandschaft, auch von Stadtlandschaft, sogar Naturlandschaft gesprochen.<sup>337</sup>

Über den kunsthistorischen Zusammenhang und die Beziehungen zwischen Kunst und Natur erklärt Steininger näher anhand des Beispielszitats J.W. von Goethe:

---

<sup>334</sup> Vgl. Karlsson 2020, S. 52f.

<sup>335</sup> Vgl. ders., S. 52.

<sup>336</sup> Vgl. Steininger 1992, S. 69.

<sup>337</sup> Vgl. Meschede S. 129.

„Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst“. Goethe beschreibt den Dialog zwischen Kunst und Natur, die beide nicht bedingungslos verknüpfbar, aber auch nicht voneinander trennbar sind.“<sup>338</sup>

Die Landschaft war immer ein Kunstthema und nimmt einen wichtigen Stellenwert der Kunstdarstellung ein. Daher wird im Folgenden exemplarisch auf die Malerei „San-Soo-Hwa“ eingegangen um die hier genannten Aspekte konkret und im Detail „Jeong, Seon“ zu verdeutlichen.

### **3.7.2 Über „Sanshu-Hwa“: Landschaftsmalerei in Korea und China**

„Sanshu-Hwa“ auf Koreanisch und „Shan-Shui“ auf Chinesisch bezeichnen Berg- und Wasserlandschaftsmalerei. „Sanshu“ steht für den Begriff der Berg- und Wasserlandschaft und „Hwa“ steht für den Begriff der Malerei. Deshalb kann „Sanshu-Hwa“ als Malerei von Bergen und Wasser definiert werden.

China und Korea besaßen ein politisches System, in dem der Kaiser die zentrale Machtautorität innehatte. Dieses System führte dazu, dass die Beamten und Diener des Königs der konfuzianistischen Lehre und politischen Anordnungen folgten. Es gab also keine freie Entscheidung in der Berufsausführung oder eine eigene, persönliche Meinung, sondern alle wichtigen Entscheidungen wurden vom Kaiser bestimmt. Das war der Hauptgrund, weshalb die Beamten oder hochrangige Personen in die Natur geflohen sind. Sie brauchten ihren künstlerischen Ausgleich und waren auf der Suche nach der Wahrheit des Lebens. Dieser Wunsch wurde in Form einer Tuschemalerei dargestellt. Sie philosophierten und schrieben Gedichte über die Schönheit der Natur.

„Zwischen Bergen und Gewässern, also verbrachten die Maler ihre der Naturbetrachtung gewidmete Zeit, oft auch unfreiwillig länger als sie gewollte hätten, wenn kaiserliche Laune oder politische Umstürze sie von Amt und Würden, oft auch von Haus und Hof vertrieben und sie in entlegenen Gebirgstälern Versteck und Zuflucht zu suchen hießen.“<sup>339</sup>

Dabei wurde immer ihre politisch versetzte Situation in Gedicht, Malerei und Literatur wiedergegeben. Zum Beispiel musste Künstler Wang Wie,<sup>340</sup> ein berühmter Maler der Tang-Zeit,

---

<sup>338</sup> Vgl. Steininger 1992, S. 69.

<sup>339</sup> Vgl. Diez 1943, S. 9.

<sup>340</sup> Chinesischer Dichter, Maler (699 n. Chr. – 761 n. Chr.)

aus politischen Gründen auf seinem Landgute „Wang ch’uan“, an einen anderen Ort fliehen. Auch nach dem Umsturz durch die Kaiserin lebte der Künstler viele Jahre in den Bergen.<sup>341</sup> Viele koreanische Literaten haben auch mitten in den Bergen ihre Gedichte geschrieben. Dabei war es sehr wichtig, ihre subjektive Wahrnehmung zu den Bergen, durch Gedichte zu objektivieren.

Landschaftsmalerei bezieht sich auf asiatische Gemälde mit dem Thema Naturlandschaften. Es werden oft neben den Bergen und Wasser, Menschen, Blumen und Vögel gemalt und diese werden oft auf die Jahreszeiten abgestimmt.<sup>342</sup> Die Natur galt in Korea und China als Verkörperung eines übergeordneten Prinzips und hat einen philosophischen und metaphorischen Hintergrund.<sup>343</sup> Deshalb zog es die Künstler hinaus zu Bergen und Gewässern. „Durch ein Eintauchen in die Natur erhoffte man sich, an ihren Wandlungsprozessen teilhaben zu können und damit einen Weg zu einer höheren Erkenntnis zu finden.“<sup>344</sup> Wunsch, Gebet, Hoffnungen und persönliche Empfindungen zu Bergen und Wassern werden durch die Tuschemalerei in der Landschaftsmalerei in einer kommunikativen Beziehung zur Natur hergestellt. Gleichzeitig wurde aber auch dargestellt, dass die Landschaft die Menschen angesprochen hat und die Künstlerinnen und Künstler Teil dieser Natur sind und deren Seele mitempfindet. Man kann sagen, es besteht eine wechselseitige Beziehung zueinander. Zum Beispiel, die heiligen Berggipfel, die dem Himmel nahe sind, werden als eine Möglichkeit der Kommunikation mit höheren Mächten verstanden. Die Gesetzmäßigkeiten, die alle Prozesse im Universum bestimmen, spiegeln sich auf mikrokosmischer Ebene in Körper und Geist eines Menschen wider. Diese Idee der harmonischen Einheit von Natur und Menschen wurde ein wesentlicher Aspekt der asiatischen Landschaftsmalerei.<sup>345</sup> „Gleichzeitig symbolisiert das Gegensatzpaar Berg und Wasser der beiden elementaren, sich gegenseitig bedingenden Urkräfte „Yin und Yang“, die nach traditionellem chinesischem Denken alle Erscheinungen durchdringen und sich in ständigem Wechselspiel befinden.“<sup>346</sup>

---

<sup>341</sup> Die vom König entlassenen Beamten wurden in Korea an einen fremden Ort versetzt, wo sie meistens viel Natur umgab, und wo sie wenig Kontakte mit der zentralen Hauptstadt hatten.

<sup>342</sup> Vgl. Yoon 2021. auch über „San-Soo-Hwa“ in Korea, Quelle:

[http://www.handmk.com/news/articleView.html?idxno=11309\(07.07.2021\)](http://www.handmk.com/news/articleView.html?idxno=11309(07.07.2021))

<sup>343</sup> Vgl. Karlsson; von Pryzchowski 2020, S. 10-15.

<sup>344</sup> Vgl. ders., S. 10.

<sup>345</sup> Vgl. ders., S. 10ff.

<sup>346</sup> Vgl. ders., S. 10.

Berg und Wasser werden als die ursprünglichen Kräfte der Natur betrachtet und Natur und Menschen sollten in der Tuschemalerei so dargestellt werden, dass sich die beiden Elemente in einer friedlichen Harmonie befinden. In dieser Auffassung idealisierte und vergeistigte der Tuschemaler die Natur und stellte ihre Formgestalten so zusammen, wie sie seinen künstlerischen Absichten am besten dienten.

### 3.7.3 Bedeutung der Natur in der Gesellschaft

Chinesische Landschaftsbilder zeigen eine idealisierte und friedliche Welt. Ein friedlicher Ort nahm als Motiv eine besondere Bedeutung in der Kunst ein. Zwischen Bergen, Flüssen und Gewässern sieht man Gelehrte orientierungslos umherwandern. Der Topos des Einsiedlers war prägend in der Kunst und die ihn umgebende Natur spiegelt den mentalen Zustand des Einsiedlers wider. In Gedichten, die sich eingehend mit der Malerei befassten, werden häufig die darin eingefangenen Sehnsüchte nach Natur und Freiheit aufgegriffen und spiegelnd thematisiert.

Im 16. Jahrhundert entwickelte sich ein Erlebnistourismus wie Bergbesteigungen, Ausflüge und Besichtigungstouren.<sup>347</sup> „Mit dieser Freizeitreise verband die Gelehrtenelite Fernweh und Sehnsucht nach der Natur wie auch ein Interesse an den kulturellen Dimensionen eines Ortes.“<sup>348</sup> „Das Wandern und die kontemplative Kommunikation mit der Natur galten, zusammen mit dem Bücherstudium, als eine Grundvoraussetzung für den vorbildlichen Maler.“<sup>349</sup> Anhand des Gedichtes kann man erkennen, dass die Tuschemalkünstler insbesondere einen hohen kulturellen Wissensbestand besaßen. Bestimmte Orte in der Natur haben eine besondere Rolle für die Künstler\*innen gespielt und sie übten durch die eingprägten Erinnerungen an Sehenswürdigkeiten auf die Literatenschicht einen besonderen Reiz aus.

„Der hohe Staatsmann, Dichter und Maler „Su Shi“<sup>350</sup> wurde von späteren Gelehrten zur Idealgestalt der Landschaftsreisenden erhoben, in dem sich Bildung, künstlerische Genialität, persönliche Integrität und die Liebe zu Natur vereinigen.“<sup>351</sup> Über die Sehnsucht nach der Natur und die Reiselust zu den berühmten Bergen und Orten schreibt der Maler „Mei Qing“ (1624-

---

<sup>347</sup> Vgl. Karlsson 2020, S. 146f.

<sup>348</sup> Vgl. ebd.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Chinesischer Dichter (1037-1101)

<sup>351</sup> Vgl. Karlsson 2020, S. 147.

1697) über „Su Shi“ und dessen Mentor, „Ouyang Xiu“ (1007-1072).<sup>352</sup> Man kann durch dieses Gedicht erkennen, wie die Natur die Tuschemalerei beeinflusst.

Ihre Herzen waren von den weltlichen Dingen, welche die meisten Menschen für wünschenswert halten, unbewegt. Nur beim Erklimmen hoher Berge, um die Schönheiten der Natur zu bewundern, erlebten sie unvergessliche Freuden. Scheint es nicht so, als ob es eine innere Verbindung zwischen der Natur und ihnen gab? Denn in der Natur fanden sie ihre Ausdruckskraft. Die Klarheit des Wassers war wie ihre eigene Reinheit: die Erhabenheit der Berge war wie ihre eigene Würde. Die Leere und Helligkeit, die tausend zyklischen Transformationen und die unerschöpflichen wundersamen Manifestationen der Natur waren wie die unermessliche Weite ihres eigenen Wissens und Intellekts. Nicht ohne Grund erlangten sie durch die landschaftliche Szenerie plötzliche künstlerische Inspiration und spürten durch ihre Liebe zur Natur ein Gefühl freudiger Erleuchtung.<sup>353</sup>

Neben der Tuschemalerei und Kalligrafie, spielt Dichtung eine wichtige Rolle in der asiatischen Malerei. Die Gedichtschreiber waren Regierungsbeamte und angehende Staatsdiener, die sich für ihren beruflichen und gesellschaftlichen Erfolg mit der Dichtkunst befassen mussten, weil sie dazu verpflichtet waren, sich diese Dichtungskunst anzueignen, da diese ein wichtiger Bestandteil der Staatsprüfungen war.<sup>354</sup>

Einzelne Gedichtzeilen und das gesamte Gedicht regen zum Nachdenken über die Tuschemalerei an. Assoziative kalligrafische Dichtungen zu den Bildern können vielfältige Interpretationsmöglichkeiten zwischen Tuschemalerei und Gedicht haben. Die Kalligrafie allein ist eine große Kunst, um den Inhalt des Gedichtes wiederzugeben. „Das Zusammenspiel von Dichtkunst und Malerei ist ein charakteristisches Element der visuellen Kultur Chinas“<sup>355</sup>. Die Platzierung der Tuschemalerei, der Kalligrafie und des Gedichts musste jedoch in jeder bildlichen Darstellung von der Konzeption bis zur Komposition genau überlegt werden, damit die Tuschebilder in einem Einklang zu dem Inhalt der Natur stehen. Ein Zusammenspiel von Dichtkunst, Kalligrafie und Malerei wird bei der Anfertigung der Dichtung als weiterer wichtiger ästhetischer Schwerpunkt betrachtet.<sup>356</sup>

---

<sup>352</sup> Vgl. ebd.

<sup>353</sup> Vgl. Li 1974, S. 186f. in: Karlsson; von Pryzchowski 2020, S. 147.

<sup>354</sup> Vgl. Murck. in: Karlsson; von Pryzchowski 2020. S. 104f.

<sup>355</sup> Vgl. ders., S. 104.

<sup>356</sup> Vgl. ebd. S. 104ff.

### 3.7.4 Landschaftsmalerei in Korea mit Verweis auf den Künstler „Jeong, Seon“

Wie im Kapitel 3.5.5. in Bezug auf das Werk „Inwangjesaekdo“ des Künstlers „Jeong, Seon“ bereits erwähnt wurde, wird sich hier näher mit den malerischen Besonderheiten des Künstlers „Jeong, Seon“ (1676-1759) befassen.

„Jeong, Seon“ reiste durch das ganze Land, beobachtete berühmte Berg- und Landschaftsansichten und setzte sie in Werke um. Insbesondere über den Berg „Geumgang“ malte er ein landschaftlich reizvolles Naturgebiet in der Nähe von Seoul. Seine Hauptvotive sind Berge und Bäche in Seoul, nahe von „Inwangjesaekdo“ [...] Anstatt realistische Ausdrucksformen wie Fotografien verfolgte er beim Malen von Landschaften seine eigenständige Idee frei im Bild zu verkörpern. Teilweise wählte er gezielt Motive und reduzierte sie auf seine Weise.“<sup>357</sup>

Bis zur Mitte der „Cho-Sun“-Dynastie haben die meisten Gemälde hauptsächlich den Stil der chinesischen Landschaftsmalerei nachgeahmt, so dass die natürliche Schönheit Koreas nicht zur Geltung kommend dargestellt wurde. Das für sich selbst stehende künstlerische Niveau koreanischer Malerei wurde damals nicht hoch angesehen. Der Künstler „Jeong, Seon“ übernahm zwar in dieser Epoche die traditionelle chinesische Malweise und vertiefte sich mehr als jeder andere in die Landschaftsmalerei, trotzdem ist es „Jeong, Seon“ mit einem klaren Selbstbewusstsein und nach harter Arbeit gelungen, die natürliche Schönheit der Natur in der besonderen Ästhetik koreanischer Malerei zu verkörpern. Er bemühte sich darum, die eindrucksvolle und außergewöhnliche Schönheit koreanischen Landschaften wie Gebirge oder Bäche gebührend zur Geltung kommen zu lassen in seinen Zeichnungen und sammelte einprägsame Eindrücke von diesen Landschaften während seiner Reise. Vor allem war es ihm gelungen, koreanische Landschaften anders zu zeichnen und die besondere Schönheit der koreanischen Berge zu malen.<sup>358</sup>

Die besondere Malweise seiner Bilder ist gekennzeichnet durch die Darstellungsweise in der echten Landschaftsmalerei, die aus seinen eigenen malerischen Ideen und Stile hervorgehen.

---

<sup>357</sup> Vgl. Ahn 2000, S. 309. übersetzt durch die Verfasserin.

<sup>358</sup> Vgl. Kang 2012 über „Jeon, Sun“ und „Jingyung-Shansoo-Hwa“, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin, [http://kansong.org/wp-content/uploads/2020/09/%EA%B2%B8%EC%9E%AC-%EC%A0%95%EC%84%A0%EA%B3%BC-%EC%A7%84%EA%B2%BD%EC%82%B0%EC%88%98%ED%99%94\\_%EA%B0%95%EA%B4%80%EC%8B%9D.pdf](http://kansong.org/wp-content/uploads/2020/09/%EA%B2%B8%EC%9E%AC-%EC%A0%95%EC%84%A0%EA%B3%BC-%EC%A7%84%EA%B2%BD%EC%82%B0%EC%88%98%ED%99%94_%EA%B0%95%EA%B4%80%EC%8B%9D.pdf) (15.07.2021)

Berge, Wolke, Bäume und Bäche verkörpern in seinem Gemälde, die Schönheit der Natur besonders echt und schön darzustellen. Seine Gemälde sind nicht nur fast identisch mit den echten Landschaften, sondern er verwendete in seinen Gemälden auch die verschiedenen übernommenen Malmethoden aus Europa.<sup>359</sup>

„Dieses Gemälde, das im 27. Jahr von König Yeongjo (1751) der „Cho-Sun“-Dynastie gemalt wurde, ist nicht nur ein echtes Landschaftsgemälde, das durch direkten Blick auf die Landschaft gemalt wurde, im Gegensatz zu den traditionellen Landschaftsgemälden, die durch Nachahmung chinesischer gemalt wurden, sondern auch die koreanische Landschaft wird in der ihr eigenständigen Malmethode sehr gut ausgedrückt. Dieses Gemälde, das größte der 400 erhaltenen Werke von „Jeong Seon“, wird als Meisterwerk der wahren Landschaftsmalerei der späten „Cho-Sun“-Dynastie bewertet, das seinen Malstil als besten anerkannte.“<sup>360</sup>

Neben der besonderen Bedeutung konfuzianischer Weltanschauung und Spiritualität darf nicht übersehen werden, dass die Entstehung der Landschaftsmalerei „Jin-Kyung“<sup>361</sup> vom Künstler „Jeong, Seon“ durch ein erstarkendes Selbstbewusstsein der koreanischen Bevölkerung, zunehmende politische Stabilität, wirtschaftliche Entwicklung sowie aufkommenden Reiseboom begünstigt wurde. Eine kühle und objektive Wahrnehmung taucht in seinem malarischen Ausdruck auf.<sup>362</sup> Diese „Jin-Kyung“-Landschaftsmalerei wurde durch die Herstellung exzellenter Landkarten in der späten „Cho-Sun“-Dynastie beeinflusst und spiegelte seine Malstile wider. Außerdem beeinflusste sein Malstil die japanische Malerei der Edo-Zeit, die als Vorbild für die Malweise und Werke diente, die nach Japan übertragen wurde.<sup>363</sup>

Zusammenfassend lässt sich sein besonderer Beitrag zur Malerei wie folgt erfassen: Ein wichtiges Merkmal seiner Malerei ist, dass es ihm gelungen war, die traditionelle Malweise der chinesischen Kunst stetig und mit Bedacht zu übernehmen und daraus einen eigenen Malstil

---

<sup>359</sup> Vgl. ebd.

<sup>360</sup>

Über „Inwangjesaekdo“ ([http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=1111102160000&pageNo=1\\_1\\_1\\_1](http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=1111102160000&pageNo=1_1_1_1) (03.08.2021), übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>361</sup> „Jin-Kyung“ bedeutet eine echte Landschaft. „Jin-Kyung“ Malerei ist eine Art der Landschaftsmalerei in der „Cho-Sun“-Dynastie.

<sup>362</sup> Vgl. Ahn 2000 S. 284ff.

<sup>363</sup> Vgl. ders., 312f.



zu entwickeln. Diese konzeptionelle durchdachte Malweise hat viel zur Entwicklung der koreanischen Kunst und Kultur beigetragen, weil er eine fortdauernde Entstehung eines eigenständigen, originellen koreanischen Landschaftsmalstiles wesentlich geprägt hat.<sup>364</sup>

### **3.8 Friedensmotive von „Ship-Jang-Seng“ aus der Natur und die Bedeutung**

Es wird im Folgenden auf die „Ship-Jang-Seng“-Motive und ihre Anwendung in der koreanischen Alltagskultur näher eingegangen.

#### **3.8.1 Über „Ship-Jang-Seng“**

„Berg und Wasser bleiben für die ostasiatische Kultur Grundelemente bis hinein in die modernen Zen-Gärten.“<sup>365</sup> Neben diesen beiden Naturelementen glauben Koreaner, dass es zehn Motive gibt, die dem Leben Glück bringen sollen. Diese zehn langlebenden glücksbringenden Motive nennt man „Ship-Jang-Seng“: „Zehn langlebende Lebewesen“.

„Es sind „Wasser, Sonne, Mond, Wolken, Bambusbaum, Tannenbaum, Ganoderma, Steine, Kraniche und Schildkröten.“<sup>366</sup> Die meisten Motiven sind aus der Natur und den langen lebenden Lebewesen aus der Welt von „Flora und Fauna“ entstanden. „Diese in der Kunst auftauchenden Motive spiegeln Wünsche nach einem langen Leben, Hoffnung auf ein glückliches Leben und Frieden wider. In der idealen Lebenswirklichkeit wünschten die meisten Koreaner mit diesen Motiven ausgestattet werden.“<sup>367</sup>

„Bis in die heutige Zeit findet man sie in allen angewandten Künsten wie Möbel- und Textildesign, Türen, Esstische, Hochzeitskleider derartige Motive, weil sie die alte Tradition und Überzeugung widerspiegeln, diese Motive sei glücksbringend.“<sup>368</sup>

Beide Lee's<sup>369</sup> definieren die „Ship-Jang-Seng“-Motive Koreas im Vergleich zu ihrer Bedeutung im jeweils chinesischen und japanischen Kulturraum: Die zehn traditionellen Symbole der Langlebigkeit werden in dieser Anzahl aufgeführt, da dies Perfektion gemäß orientalischer Philosophie verkörpert: Sonne, Berg, Wasser, Wolke, Fels, Kiefer, Elixier, Schildkröte, Kranich und

---

<sup>364</sup> Vgl. ders., S. 313f.

<sup>365</sup> Vgl. Gebhard 2015, S. 12.

<sup>366</sup> Vgl. Kim 2016, S. 94f.

<sup>367</sup> Vgl. ders., S. 95.

<sup>368</sup> Ebd. S. 94f.

<sup>369</sup> Lee, Lee 2010, S. 131-139. Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

Hirsch. Jedes dieser Themen wurden zuerst im Gegensatz zu China und Japan seit Anbeginn der Isolationsphase und nationalen Emanzipation Koreas verwendet. Diese zehn Symbole der Langlebigkeit wurden später zu einer etablierten symbolischen Formgestaltung und sind beispielsweise in Gemälden, auf Haushaltsgegenständen und Kleidung weit verbreitet vorzufinden.<sup>370</sup>

“The ten traditional symbols of longevity are represented as 10 which means perfection in oriental philosophy, the sun, mountain, water, cloud, rock, pine tree, elixir plant, tortoise, crane and deer. each subjects symbolizing longevity had used in isolation. Unlike China and Japan, the ten symbols of longevity became a fixed form and were widely used in paintings, household effects and clothes in Korea.”<sup>371</sup>

Die zehn Symbole der Langlebigkeit wurden von verschiedenen Philosophien und Religion beeinflusst, doch vor allem orientierten sie sich an der Ordnungsreihenfolge des „Yin-Yang“ und an der „Fünf-Elemente-Theorie“. Die „Fünf-Elemente-Theorie“ basiert auf den natürlichen Kräften, die da „Holz“, „Feuer“, „Metall“, „Wasser“ und „Erde“ sind. Diese Reihenfolge der Langlebigkeitssymbole wurde sorgfältig verwendet, um ihrer Ordnung entsprechend jedes Thema und jeder Farbe anzupassen. Zum Beispiel wurde die Sonne („Feuer“) mit rot gefärbt auf der oberen Seite und die grünen Kiefernbäume („Holz“) wurden mit der Farbe Grün auf der linken Seite, die Erde und der Berg („Erde“) auf dem Boden und in der Mitte positioniert. Das Gestein ist das Eisen („Metall“) auf der rechten Seite und das Wasser („Wasser“) war auf der Unterseite positioniert.<sup>372</sup> Diese Reihenfolge wurde ebenso auf die Stickerei in der angewandten Kunst wie Glückstaschen, Geschirrtaschen und Kissenbezügen angewendet und dekorativ bestickt, wo die Lage und Farbe jedes Bestandteils den „fünf-Elementen“ angepasst wurden. Die Koreaner haben daran geglaubt, dass diese perfektionistische Anpassung an die „fünf-Elemente“ zu einem langen Leben führen. In der Dekoration von Wolken, Wasser und Felsen wurden sie mit den fünf leuchtenden Farben und erdtönigen Farben prächtig auf den Textilien

---

<sup>370</sup> Ebd. S. 131.

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Ebd. S. 139., übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin, auch Internetquelle über „Fünf Elemente“:  
[https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=dbjung1203&logNo=70021270898\(13.02.2022\)](https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=dbjung1203&logNo=70021270898(13.02.2022))

verziert. Im Gegensatz zur „Ship-Jang-Seng“-Malerei wurde für die Stickerei mit den identischen Motiven auffällige und bunte Farbe verwendet.<sup>373</sup>

Menschen haben lange geglaubt, dass sie ein langes Leben führen, wenn sie ein Bild der „Ship-Jang-Seng“-Malerei besitzen oder nahe bei sich haben. Dieser Glaube machte die „Ship-Jang-Seng“-Motive zum Thema in der Kunst.<sup>374</sup> Den ursprünglichen Glauben an ein langes Leben findet man im Konfuzianismus. Im konfuzianistischen Lehrbuch von „Si-Kyung“ (Sammelbuch der Gedichte) gab es ein Gedicht, in dem sich ein König ein langes Leben wünscht, so wie die Lebewesen der Natur wie Sonne, Berg, Bäume, Drachen und Wasser existieren. Das beste Glück von „Fünf-Glück“ im Leben bedeutet „ein langes Leben“. Diese Motive sind auch Themen aus dem schamanischen Glauben, da man daran geglaubt hatte, dass mit Gotteshilfe diese Motive von „Ship-Jang-Seng“ zu einem langen Leben führen, wenn man sie trägt oder nah bei sich hat.<sup>375</sup>

In Korea wurde der ursprüngliche Malstil der "Ship-Jang-Seng " in den Gemälden der „Goryeo“-Dynastie hergestellt, während die Entwicklung der Kunstproduktion erst seit dem Zeitraum der „Cho-Sun“-Dynastie (spätere Epoche) im 18 und 19 Jahrhundert praktisch umgesetzt wurde. Die Entstehung der neuen Kaufleute in der späten „Cho-Sun“-Dynastie führte zur Entwicklung der Wirtschaft im Allgemeinen. Die Nachfrage nach „Ship-Jang-Seng“-Malerei stieg schnell. Diese neuen reichen Kaufleuten hatten den wirtschaftlichen Spielraum, um die kulturellen Bedürfnisse der Bürger zu genießen. Sie waren dazu geneigt, die „Ship-Jang-Seng“-Malerei eher als Zeichen von reiner Wertschätzung anstatt als reines Kunstobjekt zu nutzen.<sup>376</sup>

Der Glaube an Langlebigkeitslebewesen liegt schon in der „Goguryeo“-Zeit (von 37 v. Chr. bis 668 n. Chr.) Gedichten, Gemälden und Skulpturen aus Korea zu Grunde. Wenn man zeitlich zurückkehrt, erkennt man, dass dies teilweise in den Wandmalereien der „Goguryeo“-Gräber vorkommt; die Idee und der Glaube an Langlebigkeitslebewesen scheint seit der „Goguryeo“ existiert zu haben.<sup>377</sup> Über „Ship-Jang-Seng“-Elemente schreibt Lee Folgendes:

---

<sup>373</sup> Lee, Lee, 2010, S. 139.

<sup>374</sup> Ebd. S. 134.

<sup>375</sup> Kim, 1996, S.21. übersetzt durch die Verfasserin.

<sup>376</sup> Kwon, 2004, S.6. übersetzt durch die Verfasserin.

<sup>377</sup> <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1119936&cid=40942&categoryId=32175> (01.11.2021)

„Zehn lange Leben (십장생) als Motiv symbolisiert zehn Dinge oder Naturlebewesen, die eine lange Existenz führen, ohne alt zu werden. Diese zehn und mehr Lebewesen/Dinge sind „Sonne, Mond, Berge, Wasser, Bambusbaum, Tannenbaum, Schildkröte, Kranich, Hirsch und Weidenröschen.“ Es wird auch „Jangseangdo“ (장생도)<sup>378</sup> genannt, wenn man mit diesen zehn langlebenden Motiven malt“<sup>379</sup>



„Hae-Hak-Bando-Do“, Nationalschatz Nr.<sup>380</sup>

Abbildung 29: „Hae-Hak-Bando-Do“, Nationalschatz Nr. 402, 270cm x 700cm, „Lee-Hwa“ Universität, Bildquelle: [http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=2111104200000&pageNo=1\\_1\\_2\\_0](http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=2111104200000&pageNo=1_1_2_0) (29.11.2018)

Diese lang lebenden Motive wurden von Koreanern vor allem in der angewandten Kunst auf Möbel, Hochzeitsbekleidung, Paravent für das Gebet der Ahnen, Geschenkverpackungstücher

<sup>378</sup> „Jangseangdo“ bedeutet das Bild, das langes Leben darstellt, weil man sich mit den „Ship-Jang-Seng“ Motiven im Bild oder in der angewandten Kunst auseinandergesetzt hat.

<sup>379</sup> Über „shipjangseng“, „Lee Soo-hwan“,

<http://www.kookje.co.kr/news2011/asp/newsbody.asp?code=0500&key=20181129.99099013358> (22. Juli 2021) In: [www.kookje.co.kr](http://www.kookje.co.kr) (29.11. 2018), übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>380</sup> Dieser zehnteilige Paravent wurde Ende des 19. Jahrhunderts am königlichen Hof hergestellt und wird aufgrund seiner übersichtlichen Sammlung und hervorragenden Zusammensetzung, Malmethode, Farbgebung und Lagerungszustand als wertvolles Material bewertet.“ 270cm x 700cm, „Lee-Hwa“ Universität. In: „Korean Culture Heritage Portal“, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin, Bildquelle: [http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=2111104200000&pageNo=1\\_1\\_2\\_0](http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=2111104200000&pageNo=1_1_2_0) (03.02.2022)

gemalt. Geldbeutel und Kopfkissen wurden als Alltagsdesigns damit bestickt oder direkt als Bild auf dem Papier gemalt.



Aufbewahrungstasche für Pinsel<sup>381</sup>

Abbildung 30: Aufbewahrungstasche, 20. Jahrhundert, 26,1cm x 8,6cm, *National Palace* Schatz Nr. 233. In: *National Palace Museum of Korea*, Bildquelle: <https://www.gogung.go.kr/searchView.do?pageIndex=1&cultureSeq=00017207VY&searchRelicDiv4=&searchGubun=ALL1&searchText=%EC%8B%AD%EC%9E%A5%EC%83%9D> (03.02.2022)

„Es gab für alle Völker unterschiedliche Motive, die gern sowohl im Möbeldesign als auch auf Bildern dargestellt wurden. Zehn langlebende Existenzen, sogenannte „Ship-Jang-Sheng“ haben die Südkoreaner in der Landschaftsmalerei verwendet und diese als Raumteiler, Paravent für Zeremonien der konfuzianistischen Lehre hauptsächlich im Wohnraum verwendet.“<sup>382</sup>

Friedensgefühle in der Kunst sind in Korea seit der „Goguryeo“-Zeit bekannt. Diese zehn Motive werden als geheiligte Lebewesen wertgeschätzt und verehrend behandelt. Sie repräsentieren Wünsche nach langem Leben und gleichzeitig die Hoffnung auf ein glückliches Leben und Frieden. Diese heiligen Motive wurden sowohl im Kaiserpalast als auch bei Hofdienern, hochrangigen Beamten, Hofdamen und Literaten angewandt. Wenn man die Motive malt, hat

---

<sup>381</sup> Aufbewahrungstasche, 20. Jahrhundert, 26,1cm x 8,6cm National Palace Schatz Nr. 233. In: „National Palace Museum of Korea“, vgl. dazu Internetquelle: <https://www.gogung.go.kr/searchView.do?pageIndex=1&cultureSeq=00017207VY&searchRelicDiv4=&searchGubun=ALL1&searchText=%EC%8B%AD%EC%9E%A5%EC%83%9D> (03.02.2022)

<sup>382</sup> Kim 2016, S. 94f.

man diese als Raumteiler oder als Paravent benutzt. Während Neujahreszeremonien, Hochzeitfeiern und Erntedanktagen wurden die Motive auf den traditionellen Kleidern mit leuchtenden Garnen besticket.

„Es wird angenommen, dass die zehn Arten von Gegenständen, von denen angenommen wird, dass sie mit der Langlebigkeit in Verbindung stehen, aus Tieren, Pflanzen und der Natur ausgewählt wurden, um einen Gott zu suchen, der das Geheimnis der Unsterblichkeit kennengelernt hat.“<sup>383</sup>

Es war üblich, dieses Bild von „Ship-Jang-Seng“ an der Tür oder an der Wand des Zimmers anzubringen, damit ein langes Leben für die Familie eintreten kann. Vor allem im neuen Jahr wurden diese glücksbringenden langlebenden Motive im Kaiserpalast aufgehängt, damit Könige und Königpalast sich mit Glück versehenden Elementen umgeben konnten. Man hat daran geglaubt, dass der Mensch sehr lange leben kann, wenn man diese Motive zu Hause oder draußen bei der Arbeit trägt. Weitere Anwendungsmöglichkeiten und Nutzung dieser Motive sind im alltäglichen Leben zugänglich und ersichtlich.

„In der Goryeo Dynastie (918-1392) ist aus Lee Saeks „Mok Eunjip (牧隱集)“ ersichtlich, dass der Stil der Langlebigkeit populär war. Danach bemalte und klebte er die zehn Langlebigkeitsbilder an die Wände und Fenstern und malte oder bestickte sie auf Paravents und Kopfkissenbezüge, die Bestecktaschen der Braut bei Hochzeiten und auf das Briefpapier von Gelehrten.“<sup>384</sup>

Diese zehn Arten von Gegenständen verbreiteten sich vom königlichen Hof aus unter der Zivilbevölkerung und wurden von ihr als Muster für Möbel und Ornamente verwendet. Diejenigen, die sich damit beschäftigten, versuchten durch tägliches Anfassen und Anschauen ihren Wunsch nach einem langen Leben auszudrücken. Es wurde häufig als Hauptmaterial zusammen mit Landschaftsgemälden auf Paravents verwendet und ist oft an den Wänden von Tempeln und Innenwänden zu finden.<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=579118&cid=46650&categoryId=46650>(01.02.2022)

<sup>384</sup> <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1119936&cid=40942&categoryId=32175>(01.02.2022)

<sup>385</sup> „Ten Long Lives“: <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=579118&cid=46650&categoryId=46650>, „Encyclopedia of Korean National Culture“, „Central Research Institute of Korean Studies“ (02.02.2022)

### 3.8.2 Friedensmotive und Bedeutung in der Alltagskultur

Neben den „Ship-Jang-Seng“-Motiven waren „Fächer“ in der Kalligrafie und der Tuschemalerei populäre Elemente, die in Korea und Japan oftmals Verwendung fanden. Diese zehn langlebenden Lebewesen sind Bestandteil eines kulturellen Erbes, welches die damalige Lebenskultur und den Glauben repräsentieren. Diese Motive waren zum Beispiel während einer Hochzeit zu sehen, wenn eine niedrige soziale Schicht wie die eines Bauern an einer Hochzeitszeremonie teilnahm, weil man daran glaubte, dass eine Hochzeit ein wichtiger Moment im Leben ist. (vgl. dazu Kapitel 3.4.4) Daher war es für manche Koreaner wichtig, diese glücksbringenden Motive währenddessen bei sich zu tragen. Außer auf dem Hochzeitskleid waren diese Motive in der Architektur, zum Beispiel im buddhistischen Tempel, am Dach oder am Eingang des Tempels sehen. Auch im Kleiderschrank oder an anderen Möbeln haben diese Motive mit diversen schönen Materialien geklebt. Sie werden bei verschiedenen Alltagsgegenständen wie Taschen, Schals, Kopfkissen, Bettbezüge, Möbel, Bekleidung und als Heilungswunsch-Logo bis zur heutigen Zeit verwendet.<sup>386</sup> Den kulturellen Beitrag des „Ship-Jang-Seng“ in der koreanischen Gesellschaft beschreibt Kim folgendermaßen.

„Die Friedensmotive, die traditionell als Rückwand, Raumteiler, Paravent, bei Neujaerszeremonien und zum Erntedanktag verwendet wurden, haben unsere Lebenskultur bereichert und Menschen vor dem Bösen geschützt. Vor Raumteilern, die mit asiatischer Tuschemalerei verziert wurden, fanden wichtige kulturelle Begegnung wie Geburtstagsfeiern, Hochzeiten, Zeremonien für Verstorbene etc. statt. Durch Tuschemalerei wird in den Räumen eine freundliche und angenehme Atmosphäre erzeugt.“<sup>387</sup>

Als weiteres Beispiel für ein „Ship-Jang-Seng“-Motiv wurden Genesungswünsche vom Kronprinzen „Sunjeong“ verwendet. Am 28. Februar 1880 wurde eine Zeremonie in der „Injeongjeo“ Halle im „Changdeokgung“-Palast abgehalten, um der Genesung des Kronprinzen von den Pocken zu gedenken. Hierzu stellten die Beamten einen Falt-Paravent her. Dieser Falt-Paravent wurde auf Initiative der Beamten des fünf Generaldepartements hergestellt, die für

---

<sup>386</sup> <https://www.artsandcraftskorea.com/product-tag/shipjangseng/> (22. Juli 2021, Bewahrungskasten)

<sup>387</sup> Kim 2016, S. 94f.

die Patrouillen im Palast verantwortlich waren, als der Kronprinz an Pocken litt. Dieser befindet sich in der Sammlung des Nationalen Palastmuseums von Korea.<sup>388</sup>



„8 Paravents, 왕세자두후평복진하도병풍“(王世子痘候平復陳賀圖屏風), (1879)<sup>389</sup>

Abbildung 31: 8 Paravents mit „Ship-Jang-Seng“ Muster für die Genesung des Kronprinzen 《왕세자두후평복진하도병풍》, 1879, 180.5 x 57.5cm, 8 Paravents, *National Palace Museum of Korea*, Bildquelle: <https://m.blog.naver.com/chagov/221857838117> (21.06.2021)

Im Dezember 1879 erkrankte Kronprinz „Sunjeong“ (1874-1926) im Alter von sechs Jahren an Pocken. Glücklicherweise besserte sich „Sunjeong“'s Gesundheitszustand und er erholte sich schnell. Vierzehn Mitglieder der medizinischen Versorgungsinstitute, die am Kaiserpalast dienten, begrüßten die Genesung des Kronprinzen und malten ein Bild, um für ein langes und gesundes Leben zu beten.<sup>390</sup>

<sup>388</sup> 《왕세자두후평복진하도병풍(王世子痘候平復陳賀圖屏風)》, 1879, 180.5 x 57.5cm, bemalt auf die Seide, 8 Para-wands, „National Palace Museum of Korea“, Quelle: <https://m.blog.naver.com/chagov/221857838117> (21.06.2021)

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Vgl. Lee 2010, S. 37.





„Paravents für den Kronprinzen“ 《왕세자두후평복진하계병》, (1880)<sup>391</sup>

Abbildung 32: „Paravents für den Kronprinzen“ 《왕세자두후평복진하계병》, 1880, 520,7 cm x 201,9 cm, „University of Oregon“, U.S.A. In: „Moon-Hwa“ Journal, Bildquelle: <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=20090130010302300740040> (21.06.2021)

Dieser Paravent, der sich im Besitz des *University of Oregon* Museums in Amerika befindet, zeichnet sich durch eine reduzierte Anzahl von Tannenbäumen aus.<sup>392</sup> Er wurde in der japanischen Kolonialzeit im Jahr 1924 durch koreanische Händler verkauft. Die Besonderheit des Paravents aus „Ship-Jang-Seng“-Motiven liegt darin, dass dieser als das erste Bild von „Ship-Jang-Seng“ der „Cho-Sun“-Dynastie entstanden ist. „Ship-Jang-Seng“ wurde als dekoratives Gemälde für den königlichen Hof gemalt und man kann darauf klar den historischen Hintergrund und die Zeit seiner Herstellung erkennen.<sup>393</sup>

<sup>391</sup> Vgl. Choi, 2009, 《왕세자두후평복진하계병》, 1880, 52,07 cm x 201,9 cm, gesamte Breite 520,7 cm. In: „Choi, Yang-Chang“, „Mon-Hwa“ Journal, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin, Bildquelle: <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=20090130010302300740040> (20.06.2021) *University of Oregon*, U.S.A

Park, Bon-Su, Kuratorin, Kurator von „Gyeonggi“-Museums, Entstehungsdatum: zwischen 7. April 1880 und 29. November 1880. Laut dem Forscher Park ist jeder faltbarer Paravent liegend in der Höhe von 201,9 cm und in der Breite von 52,7 cm und wenn er vollständig entfaltet ist, erreicht er 520,7 cm. Unter ihnen werden im 1. bis 8. Faltfläche die „Ship-Jang-Seng“ Motive, die die Utopie der neuen Welt darstellen, in der langes Leben und Unsterblichkeit in der säkularen Welt schwer zu verwirklichen sind, in dem man in typischem blau-grün-türkisem Wasser und Bergen ausgedrückt. *University of Oregon*, U.S.A

<sup>392</sup> <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=20090130010302300740040> (21. 06.2021), übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>393</sup> Vgl. Park, ebd.

Man kann hier erkennen, dass die „Ship-Jang-Seng“-Motive in einer harmonischen Komposition verteilt wurden. Der Tannenbaum steht im Vordergrund im Bild und um diesen Tannenbaum herum zeigen sich die zehn langlebenden Lebewesen, also die Welt von *Flora* und *Fauna*. Vor allem wird dieser Paravent von den kräftigen Farben, rot, blau und grün beherrscht, um das Bild lebendig zu machen. Berge und Wasser sind in einfacher Weise nur mit den Farben grün und blau gemalt.

Weil die Hauptmotive, Wasser und Berge, mit zwei dominierenden Farben versehen wurden, werden die Motive Sonne und Wolke in diesem Bild besonders hervorgehoben und zeigen den Kontrast zwischen Realität und Träumen. Dies kann anhand eines detaillierten Bildes von Sonne, Hirsch, Schildkröten, Kranich, Bambus und Wolke erkannt werden.



Abbildung 33: Detailaufnahme von „Paravents für den Kronprinzen“ 《왕세자두후평복진하계병》, 1880, 52,07 cm x 201.9 cm, gesamte Breite 520.7 cm, *University of Oregon*, U.S.A. In: KBS News(2009), Bildquelle: <https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383>(30.06.2021)



Ausschnitt von „Paravents für den Kronprinzen“ (1880)<sup>394</sup>

Abbildung 34: Detailaufnahme von „Paravents für den Kronprinzen“《왕세자두후평복진하계병》,1880, 52,07 cm x 201.9 cm, gesamte Breite 520.7 cm, *University of Oregon*, U.S.A. In: KBS News(2009), Bildquelle: <https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383>(30.06.2021)

## 4 Kalligrafie

Die besondere Ästhetik in der Tuschemalerei und Kalligrafie ist die Schönheit der Pinselstriche und der Ausdruck der Individualität: „Diese individuellen Charakterzüge folgen aus der Bewegung der menschlichen Hand. Durch die Hand werden die physiologischen Eigenheiten des Menschen (Atmung, Herzschlag, Muskelarbeit usw.) an den Strichen sichtbar.“<sup>395</sup> Diese physiologischen Eigenheiten spiegeln sich in der veränderten Psyche wider. Angesichts dieser unterschiedlichen menschlichen Eigenheiten entsteht ein eigenständiger künstlerischer Ausdruck, worauf die Ästhetik der chinesischen Kalligrafie beruht.<sup>396</sup> „Wenn winzige

<sup>394</sup> Gedenken an die Pockenerholung des Kronprinzen In: KBS News (2009), <https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383>(30.06.2021)

<sup>395</sup> Vgl. Miklós 1973, S. 71.

<sup>396</sup> Vgl. ebd.

Abweichungen von den Regeln zum System werden, verraten sie mit nur dem Kenner entzifferbarer Geheimschrift die Individualität.“<sup>397</sup>

Die chinesische Malerei ist mit einem linearen Charakter verbunden.<sup>398</sup> Wenn die westliche Malerei mit Stiften gezeichnet und gemalt worden ist, so ist dahingegen die asiatische Kunst hauptsächlich mit einem Pinsel gemalt und geschrieben worden. Mit den Linien haben die Künstler\*innen zuerst die ersten Skizzen angefertigt, die aus betont konstruierten Formen, Linien und Flächen zusammengesetzt wurden. Kalligrafie und Tuschemalerei haben hinsichtlich malerischer Techniken und schriftlicher Darstellungsweisen eine gemeinsame Wurzel, weil man beide mit gleichen Maltechniken dargestellt hat.<sup>399</sup>

Die Linie spielte eine wichtige Rolle in der Tuschkunst, anhand der offenbar wird, dass „Malerei und Schrift aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind.“<sup>400</sup> Die künstlerischen Materialien sind in der Kalligrafie und in der Malerei mit den gleichen Materialien verwendet worden: Pinsel, Tusche und Papier sind dieselben Materialien, die man benutzt hat.<sup>401</sup> Die Besonderheit der Kalligrafie und Tuschemalerei in der Kunst liegt darin, „dass sich Chinesen (und Japaner) bereits in ihrer Kindheit, wenn sie Leben und Schreiben lernen, auch die ästhetischen Elemente der Schrift und Pinselführung aneignen. Dadurch kann die Kalligrafie – je nach den individuellen Fähigkeiten – zu einer alltäglichen künstlerischen Tätigkeit werden, und das ist auch sehr oft der Fall.“<sup>402</sup>

Im öffentlichen Bereich besaß die Kalligrafie für die Literaten und Beamten eine dienende Funktion: „Amtsakten, Aufträge und Empfehlungen in Briefform, verschiedene Anschriften an privaten und öffentlichen Gebäuden, Aushangsschilder sowie Werbe- und Reklameschriften wurden auf diese Weise ästhetisch, wirkungsvoll und anziehend.“<sup>403</sup> Somit war die Kalligrafie nicht nur der Schule, sondern auch dem Privatleben gleichermaßen zugänglich. Kalligrafie hat sowohl eine künstlerische Funktion und dient ebenso als Informationsvermittlung für die

---

<sup>397</sup> Vgl. ebd.

<sup>398</sup> Vgl. ders., S. 85.

<sup>399</sup> Vgl. ebd.

<sup>400</sup> Vgl. ebd.

<sup>401</sup> Ebd. S. 85f.

<sup>402</sup> Ebd. S. 75.

<sup>403</sup> Ebd.

breite Masse. In China und Korea tauchte die Kalligrafie in der Literatenmalerei, mal als Gedicht, mal als dekorative Schrift neben der Tuschemalerei auf, um die Stimmung der Bilder zu erzeugen. Diese anziehungskraftvollen schönen Schriften sollten im Schreiben besonders in einer geehrten Form geschrieben werden.<sup>404</sup> Die Gemeinsamkeit zwischen Tuschemalerei und Kalligrafie besteht darin, dass identische Materialien verwendet werden und die Darstellung der Linien zu Flächen prinzipiell gleich sind und sie auf der Flächenhaftigkeit beruhen.<sup>405</sup> Den Eigenschaften von Pinseln, die von den schmalen Linien bis zu breiten Linien unterschiedlich durch die Senkung und Hebung der Handgelenke dargestellt werden, kann auf dem leeren Papier Ausdruck verliehen werden. Bei der Kalligrafie entstehen die Flächen in einer breiteren Linienform genauso wie Räumlichkeiten, die in der Tuschemalerei dargestellt wurden.

„Die Schönheit der Pinselstriche kommt auf dem leeren, von störenden Momenten freien Grund zur Geltung, es ist ein Spiel der Strichzeichnung auf ebener Oberfläche.“<sup>406</sup> Das schöne Schreiben wurde als dekoratives Bild zu einer Begleitung der Tuschemalerei in Form einer Inschrift, Signatur, Entstehungsdaten und Siegel. Daher kann man sich Tuschemalerei ohne Kalligrafie kaum vorstellen, da Kalligrafie als dekoratives Element immer ein Teil davon war.

#### **4.1 Entstehung der Kalligrafie**

Bevor auf die Entstehung der Kalligrafie eingegangen wird, soll zunächst der Begriff selbst definiert werden. Kreative Kommentare über die Kalligrafie von den traditionellen und zeitgenössischen Künstlern, die während der Ausstellung „SECRET SIGNS“<sup>407</sup> in der Deichtorhalle in Hamburg entstanden sind, werden hier diversen ästhetischen Gesichtspunkten der Kalligrafie anhand diverser Zitate gegenübergestellt. Anschließend werden typische Anwendungsmöglichkeiten der Kalligrafie in der ästhetisch angewandten Kunst, die man als Begleitkunst verwendete, anhand ausgewählter Beispiele der sogenannten Kunst-Kalligrafie vertiefend aufgezeigt. Zu diesem Zweck wird ein näherer Blick auf die Werke des Künstlers „Huang Miaozi“ eingegangen, der als ein Vertreter der Kalligrafie gilt, da er seine Werke in traditionel-

---

<sup>404</sup> Ebd. S. 75ff.

<sup>405</sup> Vgl. ders., S. 207.

<sup>406</sup> Vgl. ebd.

<sup>407</sup> Zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellung in Deichtorhallen, Hamburg (November 2014 bis Februar 2015)



ler, aber auch moderner Weise kalligrafischer Kunst darstellte und als Meister seines Handwerkes in der aktuellen Zeit sehr geschätzt wird. Sein besonderer Schreibstil wird anhand von Beispielschriften erläutert. Zum Schluss wird die Rolle des süd-koreanischen Künstlers „Lee Tae-Ik“ erläuternd dargelegt.

## 4.2 Über Kalligrafie

Kalligrafie bedeutet *„Kunst des Schönschreibens. Etymologisch leitet sich das Wort »Kalli-« vom altgriechischen »kalos« ab, dass »Schönheit« bedeutet: das Wort »-graphie« entspricht dem altgriechischen »-graphia« für das »Schreiben, Darstellen, Beschreiben« zu altgriechisch »graphein« für »ritzen, schreiben«.*<sup>408</sup>

Die chinesischen Schriftzeichen sind die ältesten, die noch heute geschrieben werden. Die ältesten Formen sind aus dem 2. Jahrtausend v. Chr. überliefert, eingeritzt in Kochen und Schildkrötenpanzern.<sup>409</sup> Die ursprüngliche kalligrafische Schrift und Tuschemalerei als Kulturgut ist von China aus nach Korea vermittelt worden. Die kulturelle Vermittlung anhand der Schrift als Kommunikations- und Interaktionswerkzeug wurde von der politischen und geographischen Lage zwischen Korea und China begünstigt. Sie legte den Grundstein für die Geburt von „Hangul“. „Die Kalligrafie war ein Schreibverfahren für chinesische Schriftzeichen, aber lange Zeit war sie auch ein Ritual zur "Schulung und Disziplinierung des Geistes", das oft von Adeligen, Königen oder Intellektuellen praktiziert wurde.“<sup>410</sup> Trotz des Nachlassens des traditionellen Stils der Kalligrafie lebt die Kunst des Schreibens von Schriftzeichen auch heute noch in einer modernen zeitangepassten Form von Schriftarten weiter.

## 4.3 Kommentare zur Kalligrafie und kunsthistorische Bedeutung

2015 wurden die kalligrafischen Kunstwerke während der Ausstellung „SECRET SIGNS“ in den Deichtorhallen in Hamburg ausgestellt. Die aktuellen zeitgenössischen chinesischen Kunstwerke und die sie schaffenden Künstler\*innen wurden eingeladen. Durch den Austausch in Gesprächen über exemplarische Werke und ihre Bildinhalte mit den zeitgenössischen Künstler\*innen, lässt sich mehr über die Bedeutung ihrer Inhalte erfahren, da konkrete Beispiele

---

<sup>408</sup> Vgl. Beinert 2019, [https://www.typolexikon.de/kalligraphie/\(06.05.2021\)](https://www.typolexikon.de/kalligraphie/(06.05.2021))

<sup>409</sup> Vgl. Hartmann, 2005, S. 114.

<sup>410</sup> Bae, Koreanische Kalligrafie, „KOREAN CALLIGRAPHY(SEOYE): THE ART OF WRITING HANGUL. In: <http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul>

kalligrafischer Kunst mehr erkennen lassen als abstrakte Theorien. Kalligrafie gehört zur angewandten Kunst, da diese Kunst im Alltag asiatischer Kulturräume fortlaufend angewendet wird und sich auffinden lässt.

Kalligrafie entstand als eine Form der geschichtlichen Darstellung und „der chinesischen Kultur, als sich das Zentrum der politischen Macht im vierten Jahrhundert aufgrund von Invasionen aus dem Norden nach Süden zu verschieben begann. In dieser Zeit nutzten die gelehrten Emigranten immer häufiger den Pinsel, um ihrer Frustration, Sehnsucht und Hoffnung Ausdruck zu verleihen.“<sup>411</sup> Des Weiteren suchten viele Künstlerinnen und Künstler, die aus politischen Gründen vom König entlassen wurden, Trost in der Kalligrafie für ihr unglückliches Leben, eine Geste, die eine Erfahrung auch mit den Gelehrten der Vergangenheit in Zusammenhang bringt. „Lesly Ma“ erwähnt über das kommunikative Potenzial der Kalligrafie, dass es sehr üblich war bei den Intellektuellen und hohen Beamten, ihre Gefühle als Gedicht und Brief zu verfassen.<sup>412</sup>

Daher galt die Kalligrafie als Kunst der Pinselführung, obligatorisch für die chinesische Beamtenprüfung und eine politische Karriere.<sup>413</sup> Kalligrafie ist in diesem Sinne nicht nur als Voraussetzung mit der politischen Macht und Karrierelaufbahn verbunden, sondern sie wurde auch gleichzeitig als individuelle Schreibkunst für sich alleinstehend ästhetisch dargestellt.<sup>414</sup>

Hu beschreibt außerdem, dass die chinesischen Pinsel und das chinesische Schriftsystem einen erhabenen Charakter besitzen, da man den Pinsel sowohl zum Schreiben als auch zum Malen gebrauchen kann. Die Pinsel, die aus Tierhaaren hergestellt wurden, haben eine besondere Auswirkung auf die Gestaltung. Der Pinsel kann durch die Tuschemenge schmale oder breite Linien zeichnen. Wenn man mit Tusche und Wasser mit diesem Pinsel arbeitet, entstehen unterschiedliche Tuschefarbtöne und unendlich viele Ausdrucksmöglichkeiten. Die chine-

---

<sup>411</sup> Lesley Ma, das kommunikative Potenzial der Kalligrafie in der chinesischen Kunst der Gegenwart. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog in Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, 2015, S. 59.

<sup>412</sup> Vgl. ders., S. 50- 59.

<sup>413</sup> Hu, Mingyuan, wie sich der Geist des Weisen wandelt. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog in Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, 2015. S. 60-73.

<sup>414</sup> Richard Curt Kraus, Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy. In: Hu, Mingyuan, wie sich der Geist des Weisen wandelt. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog in Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, 2015. S. 61

sischen Zeichen, die auf einem etwa 2000 v. u. Z. entstandenen Schriftsystem basieren, können eine immense strukturelle Vielschichtigkeit beim Schreiben ausdrücken. Wegen der Eigenschaft der Pinsel besitzt die Kalligrafie ein unbegrenztes kompositorisches Reservoir.<sup>415</sup> Wie die Schrift einen unterschiedlichen Formcharakter im Schriftsystem hat, kann man mit dem Pinsel die unterschiedlichen schönen ästhetischen Schreibstile entwickeln und erweitern. Dort liegen die besonderen Merkmale der Pinselführung in der Tuschemalerei.

Hu setzt Kenntnisse der chinesischen Schriftsprache für die Ausführung kalligraphischer Kunst voraus, um die Kalligrafie wertschätzen zu können, weil die Strichfolge des Schreibens in jedem Schriftzeichen unumstößlich festgelegt ist. Die Kalligrafie ist die einzige Kunstform, die es dem Betrachter erlaube, am fertigen Werk alle Phasen seiner Entstehung in ihrer künstlerischen Darstellung nachzuvollziehen. Schreibkenntnisse und Erfahrung um Methoden der Pinselführung sind entscheidende Voraussetzungen, um den Entstehungsprozess in seinem zeitlichen Ablauf nachempfinden zu können.<sup>416</sup>

Über die soziale Schicht der kalligrafischen Künstler\*innen erläutert Uli Sigg folgendes:

„Die Kalligrafie galt über Jahrtausende als die höchste aller Künste. Es waren dann die Beamten- und Gelehrtenkreise, die sogenannten Literati, die die Kalligrafie, das Schönschreiben eben, zu einem definierenden Merkmal für den Grad der Reife und Kultiviertheit der Person erhoben.“<sup>417</sup>

Das tägliche Kalligrafieren wird „als eine Hauptübung in der lebenslangen konfuzianischen Pflicht zur Selbstkultivierung betrachtet.“<sup>418</sup> Bei der Kalligrafie gab es ähnliche kulturelle und künstlerische Entwicklungen. Zuerst diente Kalligrafie als Kommunikationsmittel, um einen Brief zu verstehen, wie ein Dokumentationsmittel. Diese Schreibweise wurde später als Kunst entwickelt, da jeder Mensch eine unterschiedliche und individuelle Handschrift hat.

Ai Weiwei sagt über sein Verhältnis zur Kalligrafie, dass die Kalligrafie sowohl in einer engen Beziehung zu Poesie und Kunst stünde als auch sie selbst eine Kunstform sei. Er vergleicht

---

<sup>415</sup> Hu, Mingyuan, wie sich der Geist des Weisen wandelt. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog in Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, 2015. S. 60-73.

<sup>416</sup> Vgl. ebd.

<sup>417</sup> Vgl. Li 2015, S. 20.

<sup>418</sup> Vgl. ebd.



Kalligrafie mit *Kung-Fu*, weil sie Beherrschung und Kultivierung von Körper und Geist im Hinblick auf deren Einheit voraussetzt. Darüber hinaus hilft die Kalligrafie zu einem tieferen Verständnis des Universums. Ai Weiwei sagte in diesem Interview (s.o. Ausschnitt aus besagtem Interview), dass die Kalligrafie eine begleitende Kunst zur Tuschemalerei sei, da jegliche Tuschemalerei mit Gedichten und weiteren geschriebenen Worten versehen war. Ai Weiwei begründet dabei, warum er die Kalligrafie benutzt. Hier hat er die philosophischen Hintergründe der Entstehung der Kalligrafie näher erläutert:

HNJ: „Warum benutzt Du dazu die Kalligrafie?“

AW: „Weil die alten Kunstgewerbe, deren Stil und Sprache, mehr Bedeutung als andere Dinge in sich tragen. Nicht nur die Bedeutung der Ästhetik, auch die der Moral und der Philosophie. Außerdem sieht und spürt jeder die enorme persönliche Mühe, die sich jemand gegeben hat, und man fragt nach der Qualität dessen, was nicht mehr existiert, und warum es nicht mehr da ist.“<sup>419</sup>

Wie die Tuschemalerei ist auch die Kalligrafie mit der inneren Einstellung und Bereitschaft des Geistes verbunden, da Künstler\*innen nicht die Technik kalligrafischer Kunst demonstrieren, sondern sie mit der Identität des Kunstwerks gemeinsam hineininterpretieren.

#### **4.4 Besonderheit der Kalligrafie in der Kunst**

„Das chinesische Bild wird zwar mit dem Pinsel gemalt, hat aber doch einen linearen Charakter.“<sup>420</sup> „Entscheidend für die Entwicklung des Schreibens zur höchsten Kunst in Ostasien war die Erfindung des Pinsels.“<sup>421</sup> „Die alten linearen Schriftzeichen erhielten durch den Pinselduktus Dynamik: „Die Linie wurde lebendig. Im Laufe der Jahrhunderte bildeten sich die klassischen Schreibstile heraus: Siegelschrift, Kanzleischrift, Regelschrift, halbkursive und die Konzeptschrift.“<sup>422</sup> Je nachdem wie Künstler\*innen den Pinsel halten und wie er die Schriftform gestaltend prägte, so entstand ein neuer Stil der Kalligrafie. Dazu kommt noch ein weiteres wichtiges Phänomen, das für die Gestaltung der kalligrafischen Linien eine enorme Rolle spielt.

---

<sup>419</sup> Jocks, im Gespräch mit Ai Weiwei, *Rendezvous mit dem Alten*. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog in Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, 2015. S. 36-43.

<sup>420</sup> Vgl. Miklós 1973, S. 85.

<sup>421</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 114.

<sup>422</sup> Vgl. ebd.

Die Schönheit der Pinselstriche ist ein Ausdruck einer individuellen künstlerischen Fähigkeit, weil die Pinselbewegung abhängig von den jeweiligen Künstler\*innen individuelle Züge aufweist. „Das Herz, der Charakter, das Temperament, das innerste Wesen des Künstlers bestimmen das Leben, die Bewegung und Spannung, den Rhythmus, die Eleganz, die Qualität der schwarzen Linien im weißen Raum des Papiers“<sup>423</sup> Die Eigenschaften des Kalligrafie Künstlers werden zu wichtigen Elementen der kalligrafischen Liniengestaltung.

Neben oben genannten physiologischen Elementen ist die Pinselbewegung unmittelbar mit den Handgelenken verbunden. Die Rolle der Hand während des praktisch-künstlerischen Vollzugs zeigt sich darin, dass die lebendigen Linien mit der individuellen Psyche der Künstler\*innen zusammenhängen: Diese individuellen Charakterzüge folgen aus der Bewegung der menschlichen Hand. „Durch die Hand werden die physiologischen Eigenheiten des Menschen (Atmung, Herzschlag, Muskelarbeit. u. s. w.) an den Strichen sichtbar. Sie vermitteln gewissermaßen die ständigen und die veränderlichen Eigenheiten der individuellen Psyche. [...] Gerade darauf beruht die Ästhetik der chinesischen Kalligrafie. Wenn winzige Abweichungen von den Regeln zum System werden, verraten sie nur dem Kenner entzifferbarer Geheimschrift die Individualität.“<sup>424</sup>

Aus diesen Gründen wurden die persönlichen Merkmale und Berufserkennung, die soziale Schicht von Künstlern anhand der Gestaltung der Linienführung und Pinselstriche leicht erkennbar. Zum Beispiel lässt sich daran feststellen, ob die Künstler\*innen aus einer adligen Familie oder aus einer handwerklichen Familie stammten, was Chinesen und Koreaner allgemein durch oben genannte Merkmale in kalligrafischen Werken identifizieren konnten. Neben der erlernten Vorgabe der Kalligrafie ließen die Briefe auf das Kultur- und Bildungsniveau, persönliche Charakterzüge und Individualität der jeweiligen Künstler\*innen schließen.

„Schon relativ früh kam es bei den Briefen, die unter Mitgliedern der Bildungsschicht kursierten, nicht nur auf die gepflegte Wortwahl an, sondern auch auf einen kultivierten Schriftduktus. Die Voraussetzung dafür war natürlich ein souveräner Umgang mit formalen Konventionen, doch bedurfte es, um wahre Könnerschaft zu beweisen, auch einer ausgeprägten individuellen Dynamik.“<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> Vgl. ebd

<sup>424</sup> Vgl. Miklós 1973, S. 71.

<sup>425</sup> Vgl. Höllmann 2015, S. 99.

Kalligrafie stellt somit mehr als die technische Beherrschung des Pinsels dar, da man noch die Norm und Regeln zum konventionellen Zeichnen anpassen musste. Es wird sich jedoch durch den kreativen Umgang mit den Vorgaben eine erweiterte Entfaltungsmöglichkeit in der Kalligrafie angeeignet.<sup>426</sup>

Da die asiatischen Schriftzeichen aus China stammen, wird hier auf die Entstehung der Kalligrafie basierend auf den chinesischen Schriftzeichen und deren Verbindung zur Kunst eingegangen. In der koreanischen Grundschule wurde schon in der fünften Klasse die koreanische Schrift „Hangeul“ für meditative Übungen gelehrt. Diese Kalligrafie-Unterrichtsstunde, die einmal in der Woche stattfand, war für mich ein besonderer Moment, da wir nicht mehr mit Bleistift schrieben, sondern mit einem Pinsel die koreanische Schrift schreiben durften. Es ist eine besondere Unterrichtsstunde, in der man die Materialien kennenlernt. Anstatt mit einem Stift, den man im Handel kaufen konnte, sollte man selbst mit dem Reibstein eigene Tusche aus Wasser herstellen. Diese Vorbereitung war für die süd-koreanischen Kinder bereits allein eine Kunst. Es herrschte eine absolute Ruhe und Stille. Dieses besondere Verhalten im Schreibunterricht findet seinen Platz nicht nur im Buddhismus, sondern lässt sich auch für die Kunstpädagogik nutzbar machen. „Still zu sein“ ist ein innerer Zustand der Maler\*innen und hat einen philosophischen Hintergrund für die Darstellung kalligrafischer Kunstwerke. Die Stille ist eine schöpferische Kraft, um das „Qi“ (Geist) zu erhalten. Es gibt einige Gründe, warum die Kinder nicht sprechen dürfen. In der Stille bekommt man jedoch mehr Kraft für die Konzentration. Doris Kirch schreibt über die Stille:

„Wenn wir nicht in Kontakt mit uns selbst sind, verlieren wir uns in der Welt. Aber in dem Moment, in dem wir uns der Stille bewusst werden, treten wir in den Zustand innerer Wachheit ein und sind präsent im gegenwärtigen Moment. Das Denken kommt zur Ruhe – wir sind uns nur noch der Stille bewusst“<sup>427</sup>

Wenn man mit der Stille oder dem Schweigen umgehen kann, ist man in der Lage, sich konzentriert auf eine Handlung einzulassen und diese zu vertiefen.

Zunächst wurden die Eigenschaften des Papiers, des Reibsteins und des Pinsels erläutert. Es waren für uns Malmaterialien, die uns nicht bekannt waren. Der Lehrer hat immer betont,

---

<sup>426</sup> Vgl. ders., S. 99f.

<sup>427</sup> Vgl. Doris Kirch, Der heilsame Wert von Schweigen und Stille, <https://dfme-achtsamkeit.de/schweigen-stille/> (06.09.2021)

dass man mit der Tuschefarbe aufpassen müsse. Um mit der Tuschfarbe nicht die Bekleidung zu verschmutzen, musste man einen Kittel tragen und sich sehr auf das Material konzentrieren. Der Reibstein sollte in Stille gerieben werden, damit zuerst die Tusche hergestellt werden konnte. Wir mussten so lange auf die Zustimmung des Lehrers warten, bis die Tusche zum Schreiben fertiggestellt war. Dies ist eine Aufgabe, der man sich zuerst widmen muss, bis man in sich die innere Ruhe spürt. Einige Kinder hatten schon nach 10 Minuten keine Lust mehr, weitere Tusche aus dem Reibstein herzustellen, da es sehr zeitaufwändig war.

Nach einem Monat konnten die Kinder die Bedeutung der besonderen Lernatmosphäre und den besonderen Umgang mit den Materialien verstehen. Sie haben anhand eines Beispiels der koreanischen Schriftzeichen, diese immer wieder nachgezeichnet und es gab viele Vorschriften und Erklärungen, bevor die Kinder anfangen konnten zu schreiben. Nach mehreren Monaten konnten die Kinder sich auf die Schriftzeichen konzentrieren und zum Schluss durften sie ihre Wünsche in Form der Kalligrafie schreibend Gestalt werden lassen. Dabei wird nicht nur auf die Vorschrift der Schreibweise geachtet, sondern man trainiert auch die innere Haltung gegenüber dem Pinsel und dem Reibstein. Zum Schluss haben die Kinder ihre künstlerischen Arbeiten in der Aula der Schule präsentiert.

Das konzentrierte, regelmäßige Kalligrafieren bedeutet: „Für viele Chinesen eine das Wohlbefinden fördernde Übung, mit sportlichen Aktivitäten wie Golf oder Tennis vergleichbar. Durch seinen meditativen Charakter trägt das Schreiben chinesischer Schriftzeichen zur inneren Ausgeglichenheit und Ruhe bei.“<sup>428</sup> Wie im Kapitel 3.2.9 „Der Weg zur inneren Schönheit“ erwähnt, sollte der Künstler „Güte“ zeigen, der die Welt ohne Vorurteile wahrnimmt. Ein guter Künstler zu sein bedeutet daher ein Mensch sein, der eine edlere Seele besitzt, der sich immer darum bemüht, die künstlerische Bereitschaft durch seine Innere Geduld zu zeigen und nicht bedauert, wenn es nicht sofort gelingt. Neben der inneren Welt des Künstlers, spielt die Bewegung des Künstlers beim Schreiben eine wichtige Rolle. In meiner Erinnerung wurde mir während des Unterrichts der Kalligrafie gelehrt: „Bewege ganz deinen Körper mit. Versinke all deine Konzentrationsfähigkeit in die Schriftgestaltung. Versuche nicht nur deine Handgelenke zu bewegen. Betrachte deinen ganzen Körper als einen Teil der Kalligrafie. Spiel daher nicht mit dem Handgelenk, sondern mit der ganzen Armbewegung, die von den Schultern ausstrahlt.

---

<sup>428</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 7ff.

Bewege deine Brust und den Kopf zusammen.“<sup>429</sup> – solche Kommentare wurden im Unterricht oft betont. Mit einem Wort sollen die beim Schreiben auszuführenden Bewegungen aus dem Zentrum des Körpers kommen und den Fluss der Gedanken wiedergeben.<sup>430</sup> Daher kann man die Entstehungsweise von Kalligrafie eine Kunst *im Reich der Mitte*<sup>431</sup> nennen, weil die innere schöpferische Kraft durch die Pinselstriche Gestalt annimmt. Der Pinselstrich ist daher nicht einfach eine Linienübung, oder eine Übung, die aus der Technik entsteht, sondern sie hat einen ästhetischen Sinn. Schöne Schriften werden daher als selbständige Kunstwerke betrachtet, insbesondere wenn sie geistreiche Gedanken oder Dichtungen wiedergeben.<sup>432</sup> Kalligrafie erzeugt bestimmte Stimmungen während des künstlerischen Schöpfungsprozesses der Tuschemalerei. Diese Pinselstriche haben vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten, weil die asiatische Schrift aus einer Kombination von Formen und hinzugefügten Pinselstrichen eine neue Bedeutung entstehen lässt. Dadurch entstehen viele abstrahierte Linienformen. Zum Beispiel entsteht ein Wald aus dem Wort „Baum“. Jeder Pinselstrich ermöglicht die Entstehung einer vielfältigen Schreibweise. Der besondere künstlerische Ausdruckswert der Kalligrafie ergibt sich vor allem aus dem reichen Potential graphischer Variationen, welches die chinesische Schrift bietet.<sup>433</sup>

#### 4.5 Die Bedeutung von „Frieden“ in der Kalligrafie

Das Wort „Frieden“ auf Chinesisch wird als eine Bewegung um das Gleichgewicht der Naturkräfte verstanden. Die Kalligrafie wird als Kunst der Momente bezeichnet.<sup>434</sup> „Jingxian“ hat die Philosophie des Friedens folgendermaßen definiert:

„Auf Chinesisch ist Frieden nicht nur ein Wort. Es ist auch, wie alle Ideen und Dinge, eine Form in Bewegung, ein "fixiertes Ausbrechen", wo der Schreiber sich von seinem eigenen Schwung berauschen kann. In dem Moment, in dem die mächtige schwarze Tusche das Papier durchpflügt, paart sich die Leere mit der Fülle und, so fügen die Alten hinzu, wird das Gleichgewicht der Naturkräfte wiederhergestellt“<sup>435</sup>

---

<sup>429</sup> Kalligrafie-unterricht in der Grundschule während der siebziger Jahre in Korea.

<sup>430</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 7ff.

<sup>431</sup> Vgl. ebd.

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Vgl. POLASTRON 2011. S. 7ff.

<sup>435</sup> Übersetzt durch die Verfasserin ins Deutsche vom Originaltext: „En chinois, la paix n'est pas qu'un mot. C'est aussi, comme toute les idées et les choses une forme en mouvement, une „exposante-fixe“ où celui qui écrit



Abbildung 35: „Frieden“ auf Chinesisch, 15cm x 15cm,  
Young-Ran Kim, 2022



Abbildung 36: Bao Jingxian, *La Paix* ,  
Tinte auf Papier, 40 x 40 cm, 1985

Die traditionelle Lebensweisheit zu Frieden und Geisteshaltung zur Kalligrafie wurden mit der Weltvorstellung verknüpft:

„Es ist im Grunde genommen so, dass die kleinste Facette des chinesischen Lebens anschließend durch eine Haltung in die Welt gestürzt wird, erzeugt von Gefühlen der Ganzheit und Harmonie von einem friedlichen Durchdringen der Menschen mit dem Universum, die eine unerreichbare Sicherheit vor dem Leben erlangt und deswegen sich etabliert und alles bereichert: Andernfalls würden sich die schlimmsten Ungleichgewichte einstellen. Dieser monistische Gedanke ist dreitausend Jahre alt und bereichert

---

peut s'enivrer de son propre élan. Au moment où la puissante marque noir sabre le papier, le vide s'accouple avec le plein et, ajoutent les anciens, l'équilibre des forces naturelles se recrée.“, POLASTRON 2011, S. 7

alles; er ist sprichwörtlich geworden und wird von den kleinen Leuten ebenso geteilt wie von dem Denkerfürsten, der ihn vor 23 Jahrhunderten wie im Spiel formuliert hatte.“<sup>436</sup>

„Nun, von allen ursprünglichen Aspekten, von denen die chinesische Zivilisation einzigartig träumt, ist zweifellos die Sprache und ihre Schrift ein untrennbares Paar, das bereits eine Kosmogonie in sich selbst bildet und dessen Errungenschaften enorm sind. Sie ermöglichte die Kommunikation mit dem Jenseits und bot gleichzeitig das unverzichtbare Instrument des gesellschaftlichen Erfolgs, die Waffe der absoluten Macht und den verborgenen Weg zur Selbstverwirklichung. Übrigens ist sie auch eine Kunst über den Künsten. Erza Pound sah es so: "Das chinesische Schriftzeichen hat sich nicht nur mit der poetischen Substanz der Natur auseinandergesetzt und mit ihr ein zweites Werk der Metapher geschaffen, auch wegen ihrer bildlichen Evidenz war es in der Lage, zur ursprünglichen Poesie zurückzukehren, die sie erschaffen hat, mit mehr Kraft und Vitalität festzuhalten als jede phonetische Sprache (nach. E. Fenollosa, der Charakter der chinesischen Schrift poetisches Material) Für viele war der Charakter der chinesischen Sprache wie eine Droge, eine Askese, ein intimer Wahnsinn, eine strenge Disziplin, eine Lebensweise; Die Besten fanden darin ein perfektes Paradigma effektiven Handelns, eine Methode, um die harmonische Verschmelzung von Geist und Körper zu bewirken - den Schlüssel zur höchsten Erleuchtung. ("Chinesische Kalligrafie", in "Der Engel und der Pottwal").“<sup>437</sup>

Kalligrafie ist daher eine Kunst, die man nicht nur als traditionelle Schreibweise praktiziert, sondern gleichzeitig ein Weg zur sozialen Verwirklichung im Beruf und zur Selbstfindung. Vor

---

<sup>436</sup> Vgl. POLASTRON 2011, S. 7, übersetzt aus dem Französischen ins Deutsche von der Verfasserin: „«C'est, dans le fond, que la plus infime facette de la vie chinoise est générée puis sous-tendue par une attitude au monde pétrie du sens de la complétude et de l'harmonie, d'une osmose sereine des êtres avec l'univers, qui procure une assurance inégalable devant la vie, et faute de quoi s'instaureraient les pires déséquilibres. Cette pensée moniste est trimillénaire et elle enrichit tout ; devenue proverbiale, elle est partagée par le petit peuple aussi bien que le prince penseur qui l'a formulée comme en jouant, il y a vingt-trois siècles», POLASTRON 2011, S. 7.

<sup>437</sup> Übersetzt aus dem Französischen ins Deutsche von der Verfasserin: «Or, de tous les aspects originaux que revêt la civilisation chinoise, le plus singulier est incontestablement le langage et son écriture, couple indissociable qui forme déjà une cosmogonie à lui seul et dont les accomplissements sont immenses: il a permis de communiquer avec l'au-delà, puis offert à la fois l'indispensable instrument de la réussite sociale, l'arme du pouvoir absolu et la voie cachée de la réalisation de soi. Accessoirement aussi, un art au-dessus des arts. Erza Pound l'a vu: «le caractère chinois a non seulement absorbé la substance poétique de la nature et bâti avec elle un second ouvrage de métaphore, mais a aussi par son évidence picturale, été capable de retenir la poésie originale qui l'ai créé, avec plus de vigueur de vitalité que n'importe quelle langue phonétique.» (D'après E. Fenollosa, Le Caractère écrit chinois, matériau poétique) (...) Et Simon Leys le voit : «Pour beaucoup, c'était un drogue, une ascèse, une folie intime, une discipline austère, un mode de vie; les meilleurs y trouvèrent un parfait paradigme de l'Action efficace, une méthode pour effectuer l'intégration harmonieuse de l'esprit et du corps – la clé de l'illumination suprême. («La Calligraphie chinoise», dans L'ange et la cachalot).», vgl. ebd. S. 9

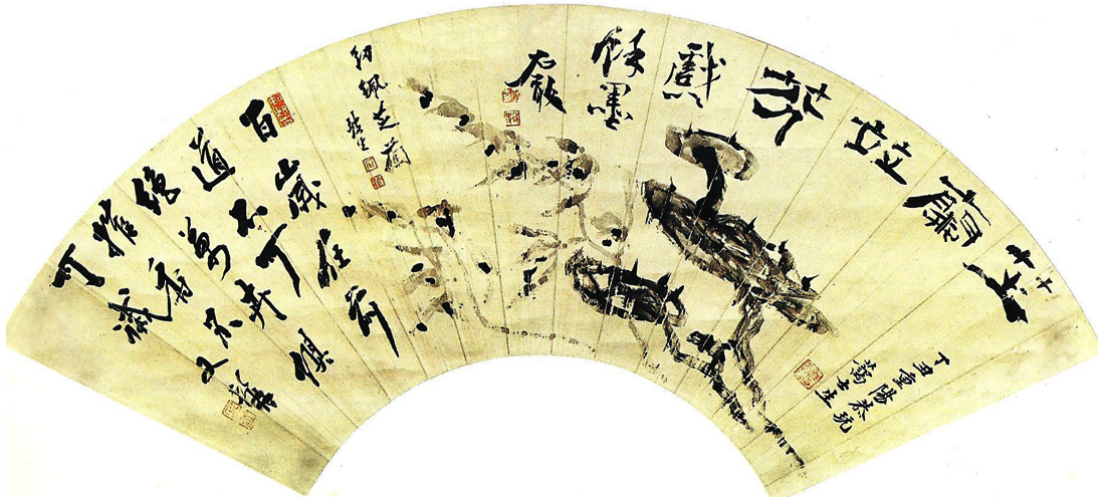


Abbildung 37: „Kim, Jeong-Hee“, 17,4 cm x 54 cm, Galerie "Kansong".  
In: Koreanische Schönheit (1994), S. 29.

allem ist sie in der koreanischen Kunst sehr bekannt, dass diese Schreibkunst im Fächer hineingeschrieben wird. Das Zusammenspiel vom Bild und der Kalligrafie stellt gleichzeitig höchste Anforderungen an die Komposition und das Formgefühl beim Schreiben des Gedichts.



Abbildung 38: "Shin, Wye", 17,4 cm x 56 cm, Seoul, Privatversammlung.  
In: Koreanische Schönheit (1994), S. 28.

Somit kann man Tuschemalerei und Kalligrafie gleichzeitig im Fächer sehen und sie gehören zur Alltagskunst. „Dem Bild- und Kalligrafie-Fächer wuchs so die Funktion eines verselbständigten, sehr versatilen Spiegels der Kulturellen Vorlieben zu.“<sup>438</sup>

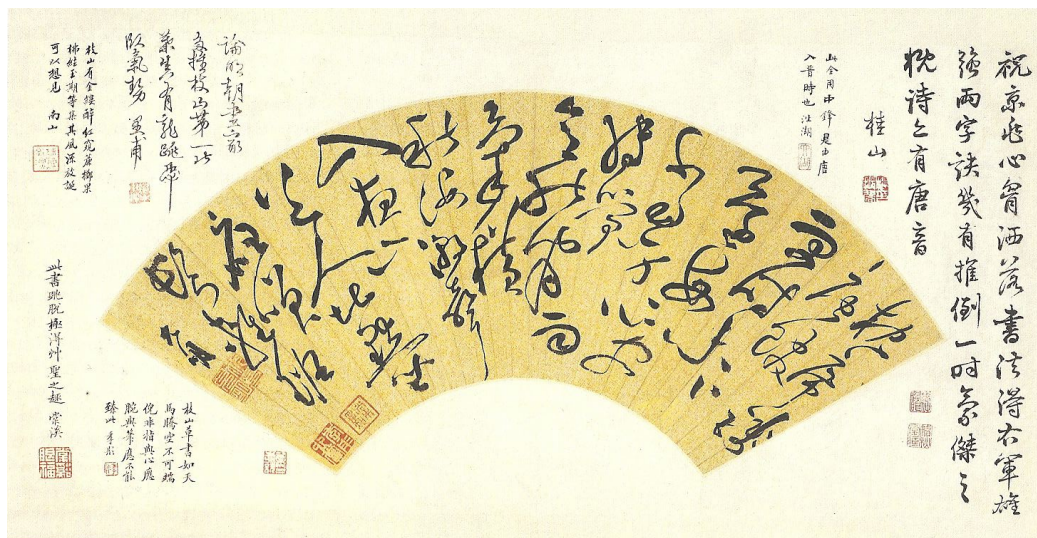
<sup>438</sup> Vgl. Gebhard 2015, S. 17.



Anschließend werden traditionelle koreanische Fächer mit tuschemalerischen Motiven, die zwischen dem 18. Jahrhundert und 19. Jahrhundert entstanden sind, dargestellt. Diese sind mit Kalligrafie versehen.

#### 4.6 Kalligrafie in der Tuschemalerei als begleitendes Gedicht

In Folgenden werden die Tuschemalbilder präsentiert, die gleichzeitig kalligrafische Schrift im Bild beinhalten. Die Kalligrafie hatte im Bild die Funktion, passenden Inhalt zu den Bildmotiven als Dokumentation oder Gedicht darzustellen. Darüber hinaus strebt der Kalligraf danach, ein passendes Ambiente zu den Bildern zu erzeugen.



„Zhu, Yunming“ (1461-1527)<sup>439</sup>

Abbildung 39: „Zhu, Yunming“, 16,5 x 50 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, Ausstellungskatalog, In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 121.

<sup>439</sup> „Zhu, Yunming“ (1461-1527): Gedicht in Konzeptschrift, Ming-Dynastie, 15./16. Jh. Fächerblatt, Tusche auf goldgesprenkeltem Papier, 16,5 x 50 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, ehemals Sammlung „Mochan Shanzhuang“, erworben mit Unterstützung der Stiftung Deutsche Klassenlotterie, 1988-389, Auszug vom Katalog In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, S. 121.



„Jin Nong“ (1687-1763) Landschaften nach Gedichten und Essays berühmter Autoren<sup>440</sup>

Abbildung 40: „Jin Nong“ (1736), Album mit zwölf Blättern, Museum Rietberg Zürich, In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 170.



„Kim, Jung-Hee“, „bul-i-sun-ran“<sup>441</sup>

Abbildung 41: „Kim, Jeong-Hee“, 55 cm x 31,1 cm, Seoul, Privatsammlung. In: Koreanische Schönheit (1994), S. 30.

<sup>440</sup> „Jin Nong“ (1687-1763), Landschaften nach Gedichten und Essays berühmter Autoren, Qing Dynastie, datiert 1736, Album mit zwölf Blättern, Tusch auf Papier, je 17 x 22,5 cm, Museum Rietberg Zürich, Geschenk Charles A. Drenowatz: RCH 1175, Auszug vom Katalog in: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 170.

<sup>441</sup> Vgl. Jeong 1994, S. 30.

## 4.7 Die Kalligrafie als Kunstform: „Art Kalligrafie“

Neben der klassischen Kalligrafie haben viele Kalligrafie-Künstler versucht, von der Tradition abzuweichen und ihren selbst-entworfenen eigenständigen Stil zu entwickeln.

Folgende Bilder zeigen eine besonders künstlerisch geschriebene Art der Kalligrafie, die sich durch die besondere künstlerische Art der Kalligrafie-Stile hervorheben. Diese Schreibformen zeichnen sich vor allem durch eigenartige und abstrakte Formen aus, die aus dem Zusammenspiel mit dem Pinselstrich und der Neuentdeckung der Kalligrafie-Schrift entstehen. „In der Kalligrafie sind die informellen Schrifttypen wie Kursivschrift (xingshu), semikursive Konzeptschrift (xingcao) und Konzeptschrift (caoshu)“ lassen sich diese diverse ästhetische vielfältige individuelle Ausdrucksmöglichkeiten bieten.“<sup>442</sup>

Vor allem handelt es sich um die Schriftformen, die die Künstler\*innen außerhalb der formellen Schrift mit eigenen künstlerischen Ideen kreiert haben. Diese individuellen Ausdrucksmöglichkeiten zeichnen sich durch das beschleunigte Schreibtempo und den markanten Wechsel zwischen Druck und Nachlassen des Pinsels aus.<sup>443</sup> Beim Schreiben sollen daher die Abstände zwischen der geschriebenen Schrift und dem leeren Raum berücksichtigt werden. „Der Kalligraf beabsichtigt dabei abwechslungsreiche und lebendige Positiv- und Negativformen hervorzubringen, das heißt eine natürliche Balance zwischen Leere und Substanz zu schaffen.“<sup>444</sup>

Schlombs schreibt über die vielfältigen individuellen Ausdrucksmöglichkeiten zur Ästhetik der Schreibkunst in der Pinselhaltung folgendes:

„Der Pinsel wird senkrecht gehalten und unverkrampft aus dem freien Hand-und Schultergelenk heraus auf der Schreibfläche bewegt. Man könnte die Bewegungen der elastischen Pinselspitze auf dem Papier mit Ballett vergleichen. Der Schreibduktus, das heißt das An-und Abschwellen der Linien, ist aufs Engste mit dem Rhythmus der Atmung, also mit der physischen und psychischen Verfassung des Schreibenden verknüpft.“<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> Vgl. Schlombs 2015, S. 95.

<sup>443</sup> Vgl. ebd.

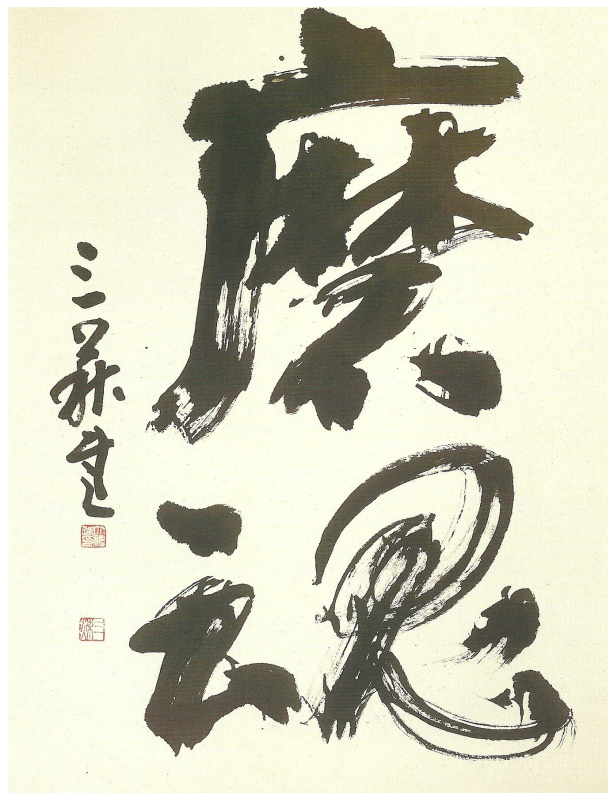
<sup>444</sup> Vgl. ebd.

<sup>445</sup> Ebd.



Dieser schwunghafte Kontrast zwischen den geschriebenen kalligrafischen Linien und nicht geschriebenen Räumen ist sehr subjektiv und vielfältig. Bei dieser Schriftform wird nachempfunden, dass der Pinsel in einem Zug bewegt wurde und diese Lebendigkeit verleiht der Kalligrafie einen besonderen Reiz. Die schnell geschriebene Schreibkunst zeigt dem Betrachter Dynamik und schafft einen Raum für Interpretationsvielfalt. Der individuelle Ausdruck eines Kalligrafie-Künstlers ermöglicht es, einer bestimmten Vorstellung der Strichfolge der gezeichneten Schreibformen der Kalligrafen-Künstler zu folgen und man kann dadurch die Schreibbewegungen eines Künstlers mit den Augen nachvollziehen.<sup>446</sup>

Im Folgenden wird die Kalligrafie als Kunstform der entstandenen Schriften aus Japan und China präsentiert. Kalligrafie-Künstler\*innen zeigen hier ihre Zuneigung zur neuen kalligrafischen Formgestaltung und Pinselbewegung. Diese schaffen eine neue Schreibkunst. Zum Beispiel wird unten die Kalligrafie von „Yu-Ichi Inoue“ als Schreibkunst abgebildet:



---

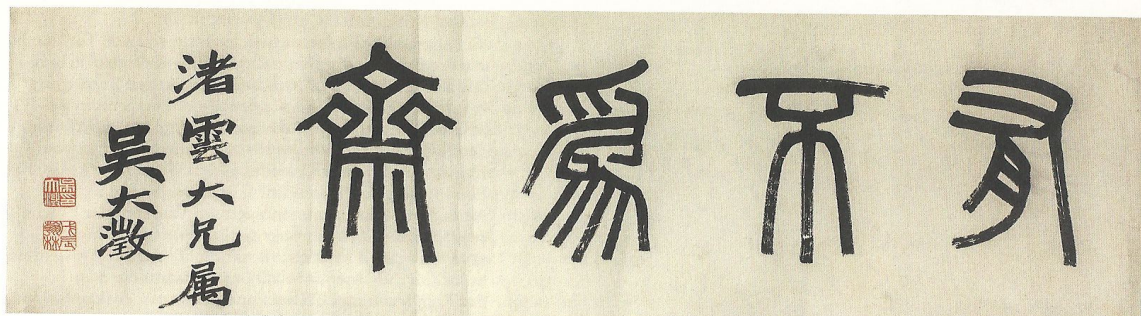
<sup>446</sup> Ebd.

„Yu-Ichi Inoue“ (1916-1985)<sup>447</sup>



Huang Miaozi (1913-2012)<sup>448</sup>

Abbildung 43: „Huang Miaozi“ (1913-2012), „Grenzenlos sind die Ströme und Berge“. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 153.



Wu Dacheng (1835-1908)<sup>449</sup>

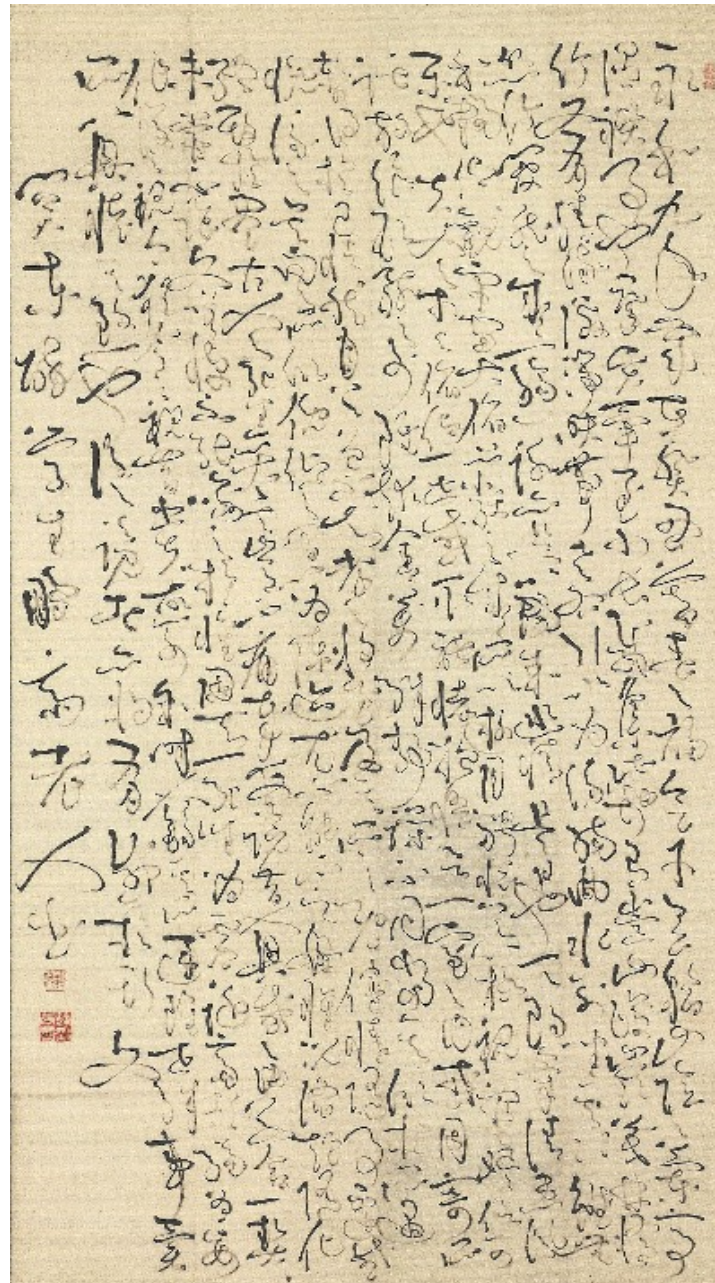
Abbildung 44: „Wu Dacheng“ (1835-1908), Studioname in Siegelschrift, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; A99,16, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 125.

<sup>447</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 117.

<sup>448</sup> Huang Miaozi (1913-2012): Dated 1988, Ink and light colors on paper, 45 x 62 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Dauerleihgabe der Peter und Irene Ludwig Stiftung: DL93.1, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S.153.

<sup>449</sup> „Wu Dacheng“ (1835-1908): Spät Qing-Dynastie, 19./20. Jh, Querrolle, Ink on paper, 29,7 x 99,3 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; A99,16, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson, S.125.

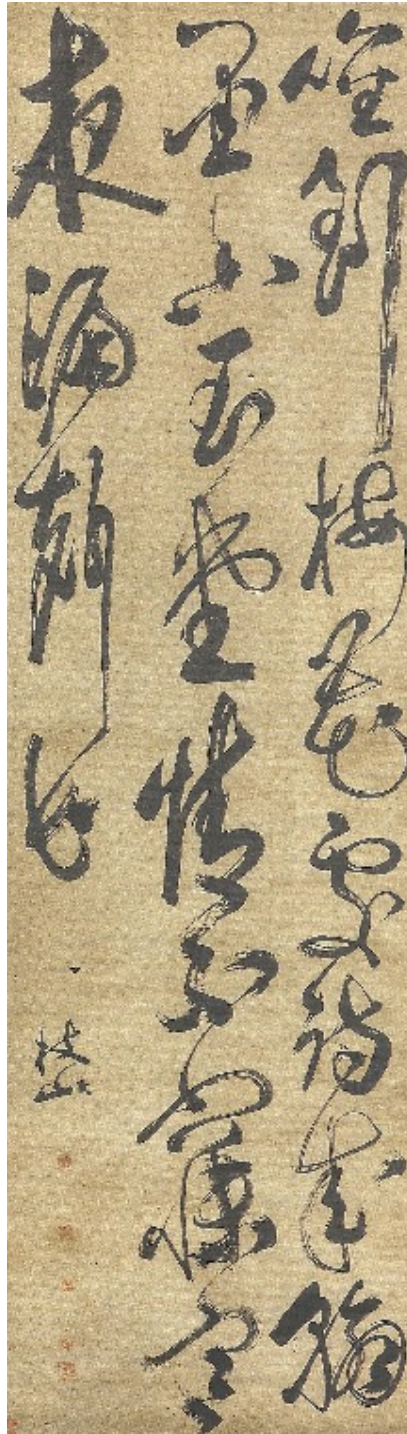




„Kameda Bosai“ (1752-1826)<sup>450</sup>

Abbildung 45: „Kameda Bosai“ (1752-1826), Vorwort vom Orchideen-Pavillon, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015. S. 91.

<sup>450</sup> „Kameda Bosai“ (1752-1826): Japan, Edo-Zeit, 1820-1823, Hängerolle, Tusche auf Papier, 182,3 x 96,9 cm, Museum Rietberg Zürich: RJP755, Auszug vom Katalog. In: Karlsson, Kim, Magie der Zeichen, 2015, S.91



„Zhu Yunming“ (1460-1526)<sup>451</sup>

Abbildung 46: Zhu Yunming“ (1460-1526): Gedicht in Konzept-  
schrift, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; A99.7. In: Kim,  
Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 120.

<sup>451</sup> „Zuh, Yunming“ (1460-1526): Ming-Dynastie, 15./16. Jh. Hängerolle, Tusche auf Papier, 209,5 x 61,2 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; A99.7, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson S.120.



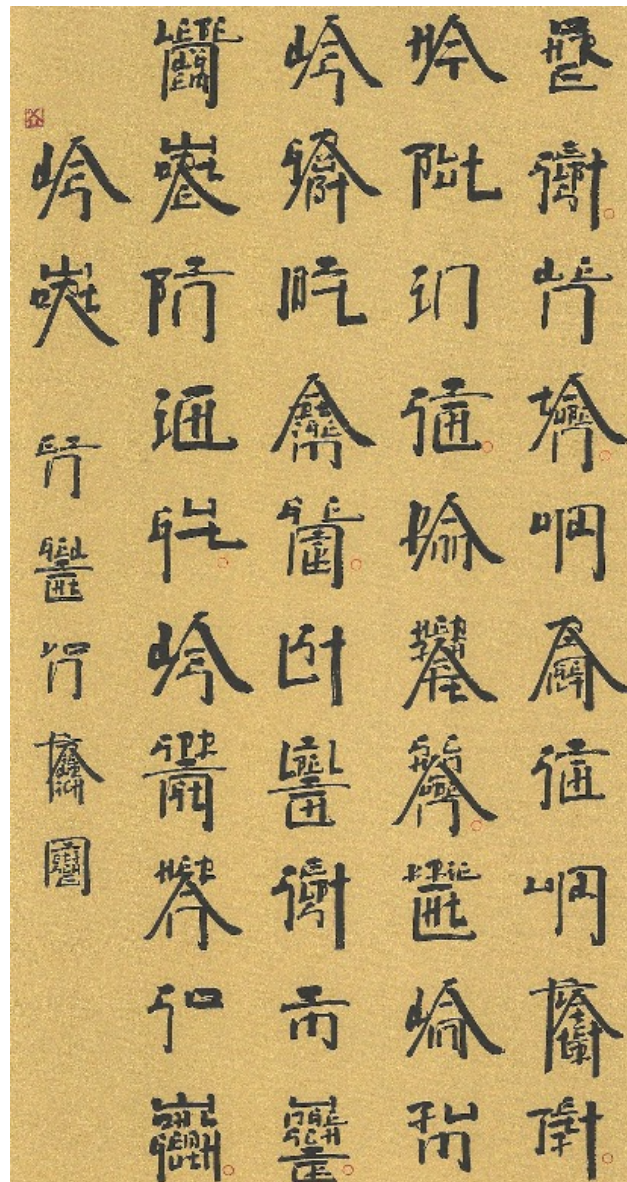


„Wu Changshuo“ (1844-1927)<sup>452</sup>

Abbildung 47: Wu Changshuo“ (1844-1927), Kalligrafie im Stil der Steintrommeln. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 126.

<sup>452</sup> „Wu Changshuo“ (1844-1927): 19./20. Jh, Hängerollenpaar, Tusche auf Papier, je 146,8 x 25,7 cm, „The Metropolitan Museum of Art“, New York, Legat John M., Crawford Jr., 1988;1989.363.205a/b (nur in Zürich) aus dem Katalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 126.





„Xu, Bing“ (geb. 1955)<sup>453</sup>

Abbildung 48: „Xu, Bing“ (geb. 1955), Square Word Calligraphy („Das Wort“) von Friedrich Nietzsche. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 128.

<sup>453</sup> „Xu, Bing“ (geb. 1955), Dated 2004, Three sheets, Ink on paper, each 186,5 x 98 cm, Collection Sigg, Excerpt from the catalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 128.

## 4.8 Die Werke des Künstlers „Huang Miaozi“ als Beispiel des schönen Schreibens

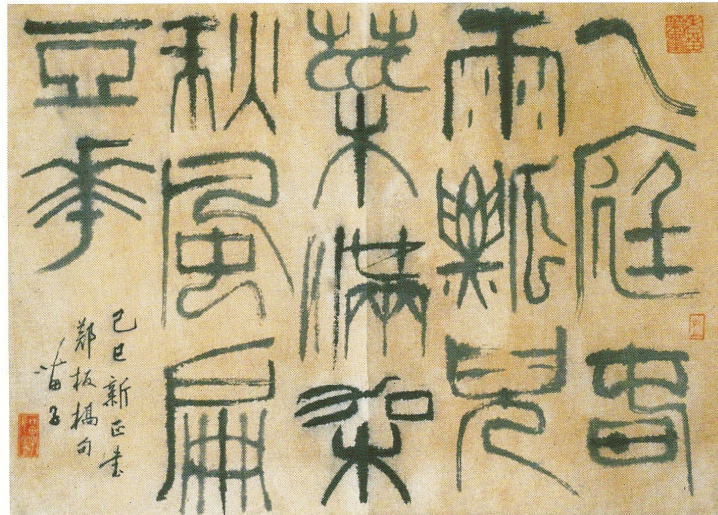
„Kalligrafie ist die Musik der visuellen Wahrnehmung des Menschen“ – so wurde seine Kunst der Kalligrafie bekannt. „Huang, Miaozi“ (1913-2012) ist einer der größten Meister der chinesischen Kalligrafie. Nach meiner Recherche ist er ein die Kalligrafie vertretender Künstler, der von der traditionellen Kalligrafie bis zur modernen Schreibstilen vielfältig zu allen künstlerischen Richtungen beigetragen hatte. Der Künstler „Huang Miaozi“ und seine Werke werden deshalb an dieser Stelle exemplarisch näher beleuchtet, da er einen besonderen Schriftstil der Kalligrafie entwickelt hat. Die Besonderheit seiner Schreibkunst liegt darin, dass er neben den traditionellen Zeichenstilen neue Bewegungen eingeführt hat. In den 50er Jahren hat er als avantgardistischer Künstler neue Deformationsstile der Kalligrafie als Eigenkreation gestaltet. Die alte chinesische Schriftform ist sehr formal und mit strengen Regeln verbunden. Mit Respekt der alten traditionellen kalligraphischen Schreibweise gegenüber, versuchte er ihr einen neuen, schwungvollen Rhythmus zu verleihen, den er mit vereinfachten Linien spielerisch und dekorativ zeichnete. Es ist ein dekorativer und gleichzeitig figurativer Ausdruck. Er hat somit neue Schriftformen in der Kalligrafie erfunden und diese in ein modernes Bewegungsgefüge verwandelt.

„Die Rückbesinnung auf die Bildhaftigkeit der archaischen Schriftformen ist ein besonderes Charakteristikum der modernen Kalligrafie in China und Japan.“<sup>454</sup> Man erkennt zuerst nicht, ob es sich dabei um eine Schrift handelt oder ein Symbol der Schrift oder mehr. Trotz seiner Neukonstruktion und Verteilung der Schrift besaß die Kalligrafie eine Ausgewogenheit, die dem ganzen Bild einen besonderen Reiz verlieh. Man kann anhand der drei Bilder erkennen, wie Miaozi seine Schreibkunst entwickelt hatte. Die Ästhetik der Kalligrafie basierte im Wesentlichen auf der Vorstellung, dass der Pinselzug des Schreibenden der unmittelbare Niederschlag seiner Persönlichkeit ist.<sup>455</sup>

---

<sup>454</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 115.

<sup>455</sup> Vgl. Ledderose 1986, S. 10-23.



(A) „Huang Miaozi“, Siegelschrift. Tusche auf getöntem Papier. 1989<sup>456</sup>

Abbildung 49: "Huang Miaozi", Verse von Zheng Xie (18 Jahrhundert). In: Hartmann, S. 114.



(B) „Huang Miaozi“, Alte Bronzeinschrift<sup>457</sup>

Abbildung 50: „Huang Miaozi“, Alte Bronzeinschrift in Siegelschrift geschrieben, 1989

<sup>456</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 114 ff.

<sup>457</sup> Vgl. ders., S. 115





(C) Huang Miaozi, *calligraphy of chilege*

Abbildung 51: "Huang Miaozi", *calligraphy of chilege*, 1984, 68,5 cm x 68,5 cm, Bildquelle: <http://www.artnet.com/artists/huang-miaozi/shufachilege-calligraphy-of-chilege-UyKPJL2yNZADFJqrcM697g2>(08.02.2022)



(D) „Oh, Se-Chang“, über die alten Schriften von „Shanghyung“

Abbildung 52: „Oh, Se-Chang“, über die alten Schriften von „Shanghyung“, Papier, 25x36 cm, 1939. Bildquelle: <https://blog.daum.net/jamyong/7767832>(10.02.2022)

Auch in der kalligrafischen Tuschekunst kann man abstrahierte Figuren wie bei dem Kalligrafen „Lee, Tae-Ik“<sup>458</sup> entdecken. So wurde die Schrift als tanzendes Element gemalt. Die dargestellten Figuren sind keine Tuschemalerei, da sie weder Landschaft noch Sittenbilder darstellten. Es ist ein besonderer Beitrag der 60er Jahren in Korea, dass Lee die Menschen mit modernen Linien gezeichnet hat. Diese sieben tanzenden Figuren sind Menschen, die in Form einer Linie dargestellt wurden.



Abbildung 53: „Lee, Tae-Ik“ „Ship-Janghung-Maja“, Privatsammlung, 1966

Wenn man genau die Kalligraphie von (A) über (B) bis (C) von Miaozi betrachtet, entdeckt man die Abwandlung seiner kalligrafischen Stile. Die Kalligraphie (B) und (C) sind im Vergleich zu dem Bild (A) viel freier und abstrakter geschrieben worden. Die Schriften wurden als eine eliminierte Schriftform, also spielerisch in einer symbolischen Sprache übertragen, als ob sie eine uralte Symbolsprache oder eine abstrahierte Kunst wäre. Die Schriftform von (B), (C), und (D) hat einen malerischen und symbolischen Charakter in ihrer Gestaltungskonzeption. Bei Miaozi (s. Abb. 50) erkennt man einen Schriftstil, der aus einem Haus und den symbolischen Strichformen besteht, während bei Lee (s. Abb. 53) die Strichmenschen in kalligrafische Linienformen umgewandelt wurden.

Die bildnerischen Mittel, in erster Linie also der Pinselstrich, dienten nun nicht mehr primär der Wiedergabe eines Gegenstandes, sondern sie gewannen an Originalität der Liniengestaltung und an freien Kunstformen. Die Forderung nach Übereinstimmung mit der Wirklichkeit trat noch weiter in den Hintergrund: Statt der traditionellen Kalligraphie waren neu erfundene

<sup>458</sup> Vgl. Cho; Kwak, 2017

kalligrafische Linien wie ein neues künstlerisches Werk und zeigten die gestaltete Manifestation der Künstlerpersönlichkeit.<sup>459</sup> Die kalligrafische Welt von Miaozi präsentiert dabei nicht nur die Entwicklung der Schrift, sondern auch seine Persönlichkeit, da Schriftgestaltung bildliche Eigenschaften besitzt. Man kann hier entdecken, dass die Schrift als Bildelement dargestellt wurde. Diese malerische Untersuchung von Miaozi, Oh und Lee führte im 20. Jahrhundert zu einer modernen Kunst der Kalligrafie.

Ähnlich wie Miaozi, hat ein weiterer koreanischer Kalligraf, „Oh, Se-Chang“ (1864-1953), im Jahre 1939 eine Verehrung der alten Schrift in Form einer Symbolsprache geschrieben.<sup>460</sup> Diese scheint die Schönheit der alten koreanischen Schrift an die chinesische Schrift anzulehnen, denn Japanern wurde während der Kolonialzeit untersagt, koreanische Schrift zu verwenden. So hat der Künstler eine Schrift entdeckt, die nicht chinesisch ist, aber eine symbolische Sprache beinhaltet, welche von der chinesischen Sprache abstammte. „Oh Se-Chang“ hat sein ganzes Herzblut in das Sammeln und Erforschen alter Kalligrafie-Gemälde gesteckt, weil die Freiheit des Schreibens auf Koreanisch unterdrückt worden ist.<sup>461</sup>

#### **4.9 Schrift als Kunst und Zeichen der Macht in China**

Chinesische Kalligrafie wird als Schriftkunst oder Schreibkunst in einem komplexen Sinne verstanden. Das Sprachsystem entstand als neue Form, wenn ein neuer Strich der bestehenden Schrift hinzugefügt wurde. Die Schrift hat eine ästhetische und künstlerische Seite, da sie eine bildliche und gleichzeitig symbolische Eigenschaft hatte. Höllmann erläutert bezüglich der ästhetischen und künstlerischen Aspekte der Kalligrafie: „In ihrer ästhetischen Dimension ist die Schrift in China unter allen Künsten die vornehmste.“<sup>462</sup> Pablo Picasso äußerte sich über die ästhetische Eigenschaft der Kalligrafie und sagte 1956 zu Zhang Ding: „Wäre ich als Chineser geboren, wäre ich nicht Maler, sondern Kalligraph geworden.“ (zitiert nach Barrass, 2002, S. 54).<sup>463</sup> Darüber hinaus machte Picasso darauf aufmerksam, dass „die Kalligraphie zwar eine

---

<sup>459</sup> Vgl. ebd.

<sup>460</sup> „Oh, Se-Chang“, vgl. dazu Internetquelle: <https://www.khan.co.kr/culture/art-architecture/article/201607182034005> (22. Juni 2021), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>461</sup> Vgl. ebd.

<sup>462</sup> Vgl. Höllmann 2015, S. 93.

<sup>463</sup> Vgl. ebd.

gewisse Geschicklichkeit erfordert, daß sie aber auch die Möglichkeit einer künstlerischen Gestaltung bietet.“<sup>464</sup> Beispielsweise setzte Picasso seine kalligrafischen Inspirationen der Linien- und Formgestaltung in seinem Werk „Corrida“<sup>465</sup> (1957) um, durch welches er ein tuschemalerisches Kunstwerk erschuf.

Des weiteren hat die chinesische Schrift als Kunst eine besondere Bedeutung, da in dieser Schreibkunst dem Individuum überlassen wurde, wie die Schriftgestaltung zum Schluss aussehen sollte. Koreaner und Chinesen haben immer darauf geachtet, die tuschemalerischen Materialien und die Herstellung einer neuen der traditionellen kalligrafischen Lehre anzupassen. Die kalligrafischen Vorgaben veränderten jedoch im Lauf der Zeit ihre kreative eigenständige Form.

Ferner wird die Kalligrafie sehr stark mit dem Respekt vor Ahnen und den früheren Beischriften aus den Dynastien verbunden und betont diesen respektvollen Umgang in ihrer künstlerischen Darstellung: „Das hohe Ansehen noch zusätzlich Zwei davon stammen von Kaiser Qianlong (1711–1799), dessen Bewunderung nicht nur dem in der Kalligrafie vermittelten «Geist von Reinheit und Tiefgründigkeit» geschuldet war, sondern auch seinem Respekt vor den früheren Beischriften aus den Dynastien Tang und Song“<sup>466</sup>.

Wie im Kapitel 4. erwähnt wurde, hatte die Schreibkunst mehrere Funktionen, zunächst um sich selbst zu erfinden beziehungsweise ihre ursprüngliche Heilkraft zu sammeln. Gleichzeitig hat die Kalligrafie wie die Bedeutung von „Ship-Jang-Seng“ eine schützende Funktion vor dem unguten Geist. In Korea, Japan und China ist es üblich, dass sich mitten im Berg ein meditativer Tempel befindet. Immer am Eingang zum Tempel kann man eine Schrift sehen, die ins Holz geschnitzt wurde. Dazu ein böses Geistgesicht, der Schützer des Tempels. Es ist sehr erschreckend, wenn man dieser Schrift und dem Gesicht vor dem Eingang des Tempels zum ersten Mal begegnet. Die schützende Schrift ist ein wirkmächtiges Symbol des Schutzes und gleichzeitig eine Präsentation der Macht des Tempels. Die Kalligrafie wurde als Mittel der Kommunikation mit den Ahnen verwendet. Beispielsweise wurde der an den Ahnen geschriebene Brief immer vor der Zeremonie während des Erntedanktags oder eines Neujahrffests sorgfältig

---

<sup>464</sup> Vgl. Netzband; Eschen 1959, S. 81.

<sup>465</sup> Vgl. Pablo Picasso, „Corrida“, 50,6 x 66 cm Museum Sammlung Rosengart, Luzern

<sup>466</sup> Vgl. ders., S. 102.

als kalligraphische Poesie auf dem weißen kalligrafischen Papier geschrieben. Es wurden Erinnerungsgrüße, Neujahrswünsche und Dankbarkeitsgelübde an die Ahnen geschrieben. Diese Philosophie stützt sich auf die konfuzianistische Lehre und auf die Loyalität, Verehrung der Eltern und Ahnen und auf Wahrung von Anstand und Sitte.<sup>467</sup> Bevor die Zeremonie stattfindet, wird diese Poesie in Form eines Briefes gelesen und verbrannt. Danach wird sich vor dem vorbereiteten Esstisch begrüßt. Also in diesem Sinne geht aus der Kalligrafie eine heilsame Quelle hervor, da sie die Kommunikation mit der absoluten Macht, dem Gott und den Ahnen verbindet.<sup>468</sup>

#### 4.10 Übertragung der Kalligrafie nach Korea

Die sozialen Eliten, „Sa-Dae-Boo“, die sich an die chinesischen Werte und Vorstellungen orientiert hatten, führten die politische und wirtschaftliche Macht an. Seit der Geburt der koreanischen Schrift von „Hangeul“, die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist und mit deren Schöpfung die Intention einherging, sie einem möglichst großen Teil der Gesamtbevölkerung zugänglich zu machen. Es protestierten jedoch die Gelehrten und vermieden die praktische Anwendung von „Hangeul“. Die Beamtenprüfung sollte daher weiterhin auf Chinesisch gehalten werden, weil die Ablösung durch „Hangeul“ in der Anfangszeit nur geringfügige Auswirkungen auf die Schrift hatte.<sup>469</sup>

„In Korea trat neben die aus dem Reich der Mitte importierten «Zeichen der Han» (Hanja) hingegen ein neu konzipiertes phonetisches Alphabet (Hangeul) aus zunächst 28 Buchstaben, die zu annähernd quadratischen Silbenblöcken angeordnet wurden.“<sup>470</sup>

Die verspätete Ablösung der koreanischen Schrift „Hangeul“ in der Anfangszeit hat zwei Ursachen: Erstens hat die koreanische Schrift keine gemeinsamen typographischen Elemente mit

---

<sup>467</sup> „Der Konfuzianismus ist keine Religion, sondern eine praktische, lebensnahe Morallehre mit religiösen Elementen. Begründet wurde er von dem Beamten K’ung-Ch’iu, der 551 vor Christus in „Qufu“ in der heutigen Provinz Shandong geboren wurde. Konfuzius lebte in einer Umbruchszeit: Das chinesische Feudalreich zerfiel – und damit auch die Glaubwürdigkeit seines mythologischen und religiösen Wertesystems. Das galt es zu erneuern mittels Rückbesinnung auf klassische Tugenden, von denen fünf zentral sind. Aus ihnen werden drei soziale Pflichten abgeleitet: Loyalität, Verehrung der Eltern und Ahnen und Wahrung von Anstand und Sitte.“ In: „Zeit“, 01. März 2007, Nr. 10, Konfuzianismus im Überblick: Hierarchie und Harmonie: <https://www.zeit.de/2007/10/Religion-Konfu-Kasten> (04. Juli 2021)

<sup>468</sup> Diese Zeremonie hat in der 70er Jahren in Korea in der Familie der Verfasserin stattgefunden

<sup>469</sup> Vgl. Höllmann 2015, S. 88f.

<sup>470</sup> Vgl. ebd. S. 89.



der Chinesischen. Zweitens war die Anwendung der chinesischen Schrift von „Hanja“ notwendig, um durch semantische Eindeutigkeit die Missbedeutung von Homonymen zu verhindern.<sup>471</sup> Es musste also immer darunter auf Chinesisch geschrieben werden, um die Semantik verstehen zu können. Als Beispiel soll das Wort „/in/ (인)“ hier angeführt werden: Dieses hat im Koreanischen zwei Bedeutungen wegen des Einflusses von Homonymen aus dem Chinesischen. Auf Chinesisch bedeutet dieses Wort „Mensch“ und „Geduld“. Diese Schrift hat zwar eine gleichlautende Phonetik /in/, aber es gibt zwei Bedeutungen im Chinesischen. Um diese semantische Differenz unterscheiden zu können, wurde die Schrift „Hanja“ zuerst auf Chinesisch und darunter auf Koreanisch geschrieben. Diese homonymen Phänomene sind ein Beispiel, warum „Hanja“ parallel in der koreanischen schriftlichen Sprache noch bis heute in Korea und Japan Einfluss hatte.

Hier ist eine Seite von einem konfuzianistischen Lehrbuch, das eine Freundin von mir aus Seoul in Süd-Korea in „Insa-Dong“ erworben hat. In Seoul gibt es das Künstlerviertel namens „Insa Dong“, wo man koreanische Antiquitäten von Tuschekunstmaterialien bis zu alter Keramik, antiken Schmuck und alte handgearbeitete Kunst besichtigen kann. Man kann inhaltlich erkennen, dass es sich um die konfuzianistische Lehre handelt. Dieses Buch stammt aus einem Erziehungslehrbuch von „Mengzi“, einem konfuzianistischen Lehrbuch.<sup>472</sup>



---

<sup>471</sup> Vgl. ebd.

<sup>472</sup> Über "Maengja Eunhae Kosu" (Sprichwörter von Mengzius)  
<https://jsg.aks.ac.kr/viewer/viewIMok?dataId=K1-168%7C007>

„Maengja Eunhae Kosu(맹자언해고서)“: Sprichwörter von Menzius)<sup>473</sup>



Abbildung 54: König "Seon-Joo" (1552-1608), "Maengja Eunhae Kosu" (Sprichwörter von Menzius), 35,6 cm x 23 cm, Auszug aus einer konfuzianistischen Lehre, ca. 17. Jahrhundert, Privatsammlung, Young-Ran Kim, Foto: Young-Ran Kim

Der Einfluss des Buddhismus hat die Weitergabe der chinesischen Schrift im Verlauf des I. Jahrhunderts gefördert, vor allem in Korea und Japan. Die wissbegierigen Mönche waren die Hauptvermittler, die die Lehre des Buddhismus mit der chinesischen Schrift nach Osten überbracht haben. Sie

haben von ihren Aufenthalten in den Klöstern des Reichs der Mitte zahllose Texte mitgebracht

Abbildung 55: "Sprichwörter von Menzius", ca. 17. Jahrhundert, Foto: Martin, Mühlhoff

und einem weiteren Kreis von Lesern vermittelt.<sup>474</sup>

Mit der zunehmenden politischen und kulturellen Hinwendung hatte die chinesische Schrift gleichzeitig ab dem 6. Jahrhundert einen besonders starken Einfluss auf die koreanische und japanische Schrift: Diese bezeichnete man –Analog zu den „Hanja“ Schriften– als „Kanji“, und in Korea stellten



Abbildung 56: Buchcovering, "Sprichwörter von Menzius", Foto: Martin Mühlhoff

<sup>473</sup> Konfuzianistisches Lehrbuch „Maengja Eunhae Kosu“ (맹자언해고서) wurde für die Erziehung der Kinder und allgemeine Morallehre in der Gesellschaft verwendet. „Mengzi“ (372 v. Chr. – 289 v. Chr.) ist ein chinesischer Philosoph und Idealist, dessen vertiefter konfuzianistischer Glaube von der „Cho-Sun“-Dynastie beeinflusst wurde. Diese Weltanschauung wurde währenddessen als politische und moralische Lehre gebraucht.

<sup>474</sup> Vgl. Höllmann 2015, S. 90.

die «Zeichen der Han» ein Kommunikationsmittel dar, das für die Bevölkerungsmehrheit völlig unzugänglich war.

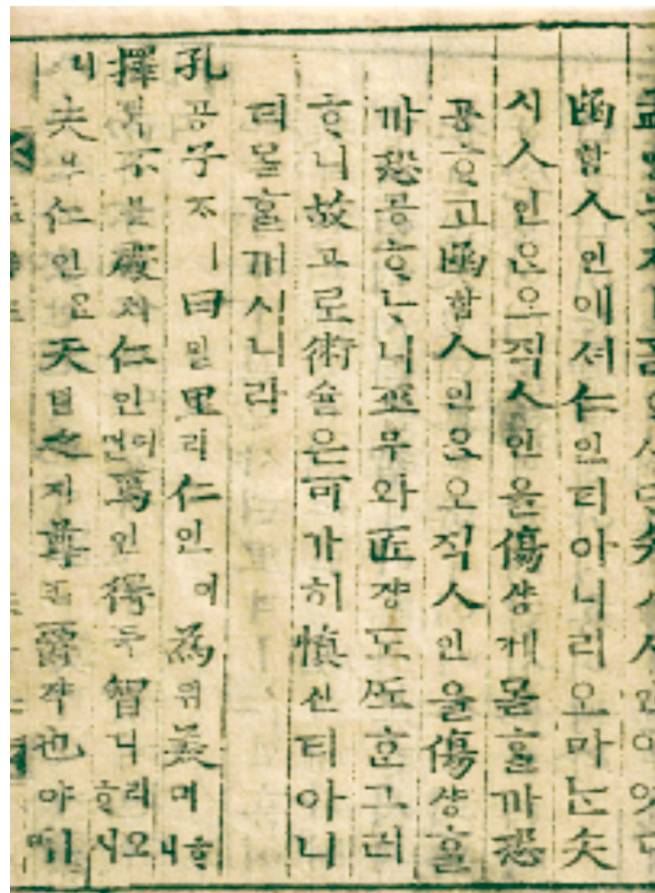


Abbildung 57: Auszug von "Sprichwörter von Menzius", Privatsammlung von Young-Ran Kim, Foto: Young-Ran Kim

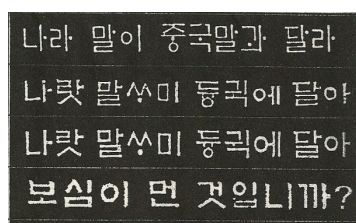
#### 4.11 Geschichte und Kultur der koreanischen Kalligrafie

Im Jahr 1446 hat König „Se-Jeong“ die koreanische Schrift „Hunmin-Jeongum“ als nationale koreanische Sprache benannt. (vgl. Kapitel 3.4.2) Die Auslöser des Erforschungsauftrags waren, dass die mündliche Sprache mit der geliehenen chinesischen Schriftform nicht übereinstimmte und sich die Völker dadurch untereinander nicht verständigen konnten: „In Korea unterscheiden sich die Sprache und die Konsonanten von denen in China, daher kommunizieren sie nicht mit chinesischen Schriftzeichen. Selbst wenn törichte Menschen etwas sagen wollen, gibt es viele Menschen, die ihre Absichten nicht richtig ausdrücken können. Das tat mir leid, also habe ich 28 neue Charaktere erstellt, damit die Leute sie jeden Tag lernen und

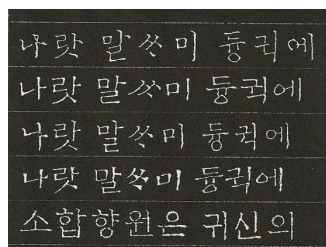


bequem schreiben können, horizontal deutlich ausgedrückt.“<sup>475</sup> Die Schrift von „Hangeul“ wurde erst als Skript entwickelt, nachdem König „Se-jong“ 1443 „Hangeul“ als offizielle koreanische Schrift verkündet hatte. Vor der Entstehung von „Hangeul“ wurde „Hangeul“ in Editionen überliefert und es wurden die Striche der Klassiker nachgeahmt. [...] In der späten „Cho-Sun“-Dynastie wurde das „Gyengjul“ Skript, eine Transliteration von „Hangeul“, für die Frauengesellschaft am Hof entwickelt.<sup>476</sup> „Hangeul“ wurde wegen der feinen und gleichzeitig eleganten Archetypen der Striche in vielen Bereichen, wie zum Beispiel das Manuskripteschreiben über königliche Zeremonien, bei Briefen und bei Manuskripten für koreanische Romane verwendet.<sup>477</sup>

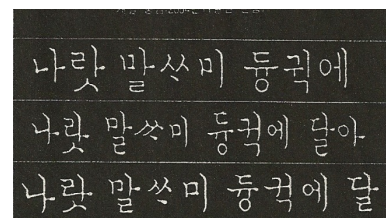
Einen historischen anschaulichen Überblick der Entwicklung *Hangeul's* erhält man in den Schriftensammlungen der koreanischen zentralen Bibliothek. Interessanterweise sind diese traditionellen Schriftensammlungen sowohl in der universitären Bibliothek in Korea als auch in der Privatsammlung zu sehen. Nach der Stabilisierung von „Hangeul“ hat sich die Form des Schreibens in verschiedenen Schreibstilrichtungen entwickelt. Diese Abbildungen<sup>478</sup> repräsentieren die Schriftformänderungen, bei der diverse Schriftformen in den Zeitraum von 1995 bis 2004 entwickelt wurden.



„Panbon Che“ (frühe Schrift)



„Panbon Che“ (späte Schrift)



„Gung Che“

Abbildung 58: Ausschnitt der diversen koreanischen Schriftformen von 1995 bis 2001

Die „Hangeul“-Kalligrafie wurde durch die koreanische Ausbildung und kontinuierliche Erforschung von Kalligraphen erst nach der Befreiung von der japanischen Kolonie (1910-1945) als

<sup>475</sup> Vgl. Choo; Kwak 2017, S. 563. Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin  
: In der Einleitung von „Hunmin-jeongeum“ wird König „Sejong“ im Jahr 1446 die Motivation für die Gründung von Hunmin-Jeongeum proklamiert.

<sup>476</sup> Vgl. ebd.

<sup>477</sup> Vgl. ders., S. 576.

<sup>478</sup> Vgl. ebd.

Fachbereich der Kalligrafie vertieft und etabliert.<sup>479</sup> Die verspätete koreanische Schriftforschung hat ihre Ursache darin, dass die japanische Regierung während der Zeit der Zwangsassimilation (1930-1945) im Jahr 1938 untersagt hatte, die koreanische Sprache in den Schulen und Behörden zu verwenden. Im Folgejahr hat eine Verordnung erlassen, koreanische Namen in japanische Namen umzuwandeln. Das war der Grund dafür, dass die Widerstandgruppe „Chosŏnhak“ entstanden ist. Das Ziel dieser intellektuellen Bewegung ist die nationale Identität zu bewahren.<sup>480</sup>

„Die Intellektuellen beschäftigten sich wissenschaftlich mit der koreanischen Sprache und Geschichte, der konfuzianischen Philosophie, dem koreanischen Buddhismus und Schamanismus und mit der Sozialgeschichte Koreas. Daraus resultierten mehrere Veröffentlichungen, die zum Teil die Grundlage für die spätere Koreaforschung bildeten.“<sup>481</sup>

Nach der Befreiung von der japanischen Besetzung engagieren sich viele Forscher in der koreanischen Kalligrafie: „Suh, Hye-Wan“, „Kim, Chung-Hyn“, „Lee, Chul-Kyung“, „Lee, Mi-Kyung“ und „Kim, Ki-Sung“, diese fünf Künstlerinnen und Künstler haben maßgeblich zu der koreanischen Schriftentwicklung beigetragen.

#### **4.12 Diverse Formen von koreanischer Kalligrafie**

Nachfolgend werden die im Kapitel 4.11. genannten fünf diversen koreanischen kalligrafischen Forscher, Merkmale der Zeichenstriche hinsichtlich der koreanischen Kalligrafie untersucht. Fünf Künstler haben im Laufe der Zeit ihre eigenen kalligrafischen Schreibstile entwickelt. Während die Kalligraphen „Suh, Hye-Wan“ und „Kim, Chung-Hyun“ einen quadratischen kalligrafischen Stil entwickelt hatten, zeigen die Schriftformen von „Lee, Mi-Kyung“, „Lee, Chul-Kyung“ und „Kim, Ki-Sung“ eine schwunghafte und rhythmische Linie, die im Vergleich zu „Suh, Hye-Wan“ sehr frei ist.<sup>482</sup> Man findet auch in dieser kalligrafischen Schreibweise einen homogenen Stil, der mit dem regelmäßigen Schriftrhythmus dargestellt wurde. Kalligraphische Künstler haben dabei beabsichtigt, ihre eignen Schreistile zu entwickeln. Man findet in ihrer

---

<sup>479</sup> Vgl. Lee 2004, S. 696f. Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>480</sup> Vgl. ebd.

<sup>481</sup> Vgl. Park, „Hanguksa – Einblicke in die Geschichte Koreas“

<sup>482</sup> Vgl. Choo; Kwak 2017, S. 596. Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

Entwicklung jedoch auch erweiterte Formen der koreanischen kalligrafischen Stilerforschungen, die bis zur heutigen Zeit in der Schule beeinflusst worden sind.

Abbildung 59: (A) "Lee, Mi-Kyung"

Abbildung 60: (B) "Lee, Chul-Kyung"

Abbildung 61: (C) "Suh, Hye-Wan"

Abbildung 62: (D) "Kim, Chung-Hyun"

Abbildung 63: (E) "Kim, Ki-Sung"

#### 4.13 Kalligraphischer Künstler „Kim, Chung-Hyn,, und seine Forschung „Gung-Che“

In diesem Abschnitt wird der kalligraphische Künstler „Kim, Chung-Hyn (1921-2006)“ sowie sein Gedicht vorgestellt und anschließend wird auf die „Siegelkunst“ von „Oh, Se-Chang“ eingegangen, der bis in die heutige Zeit hinein die koreanische Kalligrafie geprägt hat. Vor allem erfand er die koreanische „Pan-bon Che“ für die Mittel- und Oberschule, so dass diese Schrift als vertretbare koreanische Schrift im koreanischen Lehr- und Arbeitsbuch ausgewählt wurde.<sup>483</sup>

##### 4.13.1 Kurze Biografie über „Kim Chung-Hyn“

„Kim, Chung-hyn“ wurde in Seoul im Jahr 1921 geboren, er ist ein repräsentativer Kalligraph in Korea. Während seiner Tätigkeit als Universitätsdozent, Präsident von Bildungsinstituten, Leiter des Kalligrafie-Vereins und Mitglied der Akademie der Künste hat er sich mit großem Interesse mit der koreanischen und chinesischen Kalligrafie auseinandergesetzt. Während der

<sup>483</sup> Vgl. ebd.

japanischen Kolonialzeit setzt er sich mit der Erforschung der koreanischen kalligrafischen Schrift über „Hangeul“ früh auseinander. Als die Bedingungen in der japanischen Kolonialzeit (1910-1945) schwierig waren,<sup>484</sup> schrieb er ein Buch über die Schrift „Gung-Che“. Trotz der schwierigen Bedingungen in der japanischen Besatzungszeit, verfasste er das Buch „Wie man Koreanisch schreibt“, indem er den kalligrafischen Stil von „Gung-Che“ nach der Entkolonialisierung veröffentlichte. Kim ist nicht nur ein koreanischer Meisterkaligraph, sondern ein Erfinder der koreanischen Standardschrift „Panbon-Che“,<sup>485</sup> die in Schulbüchern noch immer verwendet wird.

#### 4.13.2 Die Erfindung des kalligrafischen Stils „Gung-Che“ und „Panbon-Che“

„Gung-Che“<sup>486</sup> ist ein koreanischer kalligrafischer Stil, den „Kim, Chung-hyn“ für die schöne und umgängliche Schreibweise erfunden hat. „Gung-Che“ hat einen einzigartigen Charakter und eine Originalität, die in koreanischen Schriften mit ihrem Stil und ihrer Schönheit als Kalligrafie schwer zu finden ist.

„Die strengen und bescheidenen Schriften des Hofes wurden zuerst von Frauen in den gelehrten „Sa-Dae-Boo“ Familien begrüßt und wurden allmählich auch für die breite Öffentlichkeit weit verbreitet. Seit dieser Verbreitung wurden Frauen- und Volksliteratur aktiv entwickelt. Da das Gedicht in vielen Romanen, Geschichten, Biographien und dokumentarischen Berichten mit dieser Schreibweise verwendet wurde, wurden mit dieser Schriftart „Gung-Che“ viele Berichte und viel Lebenskultur festgehalten. Zum Beispiel gab es Hofdamen, die als Fachfrauen den Inhalt der Geschichte mit dieser Schreibart wiedergegeben haben. Dieser entwickelte Schreibstil wurde eher für praktische Zwecke als für künstlerische Zwecke geschrieben und schuf einen dünnen, bescheidenen, und schönen richtigen Text. Wegen dieser praktischen Umsetzbarkeit wurde diese Schrift sehr beliebt und in allen wichtigen Büchern im Palast und in einer gebildeten Familie angewandt“<sup>487</sup>

---

<sup>484</sup> Während der Kolonialzeit verbot die japanische Regierung, die koreanische Schrift zu benutzen. Die japanische Regierung verkündete Japanisch als Nationalsprache und forderte die Koreaner auf, den Namen auf Japanisch zu wechseln. Vgl. dazu Park, [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html)(30.05.2021)

<sup>485</sup> „Panbon-Che“ ist ein koreanischer Standardschreibstil an der Schule. Die Schrift zeichnet sich durch eine Form eines Quadrats oder eines lyrischen Rechtecks aus. In einem Buchstaben war der Unterschied in der Größe von Konsonanten und Vokalen gering, so dass er eine regelmäßige harmonische Ausdrucksweise besitzt.

<sup>486</sup> „Gung-Che“ ist eine koreanische Schriftart, die von Höflingen oder Hofdamen der „Cho-Sun“-Dynastie verwendet wurde. Die Schriftlinie ist klar, bescheiden und praktisch verwendbar für die Gelehrten. Vgl. dazu „Oh, Man-Jun“, Internetquelle: <http://www.typographyseoul.com/news/detail/381>

<sup>487</sup> Vgl. ebd. Übersetzt aus Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

Ein Beispiel von klassischer „Gung-Che“ (A) und moderner kursiver „Gung-Che“ (B) ist folgendes:

(A) klassische „Gung-Che“

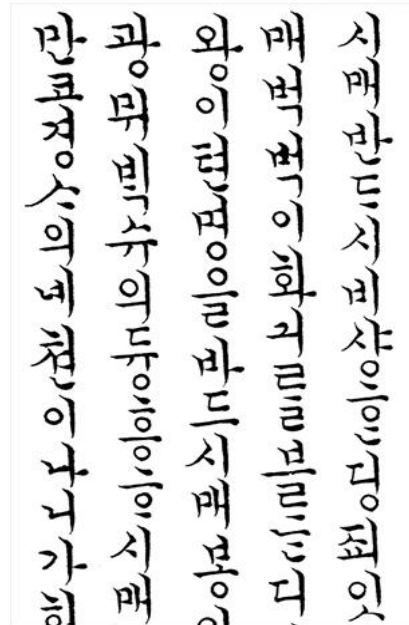


Abbildung 64: Unbekannt, " Namgae Yeondamkwonjisam"(남계연담권지삼), Auszug aus einem Roman, Bildquelle: „Oh, Min-Joon“ über „Gung-Che“ <http://www.typographyseoul.com/news/detail/381>(02.02.2022)

(B) Moderne kursive „Chung-Che“

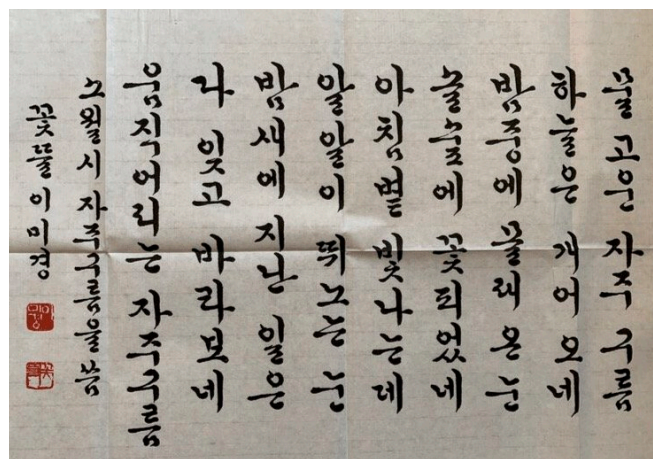


Abbildung 65: "Lee, Mi-Kyung", Bildquelle: <http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul>(02.02.2022)



Im Vergleich zur klassischen Schreibweise „Gung-Che“ zeigt die moderne kursive „Gung-Che“ besondere Lebendigkeit in der Gestaltung. Diese moderne kursive kalligrafische Schrift von „Gung-Che“ von Lee zeichnet sich dadurch aus, dass die Konsonanten und Vokalen miteinander verbunden geschrieben werden können. Somit kann ein Kalligraph selbst bestimmen, mit welchem Vokal oder Konsonant er eine schnelle Schreibweise beim Schreiben zufügen möchte. Die Besonderheit der modernen „Gung-Che“ liegt darin, dass die Künstlerinnen und Künstler selbst individuell bestimmen können, wann sie diese künstlerischen Schreibspiele beim Schreiben spielerisch hinzufügen.

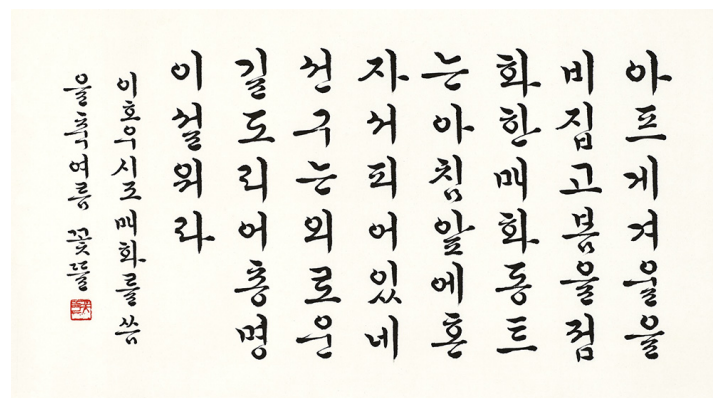


Abbildung 66: Vortrag über" Lee, Mi-Kyung", 2020 („Kim, Byung-Gi“, „Schreibstil 21 (글씨 21), Bildquelle: [http://geulc21.com/brush/view.html?tname=b\\_brush&idx=946](http://geulc21.com/brush/view.html?tname=b_brush&idx=946)(02.02.2022)

Der Hauptteil von „Panbon-Che“ hat die Form eines Quadrats oder eines lyrischen Rechtecks. In den Buchstaben gab es unterschiedliche Größen der Konsonanten und der Vokale mit bestimmten Pinselbreiten und Zeichenabständen und diese tauchten in einer harmonischen Weise in der gesamten Kalligrafie auf. „Panbon-Che“ wurde für „Hangeul“ „Hunmin-Jeongum (훈민정음, 1443) als Schrift zum Lernen von „Hunmin-Jeongum“<sup>488</sup> verwendet.<sup>489</sup>

<sup>488</sup> Das Wort „Hunmin-Jeongum“ hat zwei Bedeutungen. Erstens ist die Bedeutung von „die richtige Lautlehre, um die Menschen zu lehren“, was sich auf das koreanische Alphabet bezieht, das 1443 von König „Sejong“ geschaffen wurde. Es ist gleichzeitig auch der Name eines Buches, das sich auf die Originalstiche bezieht, die angefertigt wurden, als die 28 Schriftzeichen von „Hunmin-Jeongum“ im Jahr 1446 durch „Sejong“ Monarch veröffentlicht wurden (vgl. dazu Kapitel 3.4.2)

<sup>489</sup> Bae, „KOREAN CALLIGRAPHY(SEOYE): “THE ART OF WRITIGN HANGUL”, vlg. dazu Internetquelle: <http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul>, übersetzt durch die Verfasserin.

„The beginning calligraphy of the Korean language, hangul (한글) has only been around for 500 years since the birth of the language in 1443. The Hunmin-Jeongum (훈민정음), documents written by the creator of the Korean language, King Sejong (1397-1450), describe the proper way to pronounce and script each Korean characters. The font style of calligraphy used in this document is called panbonche (판본체), which is considered the most traditional or standard style.“<sup>490</sup>

Als Vertreter von „Panbo-Che“ kann „Kim, Choong-Hyn“ sich als Kalligrafie-Künstler bezeichnen. Die Breite der gezeichneten Pinselstriche wird mit einem leichten Unterschied am Anfang, in der Mitte und am Ende des Strichs dargestellt, um einen weichen Schreibstil zu kreieren. Wenn die Zeichen gut aufeinander abgestimmt sind, werden sie in horizontalen oder vertikalen schreibgerechten Zeichen dargestellt.<sup>491</sup> Dieses quadratische Schriftgut wird später als Kreisform, der einen weichen Charakter hat, neu ergänzt.

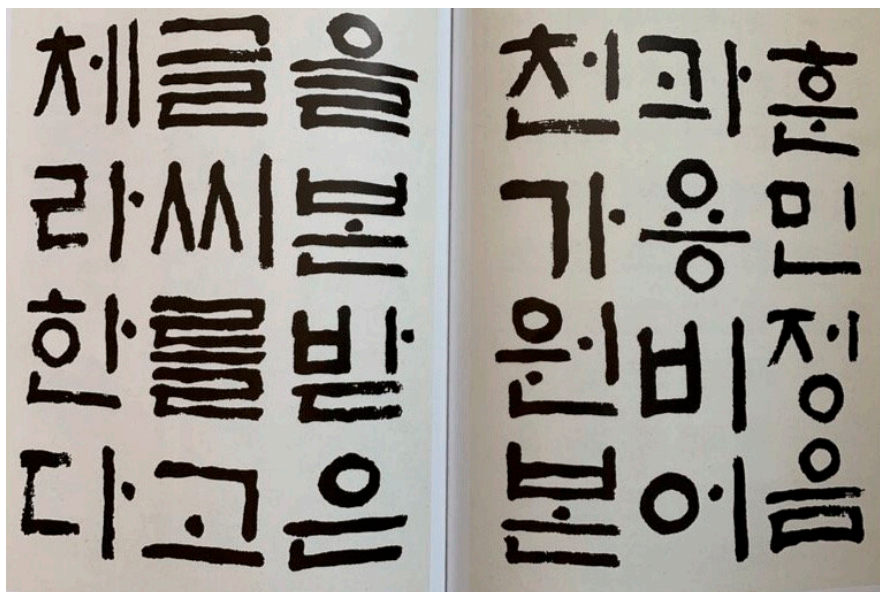


Abbildung 67: Panbon-Che”Schrift, Image Courtesy dramas ROK, Bildquelle: [http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul\(02.02.2022\)](http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul(02.02.2022))

<sup>490</sup> Ebd.

<sup>491</sup> Vgl. Choo; Kwak 2017, S. 596.übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

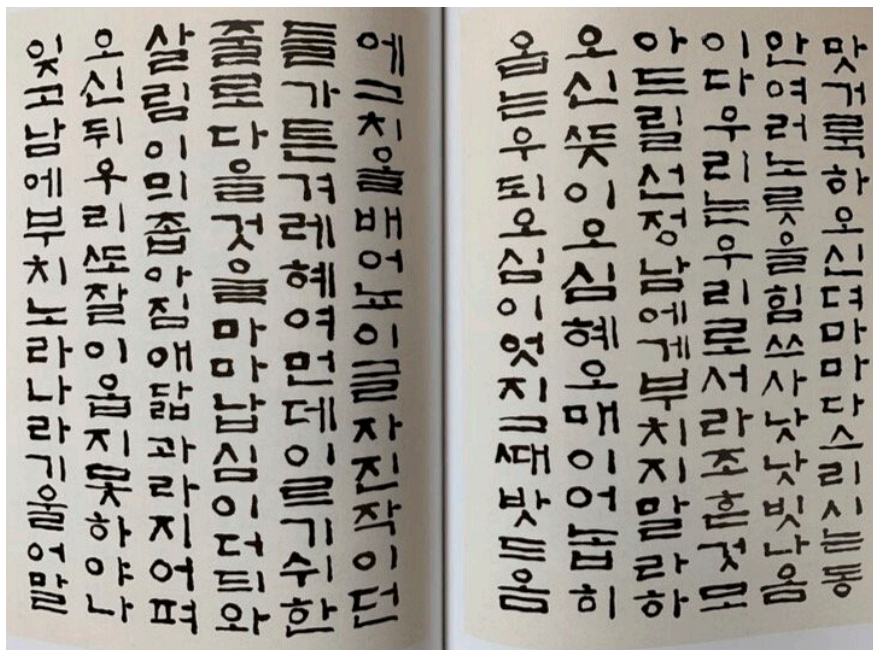


Abbildung 68: Panbon-Che, „Kim Choong-Hyun“ Image Courtesy dramas ROK, Bildquelle: <http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul>(02.02.2022)

#### 4.13.3 Moderne Schrift „Gung-Che“ von „Lee, Chul-Kyung“ und „Kim, Chung-Hyn“

„Lee, Chul-Kyung“ (1914-1989) ist eine Künstlerin, die die koreanischen Standard Schulbuchschreibgestaltung entworfen hat und sie spielt eine wichtige Rolle in der koreanischen Lehrbuchgestaltung. In den 1940er Jahren verfasste sie das "Grundschullehrbuch Koreanisch", das "Mittelschullehrbuch" und das Buch "Koreanische Schrift" (1946). Nach den 1950er Jahren hat sie durch die Verfassung der zahlreichen koreanischen Grundlehrbücher von Grund- und Mittelschule zur koreanischen Kalligrafie-Ausbildung beigetragen, indem sie die "Grundlage des koreanischen Lehrbuchs zur Mittelschule" (1958) und ein weiteres Lehrbuch zur Standard-Schrift "Mittelschule" (1966) verfasste. Die Forschung der koreanischen Kalligrafie für Erwachsene wie „Hangeul“ Kalligrafie (1980) und „Hangeul“ (1981) erregte öffentliches Interesse an koreanischer Kalligrafie.<sup>492</sup>

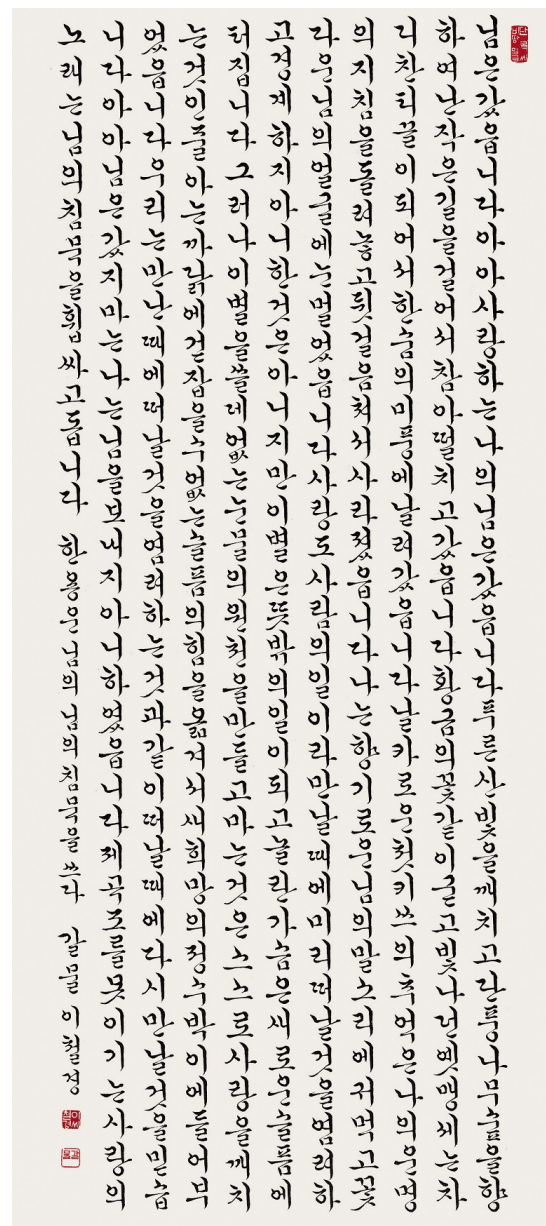
Das Niveau der koreanischen Kalligrafie ist durch ihren eignen Stil von Kalligrafie drastisch gestiegen. Darüber hinaus entwickelte „Lee, Chul-Kyoung“ einen großen Schreibstil,

<sup>492</sup> Über „Lee, Chul-Kyung“, übersetzt durch die Verfasserin, in: <http://daily.hankooki.com/lpage/culture/202007/dh20200701210132138690.htm>(02.02.2022),

indem sie die Form des Palastes überarbeitete und erweiterte, die nur in den alten Briefen übriggeblieben war. Sie modernisierte die alte Schrift und passte sie an die aktuelle Lebenssituation der modernen Koreaner an. Sie hinterließ auch zahlreiche Inschriften wie die berühmte Statue des „Shinsa“-Schreins, das Denkmal von „Yoo Kwan-Soon“ und das Denkmal des „Go- Dang“ „Cho Man-Sik“ für das koreanische Volk im 20. Jahrhundert.<sup>493</sup>

Im Folgenden wird ihre kalligraphische Kunst abgebildet, die sie in der späteren „Cho-Sun“ Epoche entwickelt hatte. Neben der standardisierten Schriftform von „Gung-Che“ modernisiert sie die kursive „Gung-Che“ Schrift.

Abbildung 69: Lee, Chul-Kyung", Schweigen von "Han, Yong-Woon", 1983, 119 cm x 49 cm, Tusche auf Papier, Sammlung von "Gal-Mul" Korean Kalligrafie Gesellschaft, Bildquelle: [https://blog.daum.net/dckewon5131/1895\(02.02.2022\)](https://blog.daum.net/dckewon5131/1895(02.02.2022))



<sup>493</sup> „Park, Jeong-Sook“ „Beschützen der koreanischen Schrift „Gung-Che“, übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche durch die Verfasserin. In: Kwon (2020) „Daily Korea“ <http://daily.hankooki.com/news/articleView.html?idxno=663770>, (05.08.2022)



Als eine weitere erfolgreiche Schrift „Gung-Che“ wird auf das folgende alte Gedicht von „Kim, Chung-Hyn“<sup>494</sup> eingegangen.

**(A) „Kim, Chung-Hyn,“ Altes Gedicht 1970**

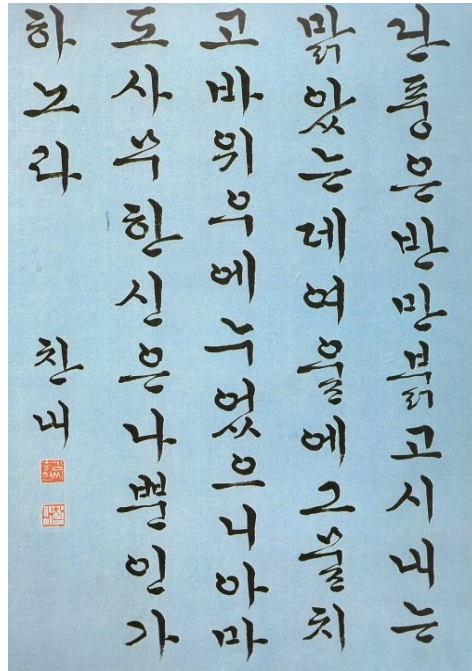


Abbildung 70: „Kim, Chung-Hyn“, altes Gedicht, 1970, Bildquelle: <https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346>(23.09.2021)

Dieses 1970 erschaffene Schriftkunstwerk von ihm ist eine moderne Version seines kalligrafischen Werks „Goshijo (altes Gedicht)“ über die Herbstlandschaft. Dabei wurde das alte Gedicht zu einem modernen Stil von „Gung-Che“ umgewandelt. Es wird hier festgestellt, dass sich die Standardform von „Gung-Che“ im Jahr 1947 zu einer neuen Form entwickelt hat. Nach dem Vokal /a/ oder /u/ wird der Folgekonsontant /n/ oder /r/ mit einer leichten schwunghaften Linie verbunden. Diese Verknüpfung von Vokalen und Konsonanten erzeugt Lebendigkeit in der Schriftkunst. Ein Hauch von einem leichten Pinselschwung verbindet die gesamte Semantik.<sup>495</sup>

<sup>494</sup> „Shin, Ung-Soon“: im Atelier von „Kim, Chung-Hyn“ (Mook-Seu-Jae), 2016, S. 18f. Vgl. dazu Internetquelle: <https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346>(03.02.2022)

<sup>495</sup> Vgl. ebd. Übersetzt durch die Verfasserin

Als weiterer historischer Grabstein wird ein Erinnerungsdenkmalsgrabstein von „Yoo, Kwan-Soon“ genannt, die während des Widerstandskampfs in Süd-Korea ihr Leben geopfert hat. Erst nach der Befreiung von der Kolonialzeit wurde dieses Verehrungsgedicht zum ersten Mal auf Koreanisch im Jahr 1947 vom Kalligrafen „Kim, Chung-Hyn“ geschrieben.<sup>496</sup>

**(B) Grabstein zur Verehrung von Widerstandskämpferin 1980<sup>497</sup>**

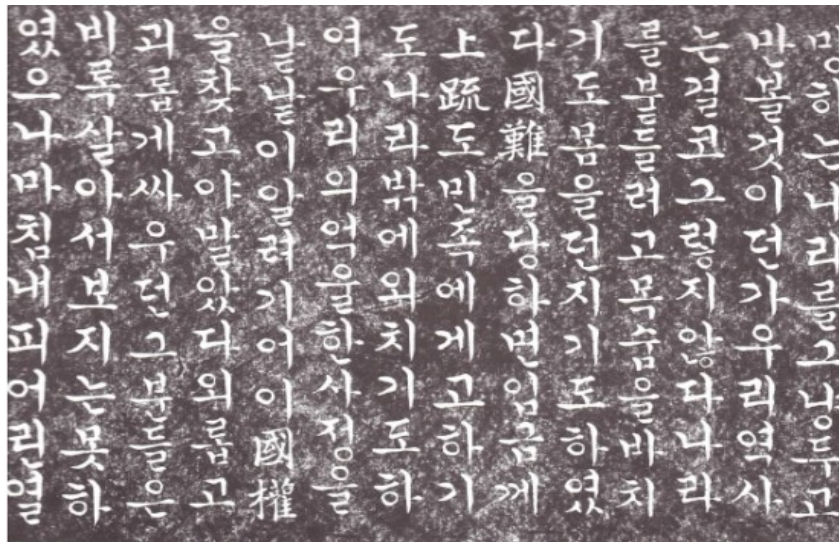


Abbildung 71: „Kim, Chung-Hyn“ 1980, Bildquelle:  
<https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346>(23.09.2021)

Dieses Denkmalgedicht ist die kalligraphische Schriftkunst, die nach der japanischen Entkolonialisierung in Form eines Grabsteins nachträglich im Jahr 1980 entstanden ist. Kalligraph Kim hat dies zum Andenken von Tapferkeit und Mut geschrieben. „Yoo, Kwan-Soon“ (1902-1920) ist eine junge Widerstandskämpferin, die im Alter von neunzehn Jahren im japanischen Gefängnis gefoltert wurde und gestorben ist, weil sie den Widerstandskampf organisiert hat und für die nationale Identität aufgestanden ist. In einer mittleren Stadt namens „Chun-An“ ist Frau Yoo mit der koreanischen Nationalflagge mit mehreren Koreanern auf der Straße gegangen, um gegen die japanische Besatzung von Korea zu demonstrieren. 1947 wurde die „Yoo

<sup>496</sup><https://blog.naver.com/PostView.nhn?isHttpsRedirect=true&blogId=sukya0517&logNo=220649939346&parentCategoryNo=&categoryNo=66&viewDate=&isShowPopularPosts=true&from=search>(07.07.2021)

<sup>497</sup> „Shin, Ung-Soon“, im Atelier vom Kalligrafen „Kim, Chung-Hyn“, 2016, S. 18f.

vgl. dazu Internetquelle: <https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346>(03.02.2022)

Kwan-Soon“ Memorial Assoziation gegründet und 1951 wurde sie vom Jurykomitee als Märtyrerin für das Martyrium ausgewählt. 1962 wurde ihr der Unabhängigkeitsorden verliehen.<sup>498</sup>

Die beiden Schriftkunstwerke (A) und (B) haben Gemeinsamkeiten: Die Kalligrafie des Gedichts wird von oben nach unten geschrieben und von rechts nach links gelesen. Während die Schriftform „Gung-Che“ (A) eine Standardform entwickelt hatte, so dass sie an der Schule als Buchschrift umgesetzt wurde, ist die spätere „Gung-Che“ etwas lockerer und spielerischer umgesetzt. Trotz der flexiblen Änderung der Schriftform, beinhaltet jedoch die Grundform von „Gung-Che“ (B) kaum wesentliche Veränderungen.

## 5 Linie und Kalligrafie

Die Linie ist ein einfaches Grundelement, das sich aber im Laufe der Kunstentwicklung als höchst vielfältig und vieldeutig erwiesen hat. Wenn man über Linien nachdenkt, assoziiert man damit zuerst die mathematischen oder geometrischen Linien, die zwei Punkte miteinander verbinden. Dennoch repräsentiert sie ein Konzept der sichtbaren Welt und ist ein Produkt des menschlichen Denkens. Die Auffassung von Raum und Zeit, unser Orientierungssinn, sind ohne Annahme von Linien und Linearität unvorstellbar, weil wir uns mit diesen Elementen umgeben. Mit der Linie gibt es Möglichkeiten, die Welt zu vermessen, zu ordnen, zu entdecken, darzustellen und neue Formen in der Kunst zu konstruieren. Aus dem einfachen, eher spröden Grundelement können immer neue Welten entstehen.<sup>499</sup> Daher haben Linien nicht nur elementare Merkmale, sondern unterstützen die Teilnehmer in der gestalterischen Vielfältigkeit in der Umsetzung der kalligrafischen Linien. Diese fördern die Teilnehmer zu einer weiterführenden Entdeckung in ihrer kreativen Umsetzung.

Linien sind sowohl Bestandteil der Mathematik als auch der Kunst. Die vielfältigen Formen der Linien haben nicht nur geometrische Eigenschaften, sie besitzen auch ästhetische Merkmale. Die geometrischen Eigenschaften wurden seit der Antike im Kontext der Mathematik erforscht. Daher spielen die Linien in der Naturwissenschaft eine wichtige Rolle. Hingegen haben die ästhetischen, geistwissenschaftlichen Forschungen der Kunst erst im 18. Jahrhundert begonnen. Die ästhetischen Eigenschaften von Linien wurden in der Praxis beschrieben, aber es

---

<sup>498</sup> Über “Yoo, Kwan-Soon”, [http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents\\_id=E0041268](http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents_id=E0041268) (08.07.2021), übersetzt durch die Verfasserin

<sup>499</sup> Vgl. Haldmann, 2010.

gab keine expliziten zusammenhängenden Reflexionen über die Ästhetik von Linien vor dem 18. Jahrhundert.<sup>500</sup> In ihrer mathematischen Abstraktheit ist die Linie ein graphisches Alltagselement, das unhinterfragt als Schrift, Skizze, Zeichen, Tabelle, Diagramm oder Wegekarte verwendet wurde.<sup>501</sup> Hingegen hat die Darstellung der Linien in der Kunst vielfältige und unterschiedliche künstlerische Darstellungsmöglichkeiten. Insbesondere hat die Linie in der Kalligrafie eine andere optische Auswirkung als die allgemeine geometrische Linie. Die Breite der kalligrafischen Linie ist flexibel und variabel, je nachdem wie der Künstler den Pinsel mit dem Handgelenk mal breit oder schmal in die Breite führt. Im Gegensatz zu genauen geometrischen Formen sind kalligraphische Linien weich, fließend und sehr lebendig. Der Grund liegt darin, dass die Tuschefarbe auf dem Papier unterschiedliche Töne herstellt, und sie wirkt sich unterschiedlich auf dem Papier aus. Hinzu spielen die Wassermenge und Geisteshaltung der Künstler\*innen eine Rolle.

Wenn wir zum Beispiel eine kalligraphische Linie zeichnen, betrachten wir den Ausdruck einer meditativen Geisteshaltung (vgl. dazu Kapitel 3.3). Diese ästhetische Eigenschaft wird repräsentativ an individuell gestalteten Linienformen erkennbar, weil jeder Mensch sie mit gänzlich eigenen Handbewegungen ausführt.

## **5.1 Eine charakteristische Untersuchung der Verwendung von Linien**

„Linien“ haben vielfältige Charakteristika je nach dem, mit welchen Materialien und Darstellungsabsichten sie verwirklicht werden. Es ist ein Grundstein, der zu einer ästhetischen Form gestaltet wird, die vielseitige Bedeutungen in der Kunst darstellt. Was die Linien ferner ausmacht, ist, dass sie in vielfältigen und weiterführenden Ausdrucksmöglichkeiten imaginäre Vorstellungen zum Ausdruck bringen können. Eine Untersuchung von Ulrich Klieber zeigt, dass die Linien vielfältigen künstlerischen Charakter besitzen. Diese experimentellen Ausdrucksformen sind anhand einer bestimmten Themenauswahl konzeptionell erprobt worden. Was „Kreativität“ gemäß seiner Untersuchung ausmacht, ist nicht allein auf den ersten Blick im Bild zu entdecken, sondern entfaltet sich vollends in einer tiefgehenden analytischen und interpretativen Betrachtungsweise, die Schritt für Schritt vollzogen worden ist. Ein Thema aus den Beispielen der künstlerischen Lehre, die sich „Charakter“ nennt, geht von der individuellen

---

<sup>500</sup> Vgl. Rosenberg, 2010

<sup>501</sup> Vgl. Haldmann, 2010



Handschrift in zwei Vorgehensweisen aus.<sup>502</sup> Zuerst werden Adjektive wie „leicht“, „traurig“ und „beschwingt“ benannt und anschließend werden sie in Form grafischer Linien umgesetzt. Anschließend wird die Linie spielerisch mit diversen Mitteln gezogen und dazu der Zeichnung ein Name gegeben.<sup>503</sup> Das Resultat ist, dass viele Teilnehmer intuitiv den Mittelweg wählen und eigenständig freigestaltete Formen zeichnen und malen. Diese Untersuchung zeigt besonders große Gestaltungsfreiheit bei der Umsetzung, weil die Empfindung der Adjektive und spielerische Zeichnung diverse Ergebnisse darstellt. Hinzu kommt die visuelle Darstellungsmöglichkeit, die einen Zugang einer individuellen Bewusstheit zeigt. Dabei bezieht sich diese nicht nur auf die einzelne Bedeutung der Gefühle, sondern beinhaltet zudem abstrakte, poetische, stimmungsvolle und geheimnisvolle Bedeutungsdimensionen. Die Bildergebnisse weisen oftmals eine beachtliche Bedeutungskomplexität von sich aus auf, da die Künstler\*innen vielfältig individuelle Aspekte ihrer persönlichen Herangehensweise in Deutung und Umsetzung ihres Werks einfließen lassen. Eine Linie kann daher mehr bedeuten, als sie rein plastisch darstellt. Des Weiteren zeigen sich in den Kunstformen der Jugendstilzeit spielerische Linien, welche innere und äußerliche Motive umfließen, was als „Befreiung der Linie“ bezeichnet wird. Die besonderen Merkmale sind: Sie bewegen sich in der zweiten Dimension und sind mit den Kurven und wellenartigen Linien versehen, die gemeinsam ihre Schönheit ergeben, also zu einem kalligrafischen Kriterium werden.<sup>504</sup> Daher sollten sich die Linien vom konventionellen Begriff unterscheiden. Diese besondere Eigenschaft der Linie im Jugendstil ist, dass die Linien spielerisch eingesetzt werden.

Je mehr mit den Linien spielerisch umgegangen wird, desto mehr kann man neue Linien und Formen entdecken. Diese kreative Eigenschaft kann man mit der Tuschemalerei und Kalligrafie verbinden, da die Zeichnungen aus dem Inneren heraus entstehen. Hierbei geht es nicht nur um die traditionelle Kalligrafie, sondern auch um Beispiele der modernen Kalligrafie und Darstellungsweise. Als repräsentatives Beispiel dafür kann man den Tuschkünstler „Huang, Maiozi“ anführen, der sich mit den modernen Linien und den abstrahierten Linien auseinandergesetzt hat (vgl. Kapitel 4.8). Sein besonderer Stil der Linien trägt in der kalligraphischen Kunst zu einer wichtigen künstlerischen Entwicklung bei.

---

<sup>502</sup> Vgl. Klieber 2009, S21-31.

<sup>503</sup> Vgl. ebd. S. 21.

<sup>504</sup> Vgl. Hoffmann, 2014. S. 94.

Im Kunstunterricht ist es daher von Bedeutung, die Begegnung mit der individuellen Vielfalt der Liniendarstellung anhand ausgewählter Lernkonzepte einzuführen. Es ist eine Entdeckungsreise zu einer modernen Art der Liniengestaltung. Die ästhetischen Auseinandersetzungen des schöpferisch-entdeckenden Malens von Linien in der Tuschemalerei und Kalligrafie müssen darin ihre didaktischen Zielsetzungen, Wirkungen und Nutzen aufzeigen können. Die kunstpädagogische Forschung muss anschließend anhand der Analyse gezielter Beobachtungen und Ergebnissen ihre beabsichtigten didaktischen Vorzüge und Wirkungen validieren.

Linien sind vielfältig und spiegeln unsere Lebenserfahrungen wider, da die Künstler\*innen individuelle Haltungen, Wissensstände und Erfahrungswerte zu dem Thema der Kalligrafie haben. Diese poetische, heilende Eigenschaft kann durch die Linie ohne besondere Anforderungen greifbar zum Ausdruck gebracht werden.

## **5.2 Die Zeichnung, die Schrift und die Kalligrafie**

Über die Entstehung der Linie hat Tim Ingold folgendes definiert. Er erkannte, dass Linien die Spur einer Handbewegung sind und das Schreiben vom Zeichnen abgegrenzt sind. Der Unterschied zwischen dem Schreiben und dem Zeichnen liegt darin, wie man die Linie im Schreiben und Zeichnen einsetzt. Dafür gibt es vier Kriterien, die er Unterschied von Schreiben und Zeichnen nannte: Die Schrift hat eine Notationsfunktion. Die Schrift wird als System von Zeichen betrachtet und man hat es mit einer Technologie zu tun. Ferner wird die Schrift nicht als Kunst bezeichnet. Hingegen wird die Zeichnung als Kunst, aber nicht als Technologie bezeichnet. Die Schrift ist linear aber die Zeichnung nicht. Linien können mit dem Schreiben und Zeichnen ausgedrückt werden. Daher es ist es eine interessante Aufgabe zu untersuchen, wo eine wirkliche Grenze zwischen dem Schreiben und Zeichnen liegt. Wenn man die Kalligrafie schreibt, entscheidet die Handbewegung beim Schreiben. Ingold bezeichnet Kalligrafie als „eine Kunst der Bewegung“<sup>505</sup>: „Jede Linie ist die Spur einer filigranen Handbewegung mit dem Pinsel, einer Geste, inspiriert von den Bewegungen in der Welt um ihn herum, die der Kalligraf aufmerksam beobachtet.“<sup>506</sup> Der Unterschied zwischen westlichen Stiften und asiatischen Pinseln liegt darin, dass die Linien andere Charakterzüge haben:

---

<sup>505</sup> Vgl. Ingold 2021, S. 165.

<sup>506</sup> Vgl. ebd. S. 166.

„Der Pinsel erzeugt nicht nur eine Spur von sich ständig verändernder Breite, er lässt sich auch mit gleichbleibender Leichtigkeit in alle Richtungen bewegen. Deshalb kann der Kalligraf mit der beweglichen Pinselspitze auf eine Weise ‚spielen‘, die mit der starr am Schaft befestigten Spitze eines Stiftes nicht möglich ist.“<sup>507</sup>

Die Linie in der Tuschemalerei ist die Grundlage nicht nur für den Aufbau einer Veranda, sondern auch für die Gestaltung der basierenden Umrisse oder Konturlinien eines Berges, Felsens oder Baumes. Daher ist eine einzelne falsch gezeichnete Tuschelinie nicht akzeptabel. Eine einmal gezeichnete Tuschelinie kann nicht mehr neu gezeichnet werden. Daher setzten sich asiatische Maler der früheren Zeit mit einem konzentrierten und puren Geist hin, und nachdem sie das Bild innerlich fertiggestellt hatten, was sie in ihrem Kopf zeichnen wollten, begannen sie, ihre Pinsel zu heben.<sup>508</sup>

Kalligrafie ist eine schöne Schreibkunst, die aus mehreren Linien besteht. Es gibt dafür mehrere kalligraphische Liniendarstellungsmöglichkeiten. Die asiatische Linie als Schreibkunst bezieht sich hier auf die inneren und äußeren Linien, die den reinen Seelenzustand des Künstlers wiedergeben. Diese zusammengesetzten Linien als Schrift geben der Kalligrafie und der Tuschemalerei ihren Sinn. Diese haben bildhafte Eigenschaften, weil die Einzelschrift von einem Wort zu einem bildnerischen Zeichnen umgewandelt wurde.

### **5.3 Linie als befreiende und ursprüngliche Kraft in der Tuschkunst**

Linie als befreiendes Element bedeutet, dass Linien die innere Welt von Künstlern wiedergeben. „Friedvolle“ Linie bedeutet, dass Linien mit Frieden eine Innenwelt umgeben. Gibt es jedoch eine bestimmte Schriftform über den Frieden? Es ist diesbezüglich nicht entscheidend, ob Künstler\*innen perfekt malen können. Es kann eine frei gezeichnete Linie sein, die aus ihrer Inneren schöpferischen Kraft entstanden ist. Es geht hier darum, dass die Bilder die Identität der Künstler\*innen repräsentieren, ohne dies anderen zeigen zu wollen. Jeder Mensch hat eine besondere Schreibform und einen besonderen Malstil, die sich in der Malerei unterschiedlich darstellen. Durch diese tuschemalerischen Übungen wird jedoch die eigene künstlerische Formsprache entdeckt. Dabei stellt sich die Frage, ob die kreative Tuschemalweise

---

<sup>507</sup> Vgl. Billeter, *the Chinese art of writing*, S. 11f, S. 54.

<sup>508</sup> Vgl. Ahn 2000, S. 16.

neue Perspektiven auf geistige Heilung und inneren Frieden eröffnen und eine neue Gestaltungsform der friedvollen Linie in diesem spezifischen Zusammenhang entwickelt werden kann. Daher ist die Gestaltung einer „friedvollen“ Linie ein Weg, der einem schöpferische Kraft<sup>509</sup> verleihen kann.

Dem Tuschemaler wurde zuerst die Schreibkunst gelehrt, die er auch neben seiner Malerei beständig weiter ausübte. Das Werkzeug, mit dem er malte, war derselbe Pinsel, mit dem er schrieb. Es ist somit wahrscheinlich kein Wunder, dass sein Pinsel beim Zeichnen gleichsam von selbst in kalligraphische Bahnen hineinglitt. „Das Schreiben ist im Osten nicht bloß als eine nützliche, sondern als eine schöne Kunst ausgeübt und geschätzt worden.“<sup>510</sup>

Außerdem wird sie als eine Erleichterung und eine Befreiung, die sich mit der inneren Mitte und innerlichen Kraft verbindet, betrachtet. Jeder Mensch hat diese Kraft, diese imaginären, kreativen Quellen des Lebens selbst zu verstärken. Es ist sehr interessant, dass diese kalligrafische Linienkunst der Tuschemalerei als ein befreiendes Element sowohl in der Kunst als auch der Kunstpädagogik schöpferisch wirksam werden kann

## **5.4 Beispiele der tuschemalerischen Linien**

Linien in der Tuschemalerei haben vielfältige Merkmale, die uns unterschiedliche Linienformen in zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten vor Augen führen. Daher werden hier exemplarisch diverse Linienführungen anhand von mir gezeichneter Tuschelinien vorgestellt.

Die kalligrafische Tuschelinie besteht darin, dass sie durch Senkung und Hebung der Handgelenke unterschiedliche Breiten der Linien erzeugt. Gleichzeitig unterscheiden sich die Tuschetöne durch die verwendete Tuschewassermenge. Wenn man mit dem Pinsel viel Wasser und anschließend die Tuschefarbe aufnimmt, entstehen helle Tuschetöne. Hingegen werden die Tuschefarbtöne dunkler, wenn man mit wenig Wasser Farbe aufnimmt. Im Folgenden werden die diversen Linienführungen mit dem kalligrafischen Pinsel gezeigt:

---

<sup>509</sup> Vgl. Shephert-Kobel 2014, S. 22-26.

<sup>510</sup> Vgl. Grosse 1922, S. 25.

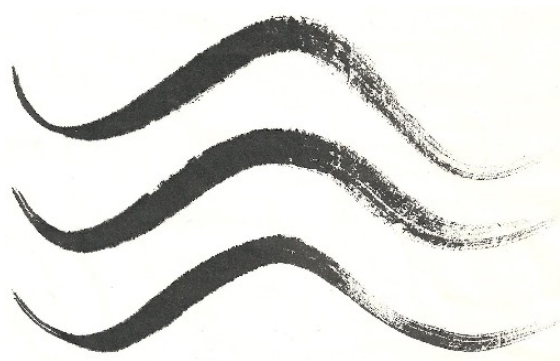


Abbildung 72: Linienübung I,  
2022, Young-Ran Kim



Abbildung 73: Linienübung II,  
2022, Young-Ran Kim



Abbildung 74: Linienübung III,  
2022, Young-Ran Kim



Abbildung 75: Linienübung IV,  
2022, Young-Ran Kim



Abbildung 76: Linienübung V,  
2022, Young-Ran Kim

## 5.5 Besonderheit der Linien und Flächen in der Kalligrafie

„Die Tuschemalerei kreiert mit Linien und Flächen. Je nachdem ob die Linie oder der tonige Fleck bevorzugt wird, lässt sich eine zeichnerische und eine malerische Art unterscheiden.“<sup>511</sup> Die Mal- und Zeichengegenstände wurden mit linearen Umrissen mal schmaler und mal breiter geschrieben und gemalt. Die Geschwindigkeit der Pinselbewegung ist bei der Kalligrafie entscheidend.<sup>512</sup> Dazu werden die koreanischen Schriftstriche als Beispiele genannt und diverse Linien (A), (B) und (C) untersucht:

„ 나 무 (Baum) = ㄴ (Konsonant) + ㅜ (Vokal) ㅁ (Konsonant) ㅜ (Vokal)“

Ein Zusammenspiel zwischen den Konsonanten und Vokalen macht die Bedeutung einzelner Worte aus und sie werden in unterschiedlicher Weise geschrieben. Als Beispiel werden drei diverse Beispiele untersucht und das Ergebnis ist Folgendes:

(A) Normale Geschwindigkeit der Pinselführung: Wenig Hebung und Senkung des Pinsels



Abbildung 77: Baum I, 2022, Young-Ran Kim

<sup>511</sup> Vgl. Grosse 1922, S. 25.

<sup>512</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 8.

(B) Etwas schnellere Pinselführung: Der Pinsel wird stärker gesunken und leicht nach oben gehoben



Abbildung 78: Baum II, 2022 Young-Ran Kim

(C) schnellste Pinselführung: Der Pinsel wird viel mit Kraft gesunken und sehr schwunghaft nach oben gehoben.



Abbildung 79: Baum III, 2022, Young-Ran Kim

Darüber hinaus wird der „Baum“ als Wort in chinesischer Schrift 木 und mehrdeutig in den unten angeführten Anordnungen geschrieben. Anders als die koreanische Sprache ist Chinesisch als Zeichen- und Symbolsprache bekannt. Das bedeutet, dass unterschiedliche Reihenfolgen und Anordnungen der Einzelbuchstaben einen neuen Sinn ergeben:

木 (mù) = Baum

林 (lín) = kleiner Wald

森 (sēn) = großer Wald



Abbildung 80: Baum,  
2022, Young-Ran Kim



Abbildung 81: Kleiner Wald,  
2022, Young-Ran Kim

In der Tuschemalerei spielt das Zusammenspiel der Linien und Flächen eine wichtige Rolle. Wegen der besonderen Eigenschaft des Pinsels können die dargestellten Bilder durch die Linien und Flächen plastisch zum Ausdruck gebracht werden: Die Pinselbreite, die man variabel ändern kann, malt eine schmale Linie durch die Hebung des Pinsels (mit der Pinselspitze wird gezeichnet) und eine breite Linie (mit der Pinselbreite wird gezeichnet). Durch die Senkung des Pinsels werden unterschiedliche Charaktere der Linie erzeugt.



Abbildung 82: Großer Wald,  
2022, Young-Ran Kim

In der Tuschemalerei und Kalligrafie gibt es zwei Arten von Linien. Diese zwei Arten der Linien haben wichtige Merkmale in Bezug auf ihre Darstellung: eine entsteht aus den Tuschelinien



(필법) und die andere aus den Tuscheflächen.(묵법) Die besonderen Merkmale der Tuschemalerei liegen darin, dass die Flächen aus den Linien entstehen. Man hat die Linien gemalt, um zuerst die Umrisse des Bilds in der Landschaftsmalerei zu konstruieren. Ferner sind die Landschaftsbilder für die Darstellung der Kompositionen mit mehreren Linien dargestellt worden. Diese Linien sind nicht korrigierbar, daher haben die Tuschmalkünstler erst dann angefangen, ihre Bilder zu malen, nachdem sie den Grundentwurf gedanklich grob skizziert haben. In der ostasiatischen Malerei ist die Linie eine Basis zur weiteren Liniengestaltung und Flächengestaltung. Die Linien haben vielfältige Darstellungsmöglichkeiten: Sie können dunkel oder hell, oder stark oder weich, nah oder fern sein. Aus der Linie kann auch die Fläche erweitert werden. So entstehen die Flächen aus der Tusche mit diversen Nuancen der Farbtöne, die mit der Wassermenge variierbar sind.<sup>513</sup> Die Einzigartigkeit der Liniendarstellung ist in Korea sehr bekannt, da jeder Künstler danach gestrebt hat, seiner Originalität Ausdruck zu verleihen, indem er seinen eigenen Stil in Linien und Flächen entwickelte. Im Hinblick auf die konzentriert und frei gezeichnete Linie erklärt Grosse: „Wenn sich schon aus unserer harten und dürftigen Schrift der Charakter und die seelische Bewegung des Schreibers erkennen lassen, so bilden sie sich in den weit variableren Zügen des ostasiatischen Tuschepinsels mit viel größerer Feinheit, Kraft und Klarheit ab.“<sup>514</sup> Darin liegen die wesentlichen Unterschiede der Eigenschaft des Pinsels zwischen Asien und Europa.<sup>515</sup>

## **(B) Material und Vermittlung**

### **6 Materialphilosophie**

Ein anderer Aspekt, welcher beim Verständnis der orientalischen Malerei zu beachten ist, ist die technische Besonderheit. In dieser Hinsicht ist vorab herauszustellen, dass die Maltechnik mit dem Pinsel und die Tuschtechnik in der Tuschemalerei am wichtigsten sind. In der ostasiatischen Malerei sind die grundlegendsten Umrisse die Basiskonturlinien der Landschaft und der Umgang mit dieser Linie kann hauptsächlich als Umsetzung der Pinselmethode angesehen werden.<sup>516</sup>

---

<sup>513</sup> Vgl. Ahn 2000, S. 15ff.

<sup>514</sup> Vgl. ders., S. 27.

<sup>515</sup> Vgl. ebd. 25f.

<sup>516</sup> Ebd. S. 16f

Tuschemalerei beinhaltet Eigenschaften, die auf der spielerischen Malweise beruhen, da diese Malerei von den verwendeten Materialien und Malwerkzeugen wie Pinseln, Reibstein, Stangentusche und Papier abhängt. Dieses schätzbare „Grundmaterial bezeichnet man als die „Vier Schätze der Studierstube“: Papier (*zhi*), Pinsel (*bi*), Tuschstein (*mo*) und Reibstein. (*yan*).“<sup>517</sup> Darüber hinaus fordert ein malerischer Hintergrund eine meditative Geisteshaltung. Eine Seelenreinigung und eine innere Mitte vor dem Beginn des Malens zu finden wird daher vorausgesetzt. (vgl. dazu Kapitel 3.3)

Außerdem ist ein Zusammenspiel der materiellen Eigenschaften von Tusche und Pinsel die entscheidende malerische Besonderheit in der Tuschemalerei. *Jullien François* behauptete, dass diese malphilosophischen Einzigartigkeiten der Tuschemalerei im Verhältnis der Tuschefarbmenge, Intensität und Wasserverhältnis der Tuschefarbe liegen. Symbolisch verdeutlichte er dies anhand von sechs Farben, die mit der geistigen Dimension des/r Künstler\*in verknüpft sind:

„Der Tuschelavierung nämlich, dem alleinigen Wechselspiel von hell und dunkel, trocken und feucht, „zwischen ‚es gibt‘ und ‚es gibt nicht‘“, wird der chinesische Gelehrte die Aufgabe anvertrauen, den vage-verschwimmenden Charakter der Dinge im Lauf ihres Aufkommens oder ihrer Resorption wiederzugeben.[...] wird man zwar sechs „Farben“ (der Tusche) zählen, diese heißen jedoch: „schwarz“ und „weiß“, „trocken“ und „naß“, „konzentriert“, und „verdünnt“ (Tang Dai, C. K., S. 242; oder auch nur fünf Farben, um mit den anderen Skalen zusammenzupassen, wobei das Weiß als negative Farbe betrachtet wird)[...] Je nach ihrer Verdünnung lässt die Schattierung der Tusche diese in einem kontinuierlichen Übergang von ihrer physischen Konkretion zu ihrer geistigen Dimension übergehen.“<sup>518</sup>

Form und Farbe in der Tuschemalerei werden durch die besondere Malphilosophie, vor allem der Materialeigenschaft von Tusche, Papier und Wassermenge im Reibstein beeinflusst. Eine Beherrschung der tuschemalmateriellen Eigenschaften ist die Voraussetzung für eine gelungene Malerei, um einen effizienten Maleffekt zu erzielen.

---

<sup>517</sup> Vgl. ebd.

<sup>518</sup> Vgl. Jullien 2005. S. 228f.

Im Folgenden wird näher auf diese philosophischen Eigenschaften bezüglich des materiellen Charakters von Tusche und Pinsel, Herstellung der Tuschefarbe, Pinsel, Papier, Stangentusche und Reibstein eingegangen.

## 6.1 Besondere Malphilosophie von Tusche und Pinsel

Die wichtigsten Arbeitsmittel des Malers sind die Tusche und der Pinsel. Der Pinsel wird in der Tuschemalerei als Seele und der Pinsel als Geist des Bildes gedeutet.<sup>519</sup> Im Folgenden werde ich mich daher mit der materiellen, malerischen Philosophie in der Beziehung zwischen Tusche und Pinsel auseinandersetzen. „Shitao“ (1642-1707)<sup>520</sup> schreibt über den malphilosophischen Zusammenhang zwischen dem Pinsel und der Tusche:

„Die Malerei dient dazu, das ganze Weltall darzustellen. Wie könnte man das ohne Pinsel und Tusche tun? Die Tusche ist natürlichen Ursprungs: konzentriert oder verdünnt, trocken oder feucht passt sie sich ihrem Gegenstand an. Der Mensch führt den Pinsel: Er zeichnet Konturen und füllt Flächen aus, den Malgrund trocknend oder anfeuchtend folgt er dem Gegenstand. (Huayulu II)“<sup>521</sup>

Über die unterschiedlichen Funktionen der beiden Arbeitsmittel sagt er aus, dass die Tusche die Seele repräsentiert, die Grundzüge der Dinge widerspiegelt, während der Pinsel hingegen in der Lage ist, die Veränderlichkeit, den Geist, unendliche Bewegungen und Flüchtigkeit der Dinge auszudrücken.<sup>522</sup> Die Bewegung des Pinsels wird als Übertragung des Geistes der Künstler\*innen interpretiert: „[...] Die Bewegung des Pinsels und darin der Pulsschlag der lebendigen *Hand* (des Handgelenks) und übertragen gesehen *des Lebens* (des Herzens).“<sup>523</sup>

Des Weiteren beschreibt *Huayulu V* „Shitao“ die materielle Beziehung und erläutert die funktionellen Aspekte der beiden Arbeitsmittel wie folgt:

„Wenn der Pinsel die Tusche aufnimmt, wird sie beseelt, wenn der Pinsel die Tusche auf den Malgrund überträgt, lässt er sie lebendig werden. Um die Tusche zu beseelen, bedarf es einer langen Übung, um sie mit Hilfe des Pinsels zu beleben, ist die Kenntnis des Lebens erforderlich. Wer durch lange Übung seine Seele zwar gestärkt hat, aber die Tiefe

---

<sup>519</sup> Vgl. Miklós 1982, S. 24.

<sup>520</sup> „Shitao“ (1642-1707) ist ein chinesischer buddhistischer Mönch, Kalligraf und Landschaftsmaler in frühen „Qing“ Dynastie. Vgl. dazu Internetquelle über seine Biografie. In: <https://gaz.wiki/wiki/de/Shitao>(13.08.2021)

<sup>521</sup> Huayulu II, aus den gesammelten Aussprüchen über die Malerei, 17. Jahrhundert, ein Werk von „Shitao“.

<sup>522</sup> Vgl. Miklós 1982, S. 25f.

<sup>523</sup> Vgl. ebd.

des Lebens nicht kennt, der kann nur mit der Tusche, nicht aber mit dem Pinsel umgehen. Wer im pulsierenden Leben gestählt wurde, seine Seele aber nicht durch Übung bilden konnte, der kann nur mit dem Pinsel, nicht aber mit der Tusche umgehen. (Huayulu V)<sup>524</sup>

Dieses Zusammenspiel der Tusche und des Pinsels beschreibt Höllmann ergänzend folgendermaßen: „Zusammen mit dem Pinsel ist die Tusche bis heute nicht nur ein hochgeschätztes Schreibmaterial, sondern auch ein wichtiges Medium.“<sup>525</sup> Die Beziehung zwischen der Tusche und dem Pinsel hat er mit der Lebensphilosophie verglichen, so dass ein bilaterales Zusammenspiel der Tusche und des Pinsels als ein wichtiger philosophischer Hintergrund gilt. Ein schöner Gegenstand des Reibsteins und die schöne Seele der Tuschefarben, die während des Reibens entstanden sind, reichen allein nicht um ein schönes Bild zu malen, daher sollen Künstler\*innen dazu in der Lage sein, diese durch Übungen mit dem Pinsel in den Geist des Künstlers im Bild mit einzubeziehen.

Diese Feststellung von „Shitao“ kann man mit einer Lernphilosophie zusammenfassen: Allein die Begabung des Künstlers, also Talent und potenzielle Fähigkeiten (Tusche) reichen leider nicht aus, um ein schönes Bild anzufertigen. Man braucht dazu ständige Übungen (Geist vom Künstler durch Meditation) und Training (Pinsel), die viel Geduld und Mühe der Lernenden erfordern. Das Zusammenspiel mit dem Pinsel und der Tusche gilt bis heute sowohl als ein hochgeschätztes Material als auch ein wichtiges Medium der chinesischen Kunst.<sup>526</sup>

## 6.2 Tusche und Herstellung der Tuschefarbe

Tuschefarbe, Pinsel und Papier sind wichtige Malutensilien für die künstlerische Darstellung der tuschemalerischen Bildgestaltung. „Vor Beginn des Malprozesses wird sie auf einem meist aus Schiefer bestehenden Reibstein mit Wasser frisch angerieben.“<sup>527</sup> Die Tuschemalerei beinhaltet nur einen Farbton: Schwarz. Daher ist die Tuschefarbenherstellung ein wichtiger Prozess in der ostasiatischen Malerei. Tuschefarbe entsteht durch das Anreiben einer Stangentusche, mit der man auf dem Reibstein kreisförmig reibt. Dabei sollte man kein Wort sprechen und sich nur auf die Herstellung der Tuschefarben konzentrieren. Durch den stillen Moment

---

<sup>524</sup> Ebd. S. 24f.

<sup>525</sup> Vgl. Höllmann 2015, S. 57.

<sup>526</sup> Vgl. Wang; Cai; Dawn 2002. S. 26f

<sup>527</sup> Vgl. Kotzenberg 1996, S. 10.

entsteht eine Atmosphäre, die die Lernenden gedanklich in der Malerei versinken ließ.<sup>528</sup> Das Anreiben für die Tuschefarbeherstellung geschieht mit regelmäßigem Druck und Bewegung.<sup>529</sup> „Diese kreisende Bewegung ermöglicht es uns, uns meditativ ins Malen einzustimmen.“<sup>530</sup> Wenn die Tuschfarbe aufgebraucht ist, wird sie neu angerieben, indem man Wasser auf dem Reibstein hinzufügt.<sup>531</sup> In der Regel wird ein intensiver Ton auf der Mitte des Reibsteins gesammelt, während die hellere Tuschfarbe in dem schräg liegenden Reibstein zurückgestellt wird.



Abbildung 83: Vorbereitung der Tuschefarben, Reibstein, Stangentusche, Wasserdose, Young-Ran Kim, 2021 Foto: Martin Mühlhoff

In der ostasiatischen Tuschemalerei wird die besondere Bedeutung der Tusche und ihrer Anwendung anhand der Tuschefarbmethode betont. Tusche hat eine schwarze Farbe, jedoch verbindet sich diese mit Wasser, um alle Arten von Farben zu erzeugen. Das ist das Geheimnis

<sup>528</sup> In Kalligrafie Kursen in Süd-Korea in der Grund-und Mittelschule in den siebziger Jahren ist die stille Vorbereitung der Tuschefarben von Bedeutung, daher sollten sich die Lernenden fast über 30 Minuten nur auf diese Tuschevorbereitung konzentrieren und dabei sollten sie sie gedanklich so verinnerlichen und still bleiben, als ob sie im Buddha Tempel meditiert hätten. Erfahrungen durch Verfasserin.

<sup>529</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2006, S. 30.

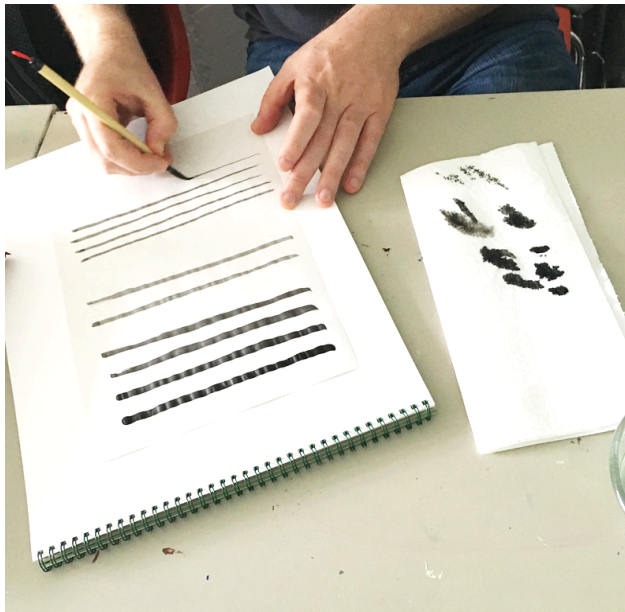
<sup>530</sup> Vgl. ebd.

<sup>531</sup> Vgl. ebd.

der Tusche. „Sung, Lee“ benannte die unschätzbar wertvolle Eigenschaft als „Seokmuk Yeogeum“: *Man solle mit Tuschefarbe wie mit Gold sparsam umgehen.*<sup>532</sup> In der Entwicklung der ostasiatischen Malerei spielte diese Tuschemethode eine sehr große Rolle, da sie allein einen Einblick in den Stil einer bestimmten Epoche geben kann.<sup>533</sup>

Tuschemalerei wird mit schwarzen Tuschefarben auf weißes Papier gemalt. Wenn man damit schreibt, nennt man es Kalligrafie. Im Gegensatz zur Kalligrafie hat die schwarze Tusche in der Tuschemalerei eine weitere Bedeutung. Wie das Wort „Tuschemalerei“ an sich schon nahelegt, ist Tuschemalerei eine Malkunst aus Tuschen. Das dünne und weiße Tuschepapier dient dazu, einen kontrastreichen Effekt zu erzielen. Daher symbolisieren die Farbe Schwarz der Tusche und die Farbe Weiß des Papiers die Reinheit in der Kunst.<sup>534</sup>

Das besondere Geheimnis besteht aus dem richtigen Verhältnis von Wasser und Tusche. Mit Wasser kann die schwarze Farbe entdunkelt und verdunkelt werden. Diese unterschiedlichen Farbnuancen der schwarzen Töne machen das Bild lebendig und frei von trüben Farbtönen.



Der Geist zur Malerei entsteht aus der frei und fein gerichteten Strichführung, aus den mithilfe des Pinsels und der Tinte ausgelösten Tuschefarben und der Handbewegung. Wang beschreibt diese Strichführung wie folgt:

Abbildung 84: Ästhetische Linienübung mit den Tuschefarben, Universität Paderborn, 2016

<sup>532</sup> Übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsch von der Verfasserin

<sup>533</sup> Vgl. Ahn, 2006, S. 16f.

<sup>534</sup> Vgl. Wang; Cai; Dawn 2002, S. 28.

„Ohne „Entdunkelung“ der Tusche wird es keine muntere Belebung geben, so wie es ohne „Belebung“ durch den Pinsel keine geistige Dimension geben wird. Der „Geist“ (oder das „Leben“) entsteht gleichzeitig aus der gelösten Feinheit der Strichführung, die (mit Hilfe des Pinsels) Hemmnisse und (mittels der Tinte) die Undurchdringlichkeit beseitigt (*désobstruant et désopacifiant*).“<sup>535</sup>

Die Farbe Schwarz stellt aus folgenden Gründen in der Tuschemalerei eine Besonderheit dar. „Die Tusche ist für die Schönheit der traditionellen chinesischen Malerei von entscheidender Bedeutung. Nur mit Tusche können Sie die Bewegung des Energieflusses und Ihre eigenen Empfindungen ausdrücken.“<sup>536</sup>

Die Farbe Schwarz in der Tuschemalerei ist in sich vollkommen und aufgrund ihrer erstaunlichen Wandlungsfähigkeit in der Lage, jede Farbe anzudeuten. Die Farbe Schwarz ist nicht die Abwesenheit von Licht, sondern eine Konzentration von allen Farben und Tönen in der Natur. Durch die Unterscheidung der Tuschefarbmengen kann die Natur unterschiedlich dargestellt werden. Weiches Obst und ein schwer gewebter Korb zeigen im Bild nicht die gleiche Stofflichkeit. Das Schatten- und Lichtverhältnis wird ebenfalls



Abbildung 85: Diverse Farbtonherstellung, Universität Paderborn, 2016

durch die Verwendung diverser Abstufungen der Farbtöne unterschiedlich akzentuiert. Bezüglich der natürlichen Herstellungsweise von Schwarztönen äußert sich Wang folgendermaßen: „Es liefert alle Nuancen von zartestem Grau bis zu tiefstem Schwarz.“<sup>537</sup> Mit Tusche kann man die Bewegung und eine ursprüngliche Kraft des Energieflusses und das eigene Empfinden ausdrücken. Die materielle Zusammensetzung der Stangetuschematerialien besteht aus Ruß,

<sup>535</sup> Vgl. Jullien 2005, S. 243.

<sup>536</sup> Vgl. Wang; Cai; Dawn 2002, S. 27.

<sup>537</sup> Vgl. ders., S. 26.



der beim Verbrennen von Nadelhölzern entsteht und dieser wird mit einem Gummi beziehungsweise Leim vermischt.<sup>538</sup>

Der Duft von Kiefernholz verbreitet sich im Raum der Tuschemalerei und erzeugt beim Reiben der Stangentusche ein angenehmes Naturaroma im Raum, welches die Teilnehmer\*innen in einer meditativen Reise begleitet. Ohne eine ausgiebige Vorbereitung der Tuschematerialien kann man keine schöne Tuschemalerei erzielen. Daher sollte man sich vor Beginn der Tuschemalerei Zeit für das Reiben mit der Stangentusche nehmen und geduldig sein, bis schöne Tuschefarben erzeugt werden.



Abbildung 86: „Friedensmotive in der Kunst – kreative Kommentare Kalligrafie, Tuschemalerei“, Universität Paderborn



Abbildung 87: Reibstein, Pinsel, Stangentusche, 2021, Foto: Martin Mühlhoff

Vor Beginn der Malerei wird die Tuschestange auf einem meist aus Schiefer bestehenden Reibstein mit Wasser frisch angerieben. „Durch das variable Mischungsverhältnis von Wasser und Tusche kann der Tuschewert oder die Tonalität der Tusche vom feinsten Grau zum tiefsten Schwarz abgestuft werden.“<sup>539</sup> Darüber hinaus verdeutlicht Kotzenberg folgendermaßen den wesentlichen Unterschied zwischen der nassen und trockenen Tuschtechnik, welche

<sup>538</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 12.

<sup>539</sup> Vgl. Kotzenberg 1996, S. 10.



durch ausgeführte Pinselführung und verwendete Tuschemenge die Bildgestaltung maßgeblich prägt:

„In der Tuschtechnik ist neben der Differenzierung der Tuschwerte die Untersuchung von nasser und trockener Tuschtechnik ästhetisch entscheidend. Bei der nassen Tuschtechnik (shumo) fließt die Tusche spontan aus dem Pinsel. [...] Bei der trockenen Tuschtechnik – ‚ganmo‘ oder ‚jiamo‘ – wird die Tusche nur mit einer geringen Wassermenge anrieben. Die Tusche kann dabei nicht aus dem Pinsel fließen, der deshalb schräg gehalten wird.“<sup>540</sup>

Man kann bei dieser malerischen Umsetzung vielfältige Tuschetöne auf dem Papier mit Linien und Flächen ausdrücken. Wichtig ist dabei, dass das Verhältnis zwischen Tuschefarben und Wassermenge richtig gesteuert werden sollte, um die Schattierung der Gegenstände malen zu können. Zum Schaffen einer Plastizität der Tuschemalerei ist daher die Nass- und Trocken-technik sehr wichtig, ansonsten bleibt das Bild in der zweidimensionalen Optik. Bei der trockenen Tuschtechnik wird die Tuschestange nur mit einer geringen Wassermenge angerieben,<sup>541</sup> während die Nasstechnik viel Spielraum in der Steuerung der Helligkeit bietet.

Die Aufhellung und Verdunklung der Farben sind abhängig von der verwendeten Wassermenge verbunden. Zur Veranschaulichung zeigen im Folgenden beide Bilder jeweils ein Beispiel der Trocken- und Nasstuschtechniken der Tuschemalerei:

#### **(A) Trockene Tuschtechnik mit geringer Wassermenge**

Abbildung 88: "Zhu Daoping", Landschaft, 33,5 cm x 45 cm, *Hong Kong Museum of Art*. In: Karlsson, *Magie der Zeichen*, S. 105.



<sup>540</sup> Vgl. ebd.

<sup>541</sup> Ebd.

Es wird hier mit wenigen Tuschefarben gearbeitet. Daher kann das Bild der Tuschemalerei mit einem homogenen Farbton versehen werden. Diese Trockentuschetechniken kann man vor allem in der Landschaftsmalerei optimal einsetzen, wenn der Künstler direkt nah vor den Bergen malen möchte, ohne die nahe und ferne Perspektive zu berücksichtigen. Außerdem werden die Motive mit dieser Technik verwendet, wenn man vor allem den Vordergrund zu betonen beabsichtigt. Die Tuschkraft beziehungsweise Bildgestaltung können von der Wassermenge bestimmt werden.



Abbildung 89: "Wang, Sung-Hee". In: „Lee, Young-Soo“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei“, „Sagunja“, Bd. Nr.5, 1993, Seoul, S. 47.

### **(B) Nasse Tuschetechnik mit viel Wassermenge**

Es entsteht bei dieser Maltechnik eine dreidimensionale Optik, wenn der Künstler sofort auf dem nassen Papier malt oder wenn er mit den unterschiedlichen Farbnuancen der Tuschefarbe arbeitet. Das Spiel zwischen den Wassermengen und den geriebenen Tuschefarben ist ein wichtiges Element, um diese dreidimensionalen Effekte zu erzielen. Die Farbnuance von der Tuschefarbe hängt von dem Nasszustand des Papiers und der Intensität der eingetauchten Tuschefarben ab. Das bedeutet, neben der Farbintensität der Tuschefarben und der Wassermenge hat die Qualität der Saugkraft des Papiers eine wichtige Bedeutung in der künstlerischen Darstellung.

**(C) Tuschemalerei aus der nassen Tuschtechnik**



Abbildung 90: „Jang, Dae-Chun“. In: „Sun, Hak-Kyun“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei, S. 69.



Abbildung 91: „Jang-Wung“. In: „Sun, Hak-Kyun“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei, Sansuwha, Bd. Nr.1, 1993, Seoul, S. 131.

**(D) Tuschemalerei aus der trockenen Tuschtechnik**



Abbildung 92: Nasstechnik, Pfirsichbaum, Museumskoffer, 2015, Young-Ran Kim, Foto: Young-Ran Kim





Abbildung 93: Diverse Tuschetöne, Universität Paderborn, 2016

Diese unterschiedlich gemalten Linien zeigen die Vielfältigkeit der künstlerischen Liniengestaltung, aus denen unterschiedliche Tuschefarben erkennbar werden. Außerdem ist die Wassermenge von Tuschefarben und die Pinselhaltung entscheidend, um die Stofflichkeit des Gegenstands auszudrücken.

Im Folgenden werden die Tuschefarbeffekte mit der nassen und trockenen Tuschemalerei gezeigt. Es handelt sich um die Darstellung der Blütenmotiven. Um die Stofflichkeit der Blüten zu zeigen, kann eine Mischtechnik der nassen und trockenen Tuschefarbtechniken verwendet werden. Dabei werden die Blüten oder Blätter von Bäumen zuerst mit einer hellen Tuschefarbe als Basis im Bild positioniert.

Im Gegensatz zu dem Hintergrundbild von Blüten wird in der Mitte der Blüten mit einer dunkleren Tuschefarbe gemalt. So kann die kontrastreiche Farbnuance in der Tuschemalerei zum Ausdruck gebracht werden.



Abbildung 94: Tuschemalerei aus der nassen und trockenen Tuschtechnik, Universität Paderborn, 2016, Young-Ran Kim

Diese Mischtechnik ist eine ideale Malweise, wenn man Gegenstände mit einer voluminösen Eigenschaft im Bild darstellen möchte. Durch die Mischung der nassen und trockenen Tuschefarben werden vielfältige dreidimensionale Effekte ermöglicht und diese schafft eine bestimmte kontrastreiche Liniengestaltung in der Landschaftsmalerei. „Hu, Kwank-Hwang“ hat diesen Kontrast in seiner Landschaft eindrucksvoll und zur vollen Geltung umgesetzt.



Abbildung 95: "Hu-Kwak-Hwang", in: „Sun, Hak-Kyun“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei Sansuwha“, Bd. Nr.1, 1993, Seoul, S. 205.

### 6.2.1 Der Reibstein

Die schwarze Tuschefarbe entsteht durch das Reiben der Stangentusche auf der glatten Oberfläche des Reibsteines und durch das zugefügte frische Wasser. Das Reiben der Stangentusche mit frischem Wasser auf dem Reibstein erzeugt somit schöne Tuschefarben. „Zum Schreiben und Malen wird das Tuschestück auf dem Reibstein mit Wasser zu flüssiger Tusche angerieben, bis die gewünschte Konsistenz und Farbe erreicht ist.“<sup>542</sup>



Abbildung 96: Reibstein, Pinsel und Stangentusche, 2021, Foto: Martin Mühlhoff

Die besondere materielle Eigenschaft des Reibsteins liegt in dem besonderen Duft während der Tuschefarbenherstellung, da der Reibstein mit der Tuschestange ein natürliches Holzaroma erzeugt. Daher ist der Reibstein ein wichtiges Arbeitsmittel für die Kalligrafie und Tuschemalerei. „Die traditionelle Tusche wurde schon vor der Han-Zeit in einem aufwendigen Verfahren hergestellt. Man mischte normalerweise Russ von Kiefernholz oder von verbranntem Öl des Wutongbaumes mit tierischem Knochenleim und Aromastoffen“<sup>543</sup>

Der Reibstein „besteht meist aus Stein mit glatter Oberfläche, häufig Naturschiefer (z. T. auch aus Bronze oder Keramik), und hat eine Mulde, in der die Tusche gerieben und gemischt

<sup>542</sup> Vgl. Karlsson; von Przychowski 2015, S. 100.

<sup>543</sup> Vgl. ebd.

wird.“<sup>544</sup> Anfangs sollte man nicht zu viel Wasser auf den Reibstein, sondern bei Bedarf Wasser zugeben.<sup>545</sup> So kann man schrittweise die Tuschefarbe und Töne durch Wassermenge und angeriebene Tusche variieren, so dass man später die Tuschefarben aufhellen oder verdunkeln kann.

„Der Anreibstein ist der beste Freund beim Malen und Schreiben. Je älter und feiner die Oberfläche des Steins ist, desto kostbarer ist er. Oft werden in den Schieferstein wunderschöne Pflanzen- und Tierornamente geschnitzt, und die „Augen“, die Einschüsse des Steins, gelten als Güterzeichen. Die Herstellung von Anreibsteinen ist auch heute noch ein hoch geschätztes Kunsthandwerk.“<sup>546</sup>

Eine schöne Tuschefarbenherstellung ist durch die Wassermenge und das Anreiben mit der Stangentusche möglich, daher wird im Folgenden auf das Arbeitsmittel der Stangentusche eingegangen.

---

<sup>544</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 12.

<sup>545</sup> Vgl. ders., S. 13.

<sup>546</sup> Vgl. Shepherd-Kobel, 2006, S. 22.



## 6.2.2 Die Stangentusche

Die Stangentusche ist ein wichtiges Arbeitsinstrument, um die Tusche herzustellen. Sie hat meist „die runde oder rechteckige Scheibe aus fein granuliertem, dunklem oder schwarzem Stein, deren konkave Seite zur Herstellung der konzentrierten Tuschelösung dient und deren Rückseite Verzierungen trägt, graviert und poliert ist.“<sup>547</sup> Insbesondere wurde die Vorderseite der Stangentusche mit einer kalligraphischen Schrift, mit einem Wort wie „langes Leben“, „geduldiger Duft“ oder „das Glück“ mit goldener Farbe verziert. Shepherd-Kobel beschreibt die materiellen Komponenten der Stangentusche (Anreibetusche) folgendermaßen:



„Die Anreibetusche besteht aus Ruß und Hautleim. Ruß wird aus dem Stammholz der Kiefer oder aus Öl, zum Beispiel Raps- oder Sonnenblumenöl, gewonnen. Kiefernruß gilt als einer der besten. Als Leim wird mit Vorzug geruchloser Knochenleim aus Hirschgeweih gebraucht.“<sup>548</sup>

„Die Anreibetusche besteht aus Ruß und Hautleim. Ruß wird aus dem Stammholz der Kiefer oder aus Öl, zum Beispiel Raps- oder Sonnenblumenöl, gewonnen. Kiefernruß gilt als einer der besten. Als Leim wird mit Vorzug geruchloser Knochenleim aus Hirschgeweih gebraucht.“<sup>548</sup>

Abbildung 97: Stangentusche, Tusche, der geduldige Duft riecht, 2021, Foto: Martin Mühlhoff

In der Praxis benötigt das Anreiben mit der Stangentusche viel Zeit und Geduld, bis die Tusche aus den drei Komponenten, Wasser, Stangentusche und Reibstein, eine bestimmte Konsistenz bildet. Dazu braucht man die richtige körperliche Haltung beim Anreiben mit der Stangentusche: „Zum Ansetzen der Tusche hält man die Stangentusche senkrecht in der Hand, gibt etwas Wasser in die Reibeschale und bewegt die Tusche kreisend im Wasser, wobei man sie gegen den Boden der Schale reibt.“<sup>549</sup> Dabei ist es wichtig, dass man die linke Hand leicht am

<sup>547</sup> Vgl. Miklós 1982, S. 21.

<sup>548</sup> Vgl. Shepherd-Kobel, 2006, S. 23.

<sup>549</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 14.



Reibstein hält, während man die rechte Hand in der Mitte der Stangentusche hält. Anschließend soll die Stangentusche kreisend auf dem Reibstein mit gleichmäßigem Druck bewegt werden, bis sich die konsistente Beschaffenheit der Tuschefarbe bildet. Diese körperliche Haltung ist beim Anreiben der Stangentusche wichtig, damit die Tuschefarbe die Bekleidung nicht beschmutzen kann. Vor dem Beginn des Anreibens ist es daher empfehlenswert, einen Kittel oder ein altes Hemd anzuziehen.

Die Qualität der Tuschefarbenherstellung ist von der Qualität des Reibsteins, der Stangentusche und der Wassermenge abhängig. Außerdem kann die Dauer der intensiven Tuschefarbenherstellung länger werden, wenn das Material des Reibsteins und die Stangentusche nicht zusammenpassen.<sup>550</sup> Je nach der Qualität der Stangentusche entstehen diverse Farbtöne in Schwarz. Sheperd-Kobel beschreibt den Zusammenhang mit dem Reibstein folgendermaßen:

„Wird die Stangentusche mit etwas Wasser auf der ebenen Fläche des Reibsteins hin und her gerieben, so lösen sich kleine Rußpartikel und verbinden sich mit dem Wasser zu schwarzer Tusche. Es gibt Stangentuschen in verschiedenen Schwarztönen: Blauschwarz, Tiefschwarz, Purpurschwarz und Braunschwarz.“<sup>551</sup>

„Da das Anreiben der Tusche etwas Zeit in Anspruch nimmt, bietet sich jetzt eine gute Gelegenheit, sich zunächst beim Anreiben von Tusche zu entspannen, um sich danach auf die Schreibvorlage zu konzentrieren. Das ruhige Reiben trägt dazu bei, ein geduldiger Schreiber zu werden.“<sup>552</sup> Darüber hinaus führt die ruhige Hintergrundmusik aus der Natur dazu, dass die Schüler\*innen in einen stimmungsvollen und ruhigen Moment mit der Malerei hineinfließen können. Es sind die Momente des Friedens, der Ruhe und Stille, in der sie während der Tuschefarbenherstellung ihre Gedanken verinnerlichen können.

---

<sup>550</sup> Erfahrungen im kalligrafischen Unterricht in Korea in den siebziger Jahren: Ein günstiger Reibstein erzeugt oft keine gute Tuschefarbe, da das Material sehr hart und nicht fein gearbeitet wurde. Im Unterricht haben die Schüler\*innen in diesem Moment den Reibstein und Stangentusche mit anderen Schüler\*innen ausgetauscht, um die Unterschiede dieser Materialien zu erfahren. Anschließend haben sie berichtet, mit welchem Reibstein und der Stangentusche meistens das Anreiben der Tuschfarben gelungen ist.

<sup>551</sup> Vgl. Shepherd-Kobel 2006, S. 24.

<sup>552</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 13.

### 6.3 Der Pinsel



Abbildung 98: Pinselset von Young-Ran Kim, 2021, Foto: Martin Mühlhoff

Die Pinselkraft ist das wichtigste Kriterium künstlerischer Qualität. Im Gegensatz zur europäischen Ölmalerei erfordert der chinesische Pinsel Sensibilität bei der Umsetzung in das andere Medium, das sich im Malmaterial grundlegend unterscheidet.<sup>553</sup> Ursprünglich wurde der Pinsel zuerst für die Kalligrafie verwendet und dieser wurde in den späteren Zeitraum ebenso in der Tuschemalerei verwendet. Der chinesische Pinsel wurde sowohl für die Kalligrafie als auch für die Tuschemalerei benutzt.<sup>554</sup>

Der Pinsel für die Tuschemalerei besteht aus den Haaren von Hasen und Ziegen. „Die chinesischen Kalligraphen haben in den verschiedenen Zeiten Pinsel mit unterschiedlichen Tierhaaren benutzt, vor allem aber Ziegenhaare. Die Haare werden zu einem Büschel zusammengebunden und in einem ausgehöhlten Bambushalter gefasst.“<sup>555</sup> Die Spitze des Pinsels wird immer bei Anfeuchtung der frischen Tuschefarben oder des Wassers zusammengezogen.<sup>556</sup> Wenn man die Pinsel lange benutzt hat, sollte die Spitze erneut gerichtet werden, bevor man

---

<sup>553</sup> Vgl. ders., S. 11.

<sup>554</sup> Vgl. ders., S. 7. ff

<sup>555</sup> Vgl. ders., S. 11.

<sup>556</sup> Vgl. van Briessen 1963, S. 37.

anfängt, ihn Tuschefarben neu einzutauchen. Die Haare von benutzten Pinseln werden mit frischem Wasser gewaschen und anschließend mit dem Daumen- und Zeigensfinger zusammengezogen, damit eine Spitze entstehen kann. Er wird in der Regel zum Schluss mit dem Wasser oder mit einem Spülmittel gereinigt.

„Charakteristisch ist die Länge und Fülle des Pinselkopfes und seine spezifische Biegsamkeit. Die Haare sind gestuft angeordnet, so dass sich eine feine, elastische Spitze bildet, wenn der Pinsel die Tusche aufgenommen hat.“<sup>557</sup>

Die Pinselführung in der breiten oder schmalen Linie, die Größe des Pinsels, die Geschwindigkeit der Pinselführung und die verwendete Wassermenge sind ein wichtiger gestalterischer Mittelpunkt in der Tuschemalerei. Durch die elastische und widerstandsfähige Pinseleigenschaft kann der Pinsel neue Tuschefarben aufnehmen.

Der Pinsel kann durch Hebung und Senkung des Pinsels unterschiedlichen Linienbreiten variabel gestalten. Mit dem asiatischen Pinsel ist es daher möglich, unterschiedliche Breiten der Linien von schmal bis breit darzustellen.<sup>558</sup> Diese besondere weiche Materialeigenschaft des Pinsels, der aus Wiesel- und Hasenhaaren zusammengesetzt wurde,<sup>559</sup> ermöglicht den Künstlerinnen und Künstlern vielfältige freie Darstellungsweisen der variablen Liniengestaltung. Das heißt, der Künstler kann die Breite der Linien bestimmen, indem er die Pinselhaare gesunken hält. Dabei spielt die Bewegung der Hand-Schulter-Kopf Gelenke des Künstlers eine wichtige Rolle. Das Potenzial der variablen Liniengestaltung ist ein besonderes Merkmal des Pinsels. Diesbezüglich legt Van Briessen die Einzigartigkeit der asiatischen Pinseleigenschaft dar:

„Der chinesische Pinsel, der in sehr feiner Arbeit aus verschiedenen langen Haaren zusammengerollt wird, hat die Eigenschaft, auch nach längerer Benutzung bei Anfeuchtung zu einer feinen Spitze zusammenzulaufen. Eben dies gibt dem Pinsel seine außerordentliche Spannungsweite, die viel größer ist als bei den – übrigens auch viel steiferen – europäischen Wasserfarbenpinseln. Das ist die Grundlage dafür, dass ein Tuschebild von den feinsten Haarstrichen bis zu den breit hingetzten flächigen Linien meist nur mit einem einzigen Pinsel von Anfang bis Ende gemalt wird.“<sup>560</sup>

---

<sup>557</sup> Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 11.

<sup>558</sup> Vgl. ders., S. 12.

<sup>559</sup> Vgl. van Briessen 1963, S. 37.

<sup>560</sup> Vgl. ebd.

Kotzenberg beschreibt zudem die Eigenschaft dieses kalligrafischen Pinsels, der bei der Anwendung des Pinsels diese oben genannten Eigenschaften repräsentiert, im Folgenden:

„Im Gegensatz zum breiten und flachen Borstenpinsel, wie er in der Ölmalerei gebraucht wird, nimmt die Spitze des chinesischen Pinsels für Tuschnmalerei durch die Elastizität seiner Tierhaare nach dem Malprozess seine ursprüngliche spitze Form wieder an. Der Tuschepinsel ermöglicht durch ständiges Heben und Senken und die variable Pinselführung einen rhythmischen Duktus des Pinselstriches.“<sup>561</sup>

Darüber hinaus kann der Pinsel aufgrund seiner oben genannten besonderen Eigenschaft unterschiedliche Tuschefarbtöne auf Papier übertragen. Zum Beispiel kann die untere Seite des Pinsels mit intensiven schwarzen Tuschefarben bedeckt werden. So entstehen zwei Tuschefarbenstufen in einem Pinsel. Dadurch, dass der Künstler diesen Pinsel auf dem Papier gesenkt hat, entstehen zwei unterschiedliche Tuschefarben im Bild.

Dank der asiatischen Pinseleigenschaften, die leicht durch Wassermenge, Pinselhaltung und Tonalität der Tuschenuancen steuerbar sind, schafft man mit einem Pinsel eine variable Liniengestaltung. Darin liegt die Besonderheit in Bezug auf den Pinselcharakter.

---

<sup>561</sup> Vgl. Kotzenberg 1996, S. 9.

## 6.4 Das Papier



Abbildung 99: Papier für Tuschmalerei aus Seoul, 2021, Foto: Martin Mühlhoff

Als Malgrund hat man Papier benutzt. Die Erfindung des Papiers geht „nach der Chronik der Han-Dynastie *Cai lun* hervor, der um 100 v. Chr. verschiedene Hofämter bekleidete, zugeschrieben wird.“<sup>562</sup> Früher wurde ein Malgrund aus Seide oder feingewebter Leinwand benutzt, was in der heutigen Zeit kaum noch verwendet wird.<sup>563</sup>

„Heute wird hauptsächlich chinesisches Reispapier als Träger der Schrift verwendet, das es in verschiedenen Ausführungen gibt. Dieses feste Material ist sehr reizvoll und gut für den Wechsel von leichten und festen Pinselstrichen geeignet.“<sup>564</sup>

Jedoch gibt es unterschiedliche Gewichte im Reispapier, daher sollte man mit unterschiedlichen Papieren Tuschelinien ausprobieren, bevor man mit der Malerei beginnt. Diese Vorübungen mit dem Pinsel und Papier sind wichtige Malwerkzeuge für eine gelungene Malerei. In Korea wurde daher in der Schule meistens altes bedrucktes Zeitungspapier meistens in der Übungsphase verwendet. Nachdem die Lernenden die Linienübungen beherrschten, wurde

---

<sup>562</sup> Vgl. Miklós 1982, S. 21.

<sup>563</sup> Vgl. ebd.

<sup>564</sup> Vgl. Vgl. Cao; Hartig 2000, S. 10.

dünnes asiatisches Papier von der Lehrkraft verteilt. In der Praxis in Deutschland wurden unbedruckte Zeitungspapierrollen von der Druckerei, wie beispielsweise Reste von nicht bedrucktem Zeitungspapier eines Zeitschriftenherstellers kostenlos zur Verfügung gestellt.

Das kalligrafische Papier hat zwei Seiten, eine glatte und eine nicht glatte Seite. In der Regel malt man mit einem saugfähigen dünnen Papier in 30-40 g pro Quadratmeter. Wegen der Saugfähigkeit des Schreib- und Malgrunds muss darauf geachtet werden, dass man nicht beim Malen und Schreiben dickflüssige Tusche mit dem Pinsel aufträgt. Es besteht die Gefahr, dass durch eine hohe Wassermenge das Papier abreißen kann. Im Unterricht wurden aktuell daher immer kleine Probepapiere, idealerweise dünnes unbedrucktes Zeitungspapier in DIN A3-Format, geschnitten und später in der Entwicklungsphase an die Lernenden in DIN A2-Formate verteilt. Bei Erwachsenen konnten die Teilnehmer durch die Bestellung beim Fachhändler selbst Reispapier und Pinsel besorgen. Wichtig ist dabei, dass die Papiere eine glatte und weiche Oberfläche besitzen müssen, um die Saugfähigkeit der Tuschen zu gewährleisten. Ein Reispapier mit Blüten ist der Erfahrung nach nicht für die Tuschkunst geeignet, weil das Papier mit Klebmaterialien einer Naturbasis zusammengemischt wurde. Dadurch entsteht eine steife Oberfläche auf dem Papier und diese Eigenschaft verhindert, Tuschefarben aufzunehmen.

„Für Tuschmalerei ist ein ungeleimtes saugfähiges Papier, das die Feuchtigkeit der Tusche beim Malen schnell aufnimmt, am besten geeignet. Jedes Papier mit dieser Eigenschaft ist brauchbar.“<sup>565</sup>

In Süd-Korea gibt es ein Kulturviertel der Tuschkunst „Insadong“,<sup>566</sup> wo man spezielles Papier für die Kalligrafie und Tuschemalerei kaufen kann. Angeboten wird vor allem handgeschöpftes „Hanji“ Papier, das sowohl für die Kalligrafie als auch für die Tuschemalerei genutzt werden kann. Es ist ebenso ein empfehlenswerter Ort für eine Besichtigung, da man sich die historische Entwicklung der Tuschkunst in diesem Viertel in einem Teehaus anschauen kann.

---

<sup>565</sup> Vgl. Shepherd-Kobel, 2006, S. 26.

<sup>566</sup> „Insadong“ ist ein Kulturviertel im Zentrum von Seoul, indem man ein altes koreanisches Café, wo angewandte Design, Kunstwerke, traditionelle Möbel und Keramik verkauft wird. Darüber hinaus werden regelmäßig Exponate der Tuschemalerei ausgestellt. Vor allem können die handgeschöpften Papiere wie Blütenpapier, Naturfaserpapier mit verschiedenen Naturmaterialien besichtigt werden.

## 6.5 Siegel und Siegelkunst

Eine weitere Form von Schrift auf den häufig monochromen Malereien und Schriftkunstwerken sind die Siegel, deren leuchtende rote Abdrücke als grafische Akzente den visuellen Eindruck eines Kunstwerks mitprägen.<sup>567</sup>

„Presst man das Siegel in die rote Siegelpaste und drückte es dann auf das Kunstwerk, erscheinen die Zeichen als rote oder weiße Zeichen. Die aus Zinnober, Rizinusöl und Seiden- oder Pflanzenfasern bestehende Siegelpaste zeichnet sich durch ihre besondere Farbe und ihren Glanz aus, Paste von hoher Qualität behält ihre ursprüngliche Schönheit über Jahrhunderte hinweg.“<sup>568</sup>

Anders als die westliche Malerei weisen die Tuschemalerei und Kalligrafie die Inschriften und Siegel des Künstlers auf. Das Siegel ist meistens mit roter Farbe versehen und man erkennt den Künstlernamen durch diese Inschriften. Das kurze Gedicht, das neben dem Bild geschrieben ist und Siegel sind in der Tuschemalerei erforderlich, um die Bedeutung und Komposition zu vervollständigen. Daher sollte jede Inschrift dem Bild entsprechen und die Bedeutung, den Stil des Werkes unterstreichen.<sup>569</sup> Der zinnoberrote Abdruck, der Siegel, wird meistens in der Ecke des Bildes angebracht, um dessen Authentizität zu zeigen.<sup>570</sup> „Maler und Literaten pflegten ihre Siegel oft selbst zu gravieren, doch wendeten sie sich auch an bekannte Siegelhersteller oder Liebhaber der Siegelkunst. Das Siegel kann aus Elfenbein oder aus wertvollem Halbedelstein (zum Beispiel einigen Arten von Jadeit, besonders dem rotgefleckten sogenannten Hennenblutstein) angefertigt werden.“<sup>571</sup>

Die allgemeine Bedeutung von Siegeln beruht auf der Verwendung zu diversen Zwecken. Sie wurden grundsätzlich als einfaches Erkennungszeichen zur Identifizierung eingesetzt: Konnte sich beispielsweise ein Bote mit einem losen Siegelabdruck seines Auftraggebers ausweisen, so zeigte er sich als von diesem legitimiert. Ebenso wurden Siegel als Verschlussmittel von Briefen oder von Warensendungen verwendet, so dass sichergestellt werden konnte, dass

---

<sup>567</sup> Vgl. Karlsson; von Przychoswki 2015, S. 161.

<sup>568</sup> Vgl. ders., S. 162.

<sup>569</sup> Vgl. Wang; Cai; Dawn. 2002, S. 22

<sup>570</sup> Vgl. Miklós 1973, S. 78.

<sup>571</sup> Vgl. ders., S. 79.

diese nicht unbemerkt geöffnet wurden. „Bereits im vorchristlichen Jahrtausend dienten Siegel in China als persönliche Zeichen der Autorität und Beglaubigung (kat.69).“<sup>572</sup> Die am häufigsten überlieferte Verwendung ist allerdings diejenige als Beglaubigungsmittel von Urkunden.<sup>573</sup> Neben der dokumentarischen Funktion des Siegels weist Karlsson weitere Funktionen des Siegels auf: „Da nicht nur die Künstler selber, sondern auch Sammler und Besitzer ihre Siegel auf ein Werk setzten, wurden diese zu einer wichtigen Quelle für dessen Datierung, Tradierung und Authentizität. Gleichzeitig wird aber jedes Siegel auch als ein kleines Kunstwerk an sich angesehen und trägt zur kompositorischen, chromatischen und semantischen Bereicherung des Bildes oder der Kalligrafie bei.“<sup>574</sup>

Siegel wurden in Korea zunächst wie eine Unterschrift verwendet, um die Person zu identifizieren. Viele Koreaner besitzen daher ein persönliches Siegel mit ihrem Namen oder mit ihrem abgekürzten Künstlernamen, um die offiziellen Dokumente unterschreiben zu können.<sup>575</sup> Im Alltag verwendet man daher die Siegel wie eine Unterschrift und diese haben rechtskräftige Funktionen. Das Siegelabdruckzertifikat ist eine Bestätigung der Behörde über die Echtheit des Siegels, damit im Rechtsverkehr sowohl das Siegel als auch der Siegelinhaber einfach zu identifizieren sind.<sup>576</sup>

In der Tuschekunst hat der Siegel genau die gleiche Funktion, um die Identität des Künstlers durch das Siegel zu zeigen. Der Tuschekünstler hat mit seinem Siegel gestempelt, nachdem das Bild fertig gemalt wurde. Mit zinnoberroter Siegelpaste aufgestempelt, setzen sie auf den in schwarzer Tusche ausgeführten Gemälden reizvolle ästhetische Akzente und zeigen die individuell entworfene besondere Art der Siegel-Kunst.<sup>577</sup> Der Künstlername wird vom Künstler selbst kreiert und durch kalligraphische Muster beziehungsweise gezeichnete Symbole künstlerisch dargestellt. Daher hat das Siegel einerseits einen antiquarischen, künstlerischen und

---

<sup>572</sup> Vgl. Karlsson, 2015, S. 161.

<sup>573</sup> Definition über die Quellengattung von Siegel, <https://www.leo-bw.de/themenmodul/sudwestdeutsche-archivalienkunde/archivalienelemente/siegel> (08.07.2021)

<sup>574</sup> Vgl. Karlsson, 2015, S. 162.

<sup>575</sup> Gebrauch von Siegeln in Korea, [https://www.nowak-partner.com/upload/document/np\\_-der-gebrauch-von-siegeln-in-korea.pdf](https://www.nowak-partner.com/upload/document/np_-der-gebrauch-von-siegeln-in-korea.pdf) (08.07.2021), übersetzt aus dem Koreanischen ins Deutsche von der Verfasserin

<sup>576</sup> Vgl. ebd.

<sup>577</sup> Vgl. Karlsson, 2015, S. 160-165.



kunstgeschichtlichen und künstlerischen Wert,<sup>578</sup> andererseits ist es seiner plastischen Gestaltung wegen ein Sammelobjekt.

### 6.5.1. Siegelkünstler und Siegelsammler „Oh, Se-Chang“

Darüber hinaus hat das Siegel die Funktion der Erkennung des Künstlernamens als auch eine künstlerische Funktion durch die kalligraphische Gestaltungsweise. Wenn man ein Tuschebild beobachtet, wurde dies mit einem rotfarbigen quadratischen oder rundförmigen Stempel meistens unten links versehen. Dieses Stempelsiegel wird dadurch hervorgehoben, dass der Künstlername im Siegel mit einer eigenständigen Schriftform eingeritzt wird, zum Beispiel ist „Sung-Jae“ ist ein Künstlername für den Kalligraf „Kim, Tae-Suk. Und „Oui-Chang“ ist ein Künstlername für „Oh, Se-Chang“. Es ist ein abgekürzter Künstlername, der in Form einer künstlerischen Schreibweise signiert wurde und es wird durch das symbolische Siegel gleich erkennbar, um wessen Bild es sich handelt.

### 6.5.2. Historische Siegelentwicklung

Das Besondere an dem Kalligrafen „Oh, Sae-Chang“ liegt darin, dass er den Großteil seiner Zeit in das Sammeln und Erforschen alter koreanischer Kalligrafie-Gemälde investierte. In seiner Sammlung wird man erkennen, dass diverse Siegel schon in der „Nak-Rang“<sup>579</sup> Epoche vorhanden waren. Die erste Entdeckung des Siegels in Korea geht aus der Steinzeit hervor.<sup>580</sup>



Abbildung 100: "Nak-Rang" Epoche, Siegel auf dem Stein. In: Cho; Kwak, 2017.

<sup>578</sup> Vgl. Miklós 1973, S. 81.

<sup>579</sup> „Nak-Rang“ Epoche (108 v. C. – 313 n. C)

<sup>580</sup> Vgl. Cho; Kwak, 2017. 535-599.

Danach wurde die Siegelkunst auf den unterschiedlichsten Materialien eingraviert. Daher zeigen die folgenden Bilder die Entwicklungen von der Siegelkunst von den Materialien bis zu den Schriftweisen. Im Folgenden wird diese Siegelkunst während der „Nak-Rang“-Epoche vorgestellt.



Abbildung 101: „Sam-Gook“ Epoche, (A) aus der Zeit, "Goguryu", Beam-  
tensiegel, (B) aus der Zeit „Shila“, Holzmensch. In: Cho; Kwak, 2017.



그림 7. 고려 사인 高麗私印, 〈청동인靑銅印〉



그림 8. 고려 사인 高麗私印, 〈청자도인靑磁陶印〉

<sup>581</sup> Vgl. ebd.

Abbildung 102: "Goryeo"-Epoche, Siegel auf den diversen Materialien und Formen. In: Cho; Kwak, 2017



Abbildung 103: Amtlicher Siegel aus der "Cho-Sun" -Epoche. In: Cho; Kwak, 2017



Abbildung 104: Diverse Stempelgestaltung von koreanischen Kalligrafen stammen aus der Epoche „Spät Cho-Sun“ -Dynastie. In: Cho; Kwak, 2017

Die besonderen künstlerischen Merkmale in dieser Epoche sind, dass Künstler in ihrer individuellen Siegelkunst diverse künstlerische Gestaltungsformen entwickelt und ihre Schriftvarianten fortgesetzt haben. Die Künstler hatten mehrere Siegel in verschiedenen Formen und Größen.<sup>582</sup> Auf dem Holz war in der Regel ihr Name oder ihr Künstlername eingeschnitten. Anstatt einer Schrift wurden symbolische Formen in die Siegel eingeritzt.

Das folgende Werk „Das Land, das Kultur unterstützt(문화보국)“ nach dem Koreakrieg am 01. 01. 1952 hat „Oh“ entworfen. Der Koreakrieg hat viele Naturschätze zerstört und der Künstler „Oh“ hatte große Sorgen bezüglich seines Landes Korea, daher entstand dieses Werk.<sup>583</sup> Sein Siegel zu seinem Schreibwerk wurde dazu entworfen.

„Oh, Sae-Chang“ hat neben der Schrift zwei Siegelkünste neben seinem Schreiben präsentiert. Auf der rechten Seite kann man eindeutig die Schriftform entdecken. Auf der linken Seite zeigen die beiden Siegel, dass die Schrift in eine grafische Form wie Linie und Geometrie verwandelt wurde. Dadurch wird klar, dass die Siegelkunst im Vergleich zur traditionellen Kalligrafie viel einfallsreicher gestaltet wurde als die traditionelle Kalligrafie.



Abbildung 105: „Oh, Sae-Chang“, „Das Land, das Kultur unterstützt(문화보국)“ 1952, Bildquelle: [https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2001/07/16/2001071670365.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2001/07/16/2001071670365.html)(04.02.2021)

<sup>582</sup> Vgl. Karlsson; von Przychoswki 2015, S. 161.

<sup>583</sup> „Oh, Sae-Chang“, „Das Land, das Kultur unterstützt(문화보국)“ Vgl dazu Internetquelle: [https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2001/07/16/2001071670365.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2001/07/16/2001071670365.html)

## 7 Vermittlung

Im Folgenden wird die künstlerische Vermittlungsweise der Tuschemalerei hinsichtlich ihrer kreativ-didaktischen Umsetzbarkeit im Rahmen eines konkreten Unterrichtsvorhabens anhand des Methodenwerkzeugs des Museumskoffers dargelegt. Daneben werden die potenziellen didaktischen Vorzüge der eingeplanten Gestaltung eines Portfolios bemalter Tuschemalereien und Lerntagebuches der Schüler\*innen, die als Ideen- und Materialsammlung und der metakognitiven Reflektion ihrer persönlichen Erfahrungswerte dienen, näher erläutert. Diese Erfahrungswerte sollen im Sinne der ästhetischen Forschung dokumentiert und anhand bestimmter Kriterien analytisch, reflektiert von den Schüler\*innen betrachtet werden.

Die kunstdidaktische Forschung zur Vermittlung der koreanischen Malerei basiert ansatzweise auf der kunstpädagogischen Grundlage der ästhetischen Forschung, die in den 90'er Jahren durch Prof. Kämpf-Jansen konzipiert wurde.<sup>584</sup> Zuerst wird anhand grundlegender und für dieses Forschungsanliegen relevanter Aspekte der Ansatz ästhetischer Forschung skizziert, bevor auf die kunstpädagogische Grundlage des Museumskoffers eingegangen wird.

### 7.1 Museumskoffer als Museum: Museumspädagogik außerschulischer Lernorte

---

<sup>584</sup> Vgl. Blohm 2016. S. 19.fff.





Abbildung 107: Museumskoffer, Kim, Young-Ran, 2015

Wie der Begriff „Museumskoffer“ schon andeutet, bildet die Gestaltung des Koffers konzeptionell Eigenschaften eines Museums im kleinen Format ab und wird verknüpft mit dessen historischen und kulturellen Kontext:

„Aufgabe von Museumsdidaktik ist es, im Betrachter Imagination in Gang zu setzen, die sich auf die ursprüngliche Verwendung bezieht. In der Imagination kann man sich vergangene Zeiten vorstellen und die im Museum gezeigten Dinge können dann gewissermaßen als Anstöße für solche Imaginationsprozesse dienen. [...] Sie zeigen mit den Dingen eben mehr als nur die Dinge und verweisen auf vergangenes Leben, das allenfalls erahnbar wird, indem auf den Gebrauch der Dinge, die dort gezeigt werden, verwiesen wird.“<sup>585</sup>

Die Imaginationen von dem historischen Geschehen und räumlichen Ereignissen werden im Rahmen eines außerschulischen Museumsbesuchs geweckt. Eine Verbindung von der Vergangenheit bis zur Gegenwart wird durch die ausgestellten Gegenstände visuell möglich gemacht. Die materielle Authentizität kann dabei Neugier auf das Entdecken von etwas Neuem wecken. Diesbezüglich bezeichneten Blohm und Fütterer das Museum daher als einen „Sonderfall“ des Lernens im außerschulischen Kontext und nannten einige besondere gewinnbringende Möglichkeiten eines Museumsbesuchs für den Kunstunterricht, da Gebrauchspuren der Dinge in uns einen Wunsch nach Authentizität erwecken, die den alltäglichen industriell gefertigten Massenprodukten nicht anhaftet.<sup>586</sup>

<sup>585</sup> Vgl. Blohm; Fütterer 2016, S. 215.

<sup>586</sup> Vgl. ders., S. 214f.

Bevor eine thematische Einführungsphase der Tuschemalerei im Kunstunterricht beginnt, können diese über den schulischen Rahmen hinausgehenden Möglichkeiten in einem Besuch des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln genutzt werden, sodass sich die Schüler\*innen einen kulturellen Überblick über die Länder Korea, Japan und China verschaffen können. Blohm und Fütterer empfehlen in diesem Zusammenhang besonders einen Besuch der volkskundlichen Museen:

„Am eindrucksvollsten ist dies in volkskundlichen Museen, Dort werden Alltags-Gegenstände gezeigt und entweder werden die Kontexte komplett entfernt oder modellhaft nachgebaut. Dinge des alltäglichen Gebrauchs werden so zu ästhetischen Gegenständen in dem Sinne, als man sie zur Betrachtung präsentiert.“<sup>587</sup>

Fütterer und Blohm erklären den pädagogischen Vorteil des Raum- und Ortswechsels im Kunstunterricht als „eine wirksame Methode zur Anregung und Ideenfindung.“<sup>588</sup> Sie beziehen sich dabei auf die erzieherische und künstlerische Vielfalt und deren positiven Erfahrungen im Kunstunterricht folgendermaßen:

„Einen Ortswechsel in den außerschulischen Raum vorzunehmen, ohne gleich eine neue Institution aufzusuchen, bewirkt motivierende Abwechslung und bietet die Möglichkeit neuer, auch ungewohnter Erfahrungen, die belebend und anregend sein können, und schafft darüber hinaus Bezüge zum Alltagsleben sowie zu gesellschaftlichen Gegebenheiten und Wandlungen.“<sup>589</sup>

Zum Beispiel bestand in Süd-Korea die obligatorische Hausaufgabe im Kunstunterricht, dass die Schüler\*innen selbstständig kleine Gruppen bilden, um eine gemeinsame Exkursion zum „National Art Museum“ in Seoul zu organisieren für eine Begegnung mit den dort ausgestellten Tuschemalerei-Objekten.<sup>590</sup> Die Schüler\*innen sollten die künstlerischen Merkmale der Gemälde in einem Portfolio zusammenfassen und später darüber in der Schule diskutieren.

---

<sup>587</sup> Vgl. ders., S. 214.

<sup>588</sup> Vgl. ebd. S. 219.

<sup>589</sup> Ebd.

<sup>590</sup> Anfang der achtziger Jahre war es für den Kunstunterricht in der Mittelstufe in Korea obligatorisch, als Hausaufgabe das Kunstmuseum zu besuchen und die Motive der Gegenstände, zum Beispiel. Kranichmotive (eines von „Ship-Jang-Seng“ Motiven) von einer alten Vase abzuzeichnen und diese im Portfolio abzuzeichnen. Diese kleine Gruppe bekam dann die Benotung. In dieser Epoche war eine Gruppenexkursion außerhalb der Schule nicht möglich, da die Schülerzahl pro Klasse mehr als fünfzig war.



Das Museum als Lernort kann zum Beispiel in Form einer Kunstexkursion in die Kunsthalle Bielefeld einbezogen werden. Im Jahr 2010 wurde durch die Verfasserin ein Ausstellungsbesuch mit der zehnten Klasse und im Jahr 2014 mit der siebten Klasse organisiert. Die Schüler\*innen der zehnten Klasse haben zuerst die Ausstellung der expressionistischen Malerei „Der westfälische Expressionismus“ besucht. Die Schüler\*innen der siebten Klasse haben beobachtete Farbkontraste und ihre persönlichen Eindrücke in eigener Portraitmalerei als Gruppenarbeit umgesetzt. Die Schüler\*innen haben dabei versucht, ein Portrait in Form von Stationsmalerei gemeinsam zu gestalten. Das Atelier in der Kunsthalle Bielefeld besaß dabei eine besondere Rolle für die praktische Bildgestaltung, da die Schüler\*innen sehr vertieft daran dort arbeiten konnten und Freude an einer Stationsmalerei hatten.<sup>591</sup> Es wurde ihr großes Interesse an einer Farbgestaltung geweckt.<sup>592</sup> Ferner hat die Räumlichkeit des Ateliers in der Kunsthalle den Schüler\*innen gefallen. Sie hatten mehrere Räume zum Malen im Klassenraum und der Tisch wurde so aufgestellt, dass sie sich mit den Farben und unbekannten Kunstmaterialien ausprobieren durften. Diese Atmosphäre des Ateliers außerhalb der Schule hat den Schüler\*innen ermöglicht, ihre Ästhetische Forschung in einer natürlichen Weise zu entwickeln.

Für eine „friedvolle“ Liniengestaltung anhand von Tuschemalerei bietet sich der unterrichtspraktische Einsatz eines Museumskoffers im Besonderen an, weshalb er als Medium und didaktisches Werkzeug den Vorzug erhalten hat. Die didaktische Vorgehensweise gemäß den Ansätzen der ästhetischen Forschung im unterrichtspraktischen Kontext macht seine besondere Eignung für eine künstlerische Vermittlung an Schüler\*innen der gymnasialen Oberstufe und Erwachsenen als Adressaten deutlich.

---

<sup>591</sup> Hier meinte „Stationsmalerei“, dass die Schüler\*innen in einem „U“-förmigen Kreis an den Bildern von anderen Schüler\*innen ergänzend malten, indem sie in einer „U“ Form ihre Position alle 5 Minuten wechselten. Es handelt sich hier um die Wahrnehmung des Farbkontrasts und die dabei entstandenen Bilder konnten bezüglich der Verfremdung der Form und des Farbkontrasts später im Klassenraum besprochen werden.

<sup>592</sup> Während der Ausstellung „Der westfälische Expressionismus“ (2010) in der Kunsthalle in Bielefeld haben vierzehn Schüler\*innen der gymnasialen Oberstufe an einer Exkursion teilgenommen. Davor wurden Aufgaben schon den Schüler\*innen gestellt, dass sie ihre eigenen Eindrücke und Erfahrungen mit der westfälischen Malerei beschreiben sollten, ohne Vorkenntnisse über den Expressionismus zu haben. Diese gesammelten Entdeckungsberichte wurden dann später in der Einführungsphase des Expressionismus im Unterricht miteinander verglichen. Diese erlebten und gesehenen Bilder zum Expressionismus haben dazu geführt, dass die Schüler\*innen am Ende des Unterrichts einen eigenen westfälischen Malstil entwickelt haben, als ob sie in dieser Epoche gelebt hätte.

Darüber hinaus wird sich hier mit der Möglichkeit einer interkulturellen Begegnung durch den Museumskoffer in Bezug auf das Thema der „friedvollen“ Linien (im Einleitungsteil beispielhaft anhand der „Ship-Jang-Seng“ Motive) als Unterrichtsinhalt auseinandergesetzt, da die didaktische Verwendung eines Museumskoffers den Horizont einer internationalen Kulturbeggnung ästhetisch und praktisch für die Schüler\*innen zu eröffnen vermag.

## 7.2 Entdeckendes Lernen

Das Vermittlungsvorgehen des hier dargestellten Unterrichtsvorhabens stützt sich auf das entdeckende Lernen, das ansatzweise auf der ästhetischen Forschung nach Kämpf-Jansen beruht.

Das entdeckende Lernen steht für den subjektbezogenen Lernprozess in einem offenen Unterricht oder in einem Unterricht, indem die Lernenden besondere künstlerische Malweisen oder neue Zeichnungen subjektiv und intuitiv entdecken, ohne dies geplant zu haben. Auf dieses ästhetische Verfahren wird noch im kommenden Kapitel näher eingegangen. Die Darstellungsweise der Tuschemalerei ist aufgrund der besonderen Eigenschaft der Tuschemalerei eine gut geeignete Methode zur Vermittlung, da sich neben der klassischen Malerei gleichzeitig vielfältige sowie moderne ästhetische Darstellungen in friedlichen Linien darstellen lassen. Sie verfremdet die Linie und lässt sich in einer anderen Form abwandeln. Dazu werden am Anfang meines Unterrichts anhand des Museumskoffers grundlegende Malprinzipien vermittelt, damit die Schüler\*innen ihre Fragen zur Entdeckungsreise der Tuschemalerei in einer kleinen Gruppe stellen können. Dieses oben erwähnte didaktische Potenzial hat seinen Schwerpunkt in der Vermittlungsforschung.

Ein Teil der Ästhetischen Forschung nach Kämpf-Jansen lässt sich wie folgt beschreiben.

„Das, was die Schülerinnen und Schüler in schulischen ästhetischen Forschungsprojekten zuallererst erfahren, ist, dass Fragen nicht von Lehrern oder Lehrerinnen an sie herangetragen werden, sondern dass sie zunehmend merken, dass sie selbst Fragen stellen können, dass sie eigenen Interessen nachspüren können.“<sup>593</sup>

---

<sup>593</sup> Vgl. Blohm 2006, S.101.

Fragen zum Thema werden nicht von Lehrer\*innen an die Lernenden herangetragen.<sup>594</sup> Dieses entdeckende Lernen basiert auf den gesammelten Erfahrungen. Erfahrungswissenschaft bedeutet „eine Wissenschaft, die prinzipiell auf Wahrnehmung und Beobachtung oder auf Zeugnisse, die ihrerseits auf Wahrnehmungen zurückgehen, angewiesen ist.“<sup>595</sup> Der Lernprozess in der ästhetischen Forschung geht von den gesammelten und erlebten Erfahrungen von Lernenden aus, daher entscheiden sie selbst, welche Bezüge sie zu dem Thema stellen, und welche künstlerischen Beziehungen zu den gestellten Fragestellungen sie verbinden können. Diese subjektive sukzessive Herangehensweise ist ein kreatives und ästhetisches Verfahren, das die Schüler\*innen im Lauf des Unterrichts entdecken können.

Für die künstlerische Darstellung wurden hier die Motive von „Ship-Jang-Seng“ für die didaktische Vermittlung gewählt, da diese Motive sowohl in Asien als auch in einem weiteren Kontinent als Darstellung von Lebewesen übergreifende, umfassende Bedeutung besitzen. Dennoch hat die Mehrzahl an Schüler\*innen vergleichsweise eine andere kulturell geprägte Wahrnehmung als jene aus dem asiatischen Kulturraum stammende. Ein solcher Neuerfindungs- und Entdeckungsprozess anhand des Museumskoffers stützt sich als Idee auf die grundlegenden Prinzipien der ästhetischen Forschung, da deren didaktisches Hauptanliegen vor allem darin liegt, dass die Schüler\*innen eigenständig Materialien sammeln und ihre Erfahrungen selbst metakognitiv reflektieren vermögen.

Dieser Interkulturelle und transkulturelle Begegnungseinfluss auf Basis der kreativen Neuentdeckung der tuschemalerischen Linien wird außerdem durch die künstlerische Forschung näher begründet, warum der Museumskoffer für das „entdeckende“ und „exemplarische“ Lernen geeignet ist und welche didaktisch-unterrichtspraktischen Möglichkeiten für die gymnasiale Oberstufe er in diesem Zusammenhang konkret zu bieten vermag. (vgl. dazu Kap. 7.6)

---

<sup>594</sup> Vgl. ebd.

<sup>595</sup> <https://www.wortbedeutung.info/Erfahrungswissenschaft/> (Erfahrungswissenschaft. 29. Juli 2021)

### 7.3 Ästhetische Forschung nach Helga Kämpf-Jansen und entdeckendes Lernen

Die Vermittlungsweise anhand des Museumskoffers beruht auf dem entdeckenden und empirischen Lernen, das ansatzweise auf Kämpf-Jansens *Ästhetischer Forschung*<sup>596</sup> basiert. Daher werden zuerst die methodischen Prinzipien nach Kämpf-Jansens *Ästhetischer Forschung* dargestellt und anschließend wird sich mit dem Konzept des Entdeckenden Lernens nach Liebig in Bezug auf besondere Lernmöglichkeiten des offenen Unterrichts anhand entdeckender bzw. forschender Lernarrangements auseinandergesetzt.

Eine Definition gemäß Heil stellt neben weiteren wesentlichen Charakteristika vor allem die besondere Bedeutung forschender Lernformen für das Konzept ästhetischer Forschung heraus und zeigt ihre gemeinsame enge Verbindung auf:

„Ästhetische Forschung ist ein kunstpädagogisches Konzept für forschendes Lernen in Verschränkung mit ästhetisch-künstlerischer Praxis an der Schule und an der Hochschule. Kernidee ist die Vernetzung unterschiedlicher Bezugsbereiche aus Alltag, Kunst und Wissenschaft.“<sup>597</sup>

Die Grundlage der ästhetischen Forschung liegt in den Erfahrungen der ästhetischen Wahrnehmung und des Erkenntnisprozesses von Lernenden. Die Lernenden sammeln oder recherchieren die Materialien und Informationen, die sich auf damit assoziierende Gegenstände zu diesem Thema beziehen lassen. In diesem Forschungsaspekt handelt es sich um den Subjektbezug der persönlichen Kunstwahrnehmung der Schüler\*innen. Denn der gesamte Lernprozess geht von den Lernenden als Akteure in einem handlungsbezogenen, aktivierenden Lernprozess aus, die sich primär eigenverantwortlich mit dem gestellten Museumskofferthema gestaltend auseinandersetzen: „Das was jede Ästhetische Forschung von anderen Ansätzen des forschenden Lernens in der Schule unterscheidet, ist der Subjektbezug. Radikal gedacht muss es einerseits darum gehen, die Schüler\*innen dazu befähigen, sich selbst eine Forschungsfrage und ein ästhetisches Forschungsprojekt zu erarbeiten. Andererseits sollten die

---

<sup>596</sup> Vgl. Heil 2016, S. 19.

Kernidee ist die Vernetzung unterschiedlicher Bezugsbereiche aus Alltag, Kunst und Wissenschaft. Verwandte didaktische Konzepte im Kontext der Kunstpädagogik mit einem forschenden Ansatz sind u. a. Biografisches Arbeiten, Displacement, Kartierung -> *künstlerische Feldforschung*, -> Mapping, Performance Studies. Helga Kämpf-Jansen (2000, 2001) entwickelte das Konzept der Ästhetischen Forschung in den 1990er Jahren an der Hochschule.

<sup>597</sup> Vgl. ebd.

Schüler\*innen Kompetenzen entwickeln, diese ästhetischen Forschungsprojekte eigenverantwortlich durchzuführen.“<sup>598</sup>

Die Vorgehensweise der ästhetischen Forschung wurde von Blohm wie folgt definiert:

„Das Ästhetische der Ästhetischen Forschung ist wesentlicher Bestandteil der Handlungs-, Entscheidungs-, und Denkprozesse. [...] Die Lernenden suchen sich ihre Fragen, Anlässe und Interessen einer Lerngruppe. Die Suche nach solchen Interessen selbst, möglichst in einem gemeinsamen Themen- oder Bezugsfeld einer Lerngruppe. Die Suche nach solchen Interessen ist bereits Teil des Ästhetischen Forschungsprozesses. Es geht für die Lernende auch darum, nach und nach zu ihren eigenen Fragen zu finden. Gute Forschungsfragen kann man nicht mit Ja oder Nein beantworten und sie führen zu weiteren Fragen.“<sup>599</sup>

Das obige Zitat erläutert den Ablauf des Handlungsprozesses von Schüler\*innen gemäß der Idee der Ästhetischen Forschung. Unter diesen Aspekten wird den Schüler\*innen folgende Leitfrage als Forschungsanliegen entwickelt: „Wie kann die „friedvolle“ Linie in der Tuschemalerei gestaltet werden, um innere Gelassenheit und seine ursprüngliche künstlerische Kraft zu finden?“ Eine alternative Formulierung dazu könnte auch lauten: „Kann die Tuschelinie anhand seiner gestalterischen Entdeckungen der „friedvollen Linien“ einen Beitrag für Frieden im Kunstunterricht leisten?“

„In Ästhetischen Forschungen geht es um das bewusste Aufsuchen und produktiv Machen unterschiedlicher Wissens- und Institutions- und Kultur-Kontexte.“<sup>600</sup>: Da die Tuschemalerei aus einer traditionellen Kunstform und einem entsprechenden historisch-kulturellen Hintergrund entsprang, ist für ein umfassendes Verständnis der Schüler\*innen als einer der ersten Schritte des Lernprozesses grundlegend, diesen historischen Kontext mit Hilfe des Museumskoffers als Werkzeug angeleitet durch ihre Fragen sukzessiv zu rekonstruieren und die historisch-kulturellen Hintergründe selbstständig entdeckend zu erschließen.

In der Ästhetischen Forschung beschreibt Heil die Erfindung des Eigensinnes der ästhetischen Forschungsarbeit der Lernenden als einen zentralen Aspekt.<sup>601</sup> Gemäß Heil sind „ästhetische

---

<sup>598</sup> Vgl. Blohm 2006 S.100f.

<sup>599</sup> Vgl. Heil 2016, S. 19f.

<sup>600</sup> Vgl. ders., S. 21.

<sup>601</sup> Vgl. ebd. S. 19.

Dimensionen für den Erfahrungs-und Erkenntnisprozess ernst zu nehmen.“<sup>602</sup> Die Schüler\*innen sollen in diesem selbständigen Lernprozess „auf das „Wie“ des Herstellens, Herausfindens und Sammelns“<sup>603</sup> achten und die zusammenhängenden „Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle, die auftauchen, mit in den Arbeitsprozess einbeziehen.“<sup>604</sup>

Darüber hinaus kommentiert Wilsmann über die Wahl der individuellen diversen gesammelten Materialien im Kunstunterricht, dass „ein Arbeiten mit sehr unterschiedlicher materialer Ausgangsbasis dabei auf sehr besondere Art und Weise für sehr individuelle Wege des An- und Umgangs mit formalen Problemstellungen sowie der Bearbeitung von Materialien sensibilisiert.“<sup>605</sup> Daher kann Ästhetische Forschung durch gesammelte Materialien und subjektbezogene gestalterische Vorstellungen zum Thema sinnlich, handlungsorientiert und praktisch umgesetzt werden.

Deshalb sollten Fragen in der künstlerisch-didaktischen Umsetzung des Unterrichtsvorhabens möglichst konkret gestellt werden, damit die Schüler\*innen eine genaue Vorstellung und persönliche Bezüge über die Tuschemalerei in Bezug auf Besonderheiten dieser künstlerischen Malweise entwickeln können. Aus oben genannten Gründen wird sich in der didaktischen Schwerpunktsetzung thematisch mit der „Einführung der Tuschemalerei“ am Beispiel von „Ship-Jang-Seng“ Motiven von „Kim, Hong-Do“ und dem Kennenlernen der „friedvollen Liniengestaltung“ an erster Stelle auseinandergesetzt. (s. Anlage, den Unterrichtsverlaufsplan) Dabei wird der von mir selbst gestaltete Museumskoffer als Medium und Werkzeug der didaktischen Vermittlung im Unterricht erläuternd präsentiert.

Das Unterrichtsvorhaben zur „friedvollen“ Tuschemalerei sollte gleichzeitig den Schüler\*innen einen offenen Bildungsraum bieten, auf selbst entwickelte Fragestellungen schrittweise und produktiv-gestaltende persönliche Antworten formulieren zu können, wie es den didaktischen Prinzipien der ästhetischen Forschung nach Kämpf-Jansen entspricht.

---

<sup>602</sup> Vgl. ebd.

<sup>603</sup> Ebd.

<sup>604</sup> Ebd.

<sup>605</sup> Vgl. Wilsmann 2019, S. 32.

## 7.4 Entdeckendes Lernen als didaktisch-methodischer Ansatz

Wie im obigen Kapitel bereits angemerkt, ist das entdeckende Lernen das didaktische Konzept der Wahl für die Vermittlungsform. Entdeckendes Lernen als überfachliches, allgemeindidaktisches Konzept ist aus offenen Unterrichtsformen heraus entstanden und bringt vor allem dessen Anliegen, einen von Schüler\*innen eigenverantwortlich konstruierbaren Lernprozess zu ermöglichen, zum Ausdruck.

In diesem Kapitel werden die didaktisch-methodischen Prinzipien des entdeckenden Lernens nach Liebig und des natürlichen Lernens nach Piaget dargelegt, weil diese Prinzipien ausschlaggebend für die Verwendung des Museumskoffers als didaktisches Werkzeug sind. Der didaktisch-methodische Ansatz des entdeckenden Lernens wird zunächst in seinen für das Unterrichtsvorhaben relevanten Aspekten erklärt, dessen methodische Prinzipien für die konkrete Unterrichtsgestaltung im Zusammenhang der tuschemalerischen Praxis erläutert wird und letztendlich begründet, warum insbesondere diese Unterrichtsmethode für den didaktisch-methodischen Ansatz des Unterrichtsvorhabens gewählt wurde. Es wird auf die Erziehungsphilosophie und Erziehungserfahrung von Dewey eingegangen, weil sich seine Erfahrungsbewegungstheorie auf entdeckendes und natürliches Lernen stützt. Nach Dewey liegt „der Prozess der Erziehung in der permanenten Rekonstruktion der Verhältnisse, die zum Zweck der allseitigen Bildung aller Menschen in Gang gebracht wird.“<sup>606</sup> Sein Erziehungskonzept basiert auf ein „gegenwartsbezogenes Handlungskonzept“<sup>607</sup> [...]die volle Verwertung gegenwärtiger Möglichkeiten menschlichen Handelns in dessen eigenem Interesse.“<sup>608</sup> Das Ziel seiner Erziehung ist die Verbesserung der Qualität der Erfahrung.<sup>609</sup>

### 7.4.1 Entdeckendes Lernen

Offener Unterricht ermöglicht den spontanen Aktivitäten der Lernenden möglichst freien Raum, ohne das Lernen dem Zufall zu überlassen.<sup>610</sup> „Planung kann unter diesen Voraussetzungen nur in ständiger Wechselwirkung mit der konkreten Unterrichtssituation vollgezogen

---

<sup>606</sup> Vgl. Dewey 1986, S. 73

<sup>607</sup> Vgl. ebd.

<sup>608</sup> Vgl. ders., S. 74.

<sup>609</sup> Vgl. ebd.

<sup>610</sup> Vgl. Klewitz; Mitzkat u. a. 1977, S. 7.

werden, da sie sich flexibel anzupassen hat.[...] Sie verstehen sich im Gegensatz zu den „geschlossenen Curricula“, die dem Lehrer die Unterrichtshandlungen bis ins Detail vorschreiben, lediglich als Hilfe, die sich entsprechend den Bedürfnissen der jeweiligen Unterrichtssituation verwenden lässt,<sup>611</sup> Klewitz und Mitzkat beziehen sich hier auf den Aspekt von Freiheit und Planung im Unterricht und zeigen ihre Gedanken über entdeckendes Lernen wie folgt auf:

„In engem Zusammenhang mit dem offenen Unterricht steht das *entdeckende Lernen*, das gleichsam als das methodische Grundprinzip dieser Auffassung von Unterricht betrachtet werden kann. Entdeckendes Lernen begrifflich zu fassen, bereitet kaum geringere Schwierigkeiten als der Begriff des offenen Unterrichts. Es soll vorläufig genügen, dass entdeckende Lernen als eine Unterrichtsmethode zu kennzeichnen, die dem Kind gestattet, weitergehend selbständig Erfahrungen zu machen, Probleme zu lösen und Begriffe zu erarbeiten“<sup>612</sup>

Für dieses kreativ entdeckende Lernen erwähnt Liebig, dass eine an den Lernenden orientierte künstlerische Lernatmosphäre stattfinden solle:

„Dafür müssen Lernorte und Lernräume geschaffen werden, die Fragen ermöglichen, Anstrengungen erforderlich machen, Irrtümer zulassen, Erprobungs- und Entscheidungsmöglichkeiten geben und Freude am Erreichten gewähren.“<sup>613</sup>

Liebig bezeichnet „Entdeckendes Lernen“ als einen selbständigen Lernprozess der Lernenden, der durch diverse ausprobierte Erfahrungen entstanden ist:

„Entdeckendes Lernen ist nicht nur der Erwerb überprüfbaren Informationswissens, sondern fordert dazu auf, auf individuellem Weg und in persönlichen Bedeutungs-zusammenhängen Probleme und Fragestellungen zu lösen. Dies geschieht durch Sammeln, Beobachten, Herumstöbern, Experimentieren, Entdecken, (Wieder-)Erfinden, im Dialog mit der Sache und mit anderen. Entdeckendes Lernen ist eng verknüpft mit selbständigem und forschendem Lernen und kann nur in offenen Unterrichtsformen praktiziert werden.“<sup>614</sup>

Dabei sind konkrete Fragen der Ausgangspunkt des Lernprozesses.<sup>615</sup> Liebig erläutert entsprechende Fragen als Ausgangspunkt folgendermaßen:

---

<sup>611</sup> Vgl. ebd.

<sup>612</sup> Vgl. ebd. S. 8.

<sup>613</sup> Vgl. Aepkers; Liebig 2002, S. 9.

<sup>614</sup> Vgl. Bönsch 2000

<sup>615</sup> Vgl. Aepkers; Liebig 2002, S. 9



„Entdeckendes Lernen basiert auf Fragen. Wer Fragen stellen kann, zeigt, dass man die Welt reflektiert beobachtet und erlebt und dass man irritiert ist, weil es Abweichungen vom Erwarteten gibt. [...] Deshalb sollten Fragen durch die Präsentation interessanter Phänomene, durch Probleme und anregende Gespräche provoziert werden.“<sup>616</sup>

Er zeigt durch diesen Prozess auf, dass entdeckendes Lernen durch Fragestellungen und Formulierungen von Hypothesen stetig untersuchend ausgerichtet ist. Es wird dabei bereits während des Erkenntnisprozesses versucht, eine Antwort prozesshaft, sukzessiv zu entwickeln.<sup>617</sup>

„Auf dem Weg des Lernens erfährt man Erfolge, landet in Sackgassen, braucht Hilfe, spricht mit anderen darüber, bekommt neue Ideen und probiert aus.“<sup>618</sup>

#### **7.4.2 Prinzipien Entdeckenden Lernens**

Liebig stellt grundlegende Prinzipien von Entdeckendem Lernen im Folgenden dar, wobei Motivation von Lernenden zum Lernen genutzt wird.<sup>619</sup>

- Kinder und Jugendliche setzen sich handelnd und reflektierend mit den für sie realen und persönlich bedeutsamen Materialien, Gegenständen und Situationen auseinander.
- Individuelle Lernwege und Lernprozesse entstehen, die auf Vorwissen und die Fähigkeit der Lernenden aufbauen und diese erweitern.
- Keine didaktische Aufbereitung durch die Lehrkraft, sondern der Lerngegenstand wird in seiner gesamten Komplexität präsentiert, so dass weitere Fragen und Vorgehensweisen daraus entwickelt werden können.
- Im Sinne eines dialogischen Antwortverfahrens kommen die Lehrenden zu ihren Ergebnissen.
- Jede\*r muss für sich selbst lernen, denn Lernen ist eine persönliche Angelegenheit, für die man Verantwortung übernehmen muss.
- Kreativität ist ebenso impliziert wie Lernen mit allen Sinnen, Kopf, Herz und Hand.

---

<sup>616</sup> Vgl. ders., S. 12.

<sup>617</sup> Vgl. ebd. S. 4.

<sup>618</sup> Vgl. ebd.

<sup>619</sup> Vgl. ders., 9f.

### 7.4.3 Natürliches Lernen

Ein weiterer didaktisch-methodischer Ansatz gemäß der Entwicklungstheorie Piagets (1896-1980)<sup>620</sup> zeigt Prinzipien des „natürlichen Lernens“ als wichtige Anhaltspunkte gelingender Lernprozesse von Kindern auf. Demnach sollte Kindern die Möglichkeit gegeben werden, in einer natürlichen Umgebung zu lernen. „Seine kognitive Entwicklung basiert daher auf einem anthropologischen Fundament.“<sup>621</sup>

„Natürliches Lernen“ von Piaget bedingt eine natürliche Erzeugung der Situationen, die die Lehrkraft in seiner Lernvermittlung berücksichtigen sollte: Es müssten Situationen geschaffen werden, in denen „natürliches Lernen“ stattfinden kann. *Piaget* empfiehlt dem Lehrer: „Konfrontieren Sie das Kind mit Situationen, in denen es aktiv ist und die Strukturen selbständig bildet[...]. Unterricht bedeutet, Situation zu schaffen, in denen Strukturen entdeckt werden können; er deutet nicht, Strukturen zu vermitteln, die auf keinem anderen als auf einem verbalen Niveau assimiliert werden können.“<sup>622</sup>

In einer solchen Unterrichtssituation eröffnet sich den Schüler\*innen die Möglichkeit, selbstständig anhand ihrer persönlich gewählten Fragestellung kreativ, forschend und motiviert zu arbeiten. Um diesen kreativen Prozess im entdeckenden Lernen erfolgreich zu initiieren, konstatiert Drews, dass die Lernenden sich neuen Anforderungen stellen sollten. Die Lernenden „sollen sich frühzeitig in der Wahrnehmung von Verantwortung für sich selbst, insbesondere für ihr eigenes Lernen üben.“<sup>623</sup> Diese geistige Haltung zur eigenen Erfahrung und Verantwortung ist in der tuschemalerischen Gestaltungspraxis ebenso eine fundamentale Voraussetzung wie für eine erfahrungsästhetisch-reflektierende Auseinandersetzung. Die vielfältige „friedvolle“ Liniengestaltung ist dann möglich, wenn die Lernenden bereit sind, stetig ihre eigenen

---

<sup>620</sup> Jean, PIAGETS, Schweizer Kinderpsychologe, Biologe,  
Die Theorie Jean Piagets, geht davon aus, dass menschliche Erkenntnis durch aktives Handeln und Interaktion mit der Umwelt entsteht und das Ergebnis eines langen Entwicklungsprozesses darstellt. „Theorie der geistigen Entwicklung“, Uni Koblenz, Koblenz, dazu Internetquelle:  
<https://userpages.uni-koblenz.de/~proedler/autsem/piaget.pdf> (24.08.2021)

<sup>621</sup> Vgl. Weber 1971, S. 171ff.

Begriff von anthropologischem Fundament ist laut Libau definiert: Allen Konzepten Kultureller Bildung liegen Vorstellungen vom Menschen, also anthropologische Basisannahmen, zugrunde. Vgl. Liebau, Eckart (2013/2004) anthropologische Grundlage. In: kulturelle Bildung, Internetquelle:  
<https://www.kubi-online.de/artikel/anthropologische-grundlagen>

<sup>622</sup> Vgl. Silbermann (Hg.) 1973, S. 206.

<sup>623</sup> Vgl. Drews 1998, S. 7.

authentischen Linien durch mehrere Übungen zu entdecken und ihre eigenen Tuschemalstile zu erproben. Diese Übungen sind Erfahrungen, die den Lernenden Erfahrungen mit innerem Frieden und Ruhe verleihen. Daher gelten diese eigenverantwortlichen Erfahrungen und selbständigen Bestimmungen für kreative Lernprozesse als wichtig und spielen eine wichtige Rolle für einen erfolgreichen Unterricht.

#### **7.4.4 Erziehung durch und für Erfahrung nach Dewey: Erfahrung in der Tuschemalerei**

Kunst ist ein Spiegel der menschlichen Erfahrungen, die durch künstlerische Aktivitäten entstanden sind. Laut Dewey gilt Kunst als interaktive Handlungen, die durch den entstandenen Lebensprozess betrachtet werden:

„Fortwährend eignet sich Erfahrung, denn die Interaktion von Lebewesen und Umwelt-Bedingungen ist ja in den Lebensprozess selbst verwickelt. Unter den Bedingungen von Widerstand und Konflikt geschieht es, dass Aspekte und Teile. Des Selbst und der Welt, die von dieser Interaktion betroffen sind. Erfahrung mit Gefühlen und Vorstellungen ausstatten, so dass eine bewusste Absicht entsteht.“<sup>624</sup>

Dewey stellt die Beziehung zwischen der traditionellen und progressiven Erziehung so dar, dass die erlebten und gesammelten Erfahrungen von Lernenden wichtige Elemente für die Entwicklung der Lernenden sind. Gemäß Dewey können die Lernenden so durch Erfahrungen Entwicklungsfortschritte erlangen. Erfahrung und Erziehung zeichnen sich gleichermaßen als essenzielle und interdependente Faktoren der Lernprozesse aus:

„[...] Traditional versus Progressive Education“ liegt er dar, dass der Kern des progressiven im Gegensatz zum hergebrachten Erziehungsdenken in der Verbindung von Erziehung und Erfahrung besteht. Der progressive Ansatz sei wesentlich dadurch gekennzeichnet, dass er die Erfahrungen der Lernenden als entscheidendes Moment des Erziehungsprozesses erkannt habe und zu entwickeln versuche.“<sup>625</sup>

Nach Dewey steht der Begriff „Progressive Erziehung“ für den Versuch, die Schule zu einem Instrument für den Fortschritt zu schaffen. Das Schulwesen solle zur Förderung anstreben, die Erfahrungsentfaltung mit dem Durchdringen sämtlicher Prozesse zu unterstützen.<sup>626</sup> Aus der

---

<sup>624</sup> Vgl. Dewey 1934.

Aus: John Dewey (1934), Art as Experience. Kapitel "Having an Experience". Übersetzt von Helmut Schreier

<sup>625</sup> Vgl. Dewey; Schreier 1986, S. 278f.

<sup>626</sup> Vgl. ebd. S. 74f.

tuschemalerischen Erfahrung gehen traditionelle Elemente zuerst hervor, jedoch zeigen Forschungsergebnisse aus dem Unterricht insbesondere auf, dass die Schüler\*innen im Laufe der Zeit ihre eigenen Tuschezeichnungen gestalten, nachdem sie ihre eigenen Erfahrungen mit Tuschematerialien gesammelt haben.<sup>627</sup>

Erfahrungen zwischen traditioneller und fortschreitender Tuschemalerei repräsentieren individuelle und künstlerische Erfahrungen der Lernenden und zeigen vielfältige Talente der Lernenden auf. Durch die Erfahrungen mit dem Museumskoffer können die Lernenden durch entdeckendes Lernen ihre gesammelten Erfahrungen optimal künstlerisch realisieren.

#### **7.4.5 Entdeckendes Lernen mit dem Museumskoffer**

Koreanische Tuschemalerei hat künstlerisches und pädagogisches Potenzial, da sie nicht nur auf reinen traditionellen Zeichnungen zu finden ist, sondern die Kreativität der Schüler\*innen ebenfalls zu inspirieren vermag und individuelle Entfaltungsmöglichkeiten als Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten darbietet.

Das pädagogische Ziel der Zusammenstellung des Museumskoffers liegt darin, einen Überblick über die klassischen und modernen asiatischen Malereien herzustellen. Der Einsatz des Museumskoffers mit dem Hauptmotiv „Frieden“ repräsentiert die Wünsche der traditionellen südkoreanischen Lebensweisheit.<sup>628</sup> Der Museumskoffer repräsentiert damit koreanisches Kulturerbe, Tradition und Lebenswelt.

Außerdem beruht die traditionelle Tuschemalerei auf einer klassischen Malweise, die durch Meditation und Übungen mit Pinseln entstanden ist. Andererseits zeigt die Tuschemalerei eine moderne Malweise auf, die von der klassischen Tuschemalerei abgeleitet ist. Die letztere basiert zwar auf klassischer Tuschemalerei, da die verwendeten Materialien identisch sind, aber in ihrer Darstellung von experimenteller Liniengestaltung stellen sich darüber hinaus offene Fragen im interpretativen Diskurs über die Darstellungen und ihre Beziehungen zwischen dem Bild und Betrachter, da sich Tuschemalerei sowohl auf die innere und äußere Welt der

---

<sup>627</sup> Collège Michelet in Toulouse (März 2015) : Unterrichtsbesuch „Was bedeutet Baum für Dich“: Einführung in die Tuschemalerei, 6te Klasse.

<sup>628</sup> Kim, 2016. S. 94f.

Künstler\*innen bezieht. Eine weitere Bedeutungsebene ist den Bildern zu entnehmen und deren Interpretationen durch den Betrachter, die anhand entscheidender künstlerischer Merkmale nachvollzogen werden können.

Diese positiven und experimentfreudigen ästhetischen Entdeckungen während der Tuschemalerei sind wichtige Erfahrungen, die die Schüler\*innen im Rahmen des „entdeckenden Lernens“ erworben haben.

## **7.5 Unterrichtsbeispiel für den Einsatz des Museumskoffers als didaktisches Werkzeug**

In Folgenden wird auf den Museumskoffer als didaktisches Werkzeug im Unterricht eingegangen, indem der Museumskoffer zunächst definiert und seine didaktische Rolle im unterrichtspraktischen Kontext begründet wird. Dazu werden potenziell positive Aspekte für einen Unterrichtseinsatz des Museumskoffers in einer gymnasialen Oberstufe potenziellen Nachteilen gegenüber abgewogen, um dessen Beitrag für die angestrebten Lernziele aufzeigen zu können.

Anschließend werden diese didaktischen Überlegungen über den didaktischen Beitrag des Museumskoffers für den beabsichtigten Vermittlungsprozess auf die Gestaltung eines unterrichtspraktischen Beispiels bezogen angewendet, um die Bedeutung seines Beitrages konkret begründet darzulegen. Dazu wird abschließend ein Unterrichtsverlaufsplan in Verbindung mit entsprechenden fach- und inhaltsspezifischen Kompetenzerwartungen vorgestellt. Inhaltliche Schwerpunkte im Kernlehrplan des Bundeslandes NRW für das Fach Kunst in der gymnasialen Oberstufe werden ebenso bei der Konzipierung berücksichtigt und die inhaltliche Bezugnahme aufgezeigt.

## **7.6 Über den Museumskoffer**

Über die Funktion des Museumskoffers definiert Gach, dass „es sich um eine didaktische aufbereitete Materialsammlung handelt. Sie ist ein transportables Mittel pädagogischer Museumsarbeit. [...] aber auch im Rahmen von Unterrichtseinheiten oder Projekten außerhalb des

Museums, vermitteln sie unterschiedlichen Zielgruppen mittels vielfältiger Zugänge zu ausgewählten Themen bestimmte (Basis-)Informationen.“<sup>629</sup>

Nach Gach bietet der Museumskoffer den Schüler\*innen insbesondere die Möglichkeit erlebbarer Erfahrungen musealer Themen.<sup>630</sup> Darüber hinaus erläutert Gach die Anwendung des Museumskoffers als „reichen (Wissens-) Schatz“ in sich, der für historisches Lernen genutzt werden kann. Die wertvollen historischen Gegenstände werden in Form des Koffers nachgestellt, um bestimmte geschichtliche Themen zu vermitteln. Somit hat der Museumskoffer einige historische Vorläufer.“<sup>631</sup> Diese geschichtlichen Reisen mit dem Koffer ermöglichen die Vorstellung des Besuchs anderer Kulturen wie der asiatischen und afrikanischen Kultur und kommt der Besichtigung historischer Örtlichkeiten gleich,<sup>632</sup> da diese geschichtliche Reise den Lernenden einen direkten Zugang zu dem Thema möglich macht. Er weckt Interesse an der Kultur und der Geschichte und schafft auch Erwartungen, die er im weiteren Verlauf erfüllen muss, und er inspiriert die Adressaten, sich mit Geschichte und Museen als Orte, an denen Geschichte bewahrt und repräsentiert wird, auseinanderzusetzen.<sup>633</sup> Museale Sachgegenstände wie Materialien und Bilder werden in einen Koffer übertragen und er vertritt den Zeitgeist der dargestellten Geschichte. Somit kann der Museumskoffer der kulturellen Vermittlung dienen, die diese Tradition und das generationsübergreifende Kunst- und Kulturerbe weiter übermittelt.

„Museumskoffer“ ist die Bezeichnung für Materialsammlungen, die aus verschiedenen Gründen an Zielgruppen mit Umfeld eines Museumsbesuches gegeben werden. Sie dienen vorrangig der Grundwissensvermittlung im Hinblick auf Themenbereiche des Museums und bewegen sich inhaltlich oft anteilig im Rahmen des zu Entdeckendem und des Exemplarischen Lernens.“<sup>634</sup>



<sup>629</sup> Vgl. Gach, 2005, S.51.

<sup>630</sup> Vgl. ders., S. 48.

<sup>631</sup> Vgl. ebd. S. 11.

<sup>632</sup> Vgl. ebd. S. 48.

<sup>633</sup> Ebd.

<sup>634</sup> Vgl. Gach 2005, S. 27.



Abbildung 109: Der Museumskoffer, Foto : Kim, Young-Ran 2021

Dadurch, dass der Koffer eine vielfältige  
Abbildung 108: Das Innere des Museumskoffers,  
Foto : Kim, Young-Ran 2021

Form der Gestaltung von Museen möglich  
macht, zum Beispiel durch Entdeckendes  
Lernen, selbständige Themaauswahl und  
Materialiensammlung, bietet der Muse-  
umskoffer den Schüler\*innen „die Möglich-  
keit *ganzheitlich* zu arbeiten. Diese Arbeit  
mit Kopf, Herz und Hand kann zum Beispiel

durch den Koffereinsatz in erfahrungsbezogenem, offenem und handlungsorientiertem Un-  
terricht umgesetzt werden“.<sup>635</sup> „Handlungsorientierter Unterricht steht für einen ganzheitli-  
chen Ansatz des Lernens mit allen Sinnen und ist somit eine eigenständige Alternative zum  
traditionellen Fachunterricht, die im Sinne der Förderung des Kindes interessante Möglichkei-  
ten aufweist. Diese lassen sich insbesondere mittels einer Materialsammlung, wie es ein Mu-  
seumskoffer ist, nutzen und nachhaltig einsetzen.“<sup>636</sup>

Daher ist der Museumskoffer eine offene Unterrichtsform, in dem man in Anlehnung an den  
Lerner durch ein orientiertes Konzept individuelle Lernkompetenz fördern kann. „Museums-  
koffer bieten durch ihre inhaltliche bzw. methodische Breite eine Vielzahl von Zugängen, die  
in unterschiedlichen pädagogischen Ansätzen Anwendung finden können“<sup>637</sup>

<sup>635</sup> Vgl. Jank; Meyer 1994, S. 295.

<sup>636</sup> Vgl. Gudjons 1989, S. 11.

<sup>637</sup> Vgl. Gach 2005, S. 36f.

Gesammelte und repräsentative Objekte aus dem Museum werden als Nachbildung in einem Unikatkoffer zusammengestellt. Wenn der Museumskoffer die didaktisch-methodischen Arbeiten der kunstpädagogischen Lehrenden verbindet, eröffnet er den Zielgruppen vielfältige Zugänge zu einem Themenkomplex.<sup>638</sup> Ein Koffer kann „ergänzend zum Einsatz [...] zur Vor- und Nachbereitung von geplanten außerschulischen Aktivitäten eingesetzt werden.“<sup>639</sup>

Tuschemalerei hat einen historischen und kulturellen Hintergrund und vertritt eine Kunst, die ihren Ursprung in einer über einige tausend Jahre alte Tradition in der asiatischen Kultur hat. Daher ist sie eine Generationskunst, die den nächsten Generationen weiter übermittelt worden ist, aber gleichzeitig beinhaltet sie auch kollektive und kulturelle Erinnerungen der asiatischen Lebenswelt.

Die Übertragung zu einer nächsten Generation und die Überschreibungsmöglichkeit der gesammelten kollektiven Erfahrungen und Gedächtnisse können als „kulturelles Erbe“ bezeichnet werden. In Anlehnung an diesen kunsthistorischen und kulturellen Kontext der Tuschemalerei, kann Kunst als Kulturerbe in jetzigen und zukünftigen Generationen als besonderen künstlerischen Ausdruck übertragen werden.



Abbildung 110: Museumskoffer mit „Ship-Jang-Seng“ Motiven, Foto: Kim, Young-Ran

---

<sup>638</sup> Vgl. ders., S. 27f.

<sup>639</sup> Vgl. ders., S. 28.





Der Museumskoffer ist ein ideales didaktisches Werkzeug zur Vermittlung des internationalen  
Abbildung 111: Museumskoffer mit „Ship-Jang-Seng“ Motiven, Foto :  
Kim, Young-Ran 2021

„Kulturerbes“<sup>640</sup> und gleichzeitig Erbe des künstlerischen Kulturguts. Die Kulturwissenschaftlerin Assmann<sup>641</sup> definiert den Begriff „Kulturerbe“ als überschriebenes kollektives Gedächtnis und als Erfahrungen, die von einer Generation zur anderen übertragen und bewahrt worden sind. Assmann präzisiert die Beziehung zwischen Kultur und Erbe in der transkulturellen Generation im Folgenden:

„Ein Erbe verbindet über die Generationenschwelle hinweg. Dahinter steht der Wille zur Kontinuität, dass etwas weitergeht, was der Tod nicht zerreißt. Die Menschen gibt es nicht mehr, die diesen Besitz geschaffen oder auch weitergegeben haben. Aber die Erben partizipieren, sie werden zu Teilhaberinnen von etwas, das aus einer Zeit kommt, bevor sie selbst auf der Welt waren. Insofern hat Erbe sehr viel mit Kultur zu tun, denn auch sie ist dafür zuständig, dass etwas über die Lebensschwelle weitergegeben wird.“

<sup>640</sup> Definition von Kulturerbe: „Als Kulturerbe wird die Gesamtheit der materiellen und immateriellen Kulturgüter bezeichnet. Es ist als Zeugnis der menschlichen Schaffens- und Schöpfungskraft von historischer, gesellschaftlicher, künstlerischer, wirtschaftlicher oder wissenschaftlicher Bedeutung und wird deshalb geschtzt, gepflegt, erhalten und möglichst der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. [...] Es liefert den Menschen Bezugspunkte in Raum und Zeit. Kulturerbe kann sowohl dem Alltag entspringen als auch außergewöhnlich sein. Es wird aus der Vergangenheit überliefert, ist in der Gegenwart von Bedeutung und soll für die Zukunft bewahrt werden. Der Begriff des Erbes impliziert dieses zeitliche Fortbestehen über Generationen hinweg.“ Internetquelle dazu „Kulturerbe“. In: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa der Universität Oldenburg

<sup>641</sup> Aleida Assmann (1947) ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Ihr Forschungsschwerpunkt ist insbesondere „kulturelles Gedächtnis“.

Man erhofft sich, dass man noch Leuten erinnert wird, die später kommen, indem man ihnen etwas hinterlässt, was sie wertschätzen. Kultur beruht auf einem solchen Transfer, mit dem natürlich neben der Kontinuität auch die Frage der Veränderung, der Auswahl, der Umdeutung und der Aktualisierung einhergeht.“<sup>642</sup>

Außerdem erläutert Assmann die positiven Aspekte des kulturellen Erbes darin, dass die Dimension der Vermittlung als besonders positiv am kulturellen Erbe geschätzt wird, die bereit ist zu zeigen, wie und warum ein bestimmtes „Erbe“ entstanden ist, wozu der historische Kontext miteinbezogen wird.<sup>643</sup>

Die Tuschemalerei ist ein Kulturerbe-forschungsgerechtes Kunstthema für das Kunsterbe und sie spiegelt sich als Kunstform in der Tradition bis zur Moderne wider. Darüber hinaus kann der Museumskoffer wegen der kulturübergreifenden und intertranskulturellen Eigenschaft einwandfrei zur Vor- und Nacharbeitung von geplanten außerschulischen Aktivitäten eingesetzt werden.<sup>644</sup> Diese Vor- und Nacharbeitung mit dem Museumskoffer kann zum einen dazu dienen, „in der Vorbereitungsphase für den Besuch im Museum das Einstiegslevel zu erhöhen, [...] zum anderen sollten damit nach der Exkursion zum Museum im Schulunterricht vertiefend auf spezielle Bereiche eingegangen oder Projektwochen mit Ideen gefüllt werden.“<sup>645</sup> Eine Museumskoffergestaltung für die Tuschemalerei gilt daher als eine Begegnung mit den traditionellen Kulturerfahrungen aus Korea und ist gleichzeitig als asiatisches Kulturerbe von Bedeutung, weil diese Tuschkunst als kulturelles und künstlerisches Erbe von Generation zu Generation kontinuierlich übermittelt wurde.

### **7.6.1 Das didaktische Potenzial des Museumskoffers für den Vermittlungsprozess der künstlerischen Friedenserziehung in der Tuschemalerei**

Das Genre „Tuschemalerei“ stammt aus den klassischen bildenden Künsten in Korea, die von Generation zu Generation übermittelt wurde. Sie ist eine vertretbare national verbreitete traditionelle Kunst aus Korea und Kulturerbe, die über mehrere tausend Jahre bis in die heutigen Generationen weiter existiert. Tuschemalerei ist daher eine Kunst der historischen Zeitepoche.

---

<sup>642</sup> Vgl. Assmann 2020, S. 11f.

<sup>643</sup> Vgl. ders., S. 13.

<sup>644</sup> Vgl. Gach 2005, S. 28.

<sup>645</sup> Ebd.

Aus diesem historischen Kontext heraus kann sich mit dem Museumskoffer mit der koreanischen Kunst und Kultur als Unterrichtsthema und ihren künstlerischen Besonderheiten im Unterricht auseinandergesetzt werden. Die von diversen Künstlern gemalte traditionelle Tuschkunst ist als nationaler Schatz bekannt, daher werden die Werke meistens in nationalen Museen bewahrt. Durch den Museumskoffer verstehen die Schüler\*innen andere Kulturen und vertiefen ihr Wissen fremder Kulturen und Kunst. Diese kulturelle Begegnung im Unterricht nimmt fortlaufend einen wichtigen Stellenwert ein, da kulturelle Vielfalt und „Anerkennung der Bedeutung des traditionellen Wissens als Quelle immateriellen und materiellen Reichtums“<sup>646</sup> wichtige Aspekte im Unterricht darstellen.

Übereinkommend über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen bestimmt der Begriff „kulturelle Vielfalt“ im Artikel 4 wie folgt.<sup>647</sup>

„Kulturelle Vielfalt zeigt sich nicht nur in der unterschiedlichen Weise, in der das Kulturerbe der Menschheit durch eine Vielzahl kultureller Ausdrucksformen zum Ausdruck gebracht, bereichert und weitergegeben wird, sondern auch in den vielfältigen Arten des künstlerischen Schaffens, der Herstellung, der Verarbeitung, des Vertriebs und des Genusses von kulturellen Ausdrucksformen, unabhängig davon, welche Mittel und Technologien verwendet werden.“<sup>648</sup>

Erfahrung mit der kulturellen Vielfalt erweckt die Neugier der Schüler\*innen und ermöglicht interkulturelle Begegnungen, in der sie ihren Horizont mit dem Museumskoffer sowohl in Bezug auf koreanische Malkunst als auch auf den kulturellen Horizont in Bezug auf asiatische

---

<sup>646</sup> Verabschiedung des "UNESCO-Übereinkommens zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen" und Arbeit der Bundesweiten Koalition für Kulturelle Vielfalt, initiiert von der DUK: Resolution der 65. Hauptversammlung der Deutschen UNESCO-Kommission, Bonn, 7. Juli 2005. (12. 10. 2021) Vgl. dazu Internetquelle:

<https://www.unesco.de/kultur-und-natur/kulturelle-vielfalt/verabschiedung-des-unesco-uebereinkommens-zum-schutz-und-zur>

<sup>647</sup> Kultur und Natur, Kulturelle Vielfalt in Deutschland,

Vgl. dazu Quelle: <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/kulturelle-vielfalt/kulturelle-vielfalt-deutschland-0> (11. 10.2021) und

Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen zur Verabschiedung auf der 33. UNESCO-Generalkonferenz 2005 (3.-21. Oktober 2005, Paris), Artikel 4, 1.

Kulturelle Vielfalt, S. 5. [https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-](https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/2005_Schutz_und_die_F%C3%B6rderung_der_Vielfalt_kultureller_Ausdrucksformen_0.pdf)

[03/2005\\_Schutz\\_und\\_die\\_F%C3%B6rderung\\_der\\_Vielfalt\\_kultureller\\_Ausdrucksformen\\_0.pdf](https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/2005_Schutz_und_die_F%C3%B6rderung_der_Vielfalt_kultureller_Ausdrucksformen_0.pdf)(11.10.2021)

<sup>648</sup> Vgl. ebd.

Malerei und Kultur erweitern können. Eremjan erwähnt kulturelle Wertschätzung folgendermaßen: „Kulturelle Kompetenzen bestehen darin, unterschiedliche Konstruktionen von Wirklichkeiten wahrnehmen und wertschätzen zu können.“<sup>649</sup>

Bevor auf das didaktische Potenzial mit der Anwendung des Museumskoffers eingegangen wird, soll zunächst der Begriff „Museum“ definiert werden. Tuschemalerei wurde in einem minimierten Koffer als Museum vorgestellt, und diese Form zeigt viele Vorteile im Unterricht, daher werden insbesondere gewinnbringende Aspekte erwähnt.

Über das Museum definiert Lersch, dass „Museen Erinnerungsräume sind, in denen mithilfe einer räumlichen Anordnung von Dingen eine Narration über die Vergangenheit und damit auch eine Utopie für die Zukunft entworfen wird“<sup>650</sup> Lersch beschreibt die Funktion des Museums, indem er das Museum als „Erinnerungsräume, die mehrere Grundeigenschaften zusammenbringen“<sup>651</sup>, bezeichnet. Diese Grundeigenschaften sind einerseits durch konkrete und materielle Beispiele und andererseits durch die Verbindung medialer Charakter gekennzeichnet.<sup>652</sup>

Der Museumskoffer ist ein tragbares Museum, welches den Schüler\*innen Informationen und Inspirationsquellen zu dem gewählten Thema bieten kann.

Das didaktische Potenzial des Museumskoffers liegt darin, dass erstens Ausstellungsgegenstände nicht maßstabgetreu in den Koffer gelegt werden, sondern in reduzierter Größe den Proportionen des Koffers angepasst werden. Daher können die Schüler\*innen einen leichten Zugang zum Kunstthema erlangen, zum Beispiel sind sie in der Lage, direkt die gesammelten Materialien zu präsentieren, zu berühren, und die gesammelten Objekte zu beobachten. Außerdem kann man mit dem Museumskoffer Gerüche wahrnehmen und Musik hören. Durch diesen direkten Kontakt von multisensorischer Wahrnehmung kann das Unterrichtsthema den Schüler\*innen leicht vermittelt werden. Zweitens ist der Museumskoffer durch leichte Tragbarkeit flexibel in einen anderen Raum transportierbar. Drittens kann der Inhalt des Museumskoffers mit einem neuen Thema erneut konzipiert und verwendet werden, weil das

---

<sup>649</sup> Vgl. Eremjan 2016, S. 139f.

<sup>650</sup> Vgl. Lersch 2013, S. 26.

<sup>651</sup> Vgl. ebd.

<sup>652</sup> Vgl. ebd.

Thema je nach Klasse in der Schule variierbar ist. Für den thematischen Schwerpunkt, die Auswahl der Materialien und den zeitlichen Rahmen können didaktische Schwerpunkte variabel verändert werden wie eine Wechselausstellung im Museum. Viertens eröffnen authentische Materialien aus dem historischen Kontext wie dünnes asiatisches Papier, Pinsel und Reibstein, denen die Schüler\*innen zuvor noch nicht begegnet sind, den künstlerischen und kulturellen Zugang für den Kunstunterricht. Diese besonderen Tuschekunstmaterialien wecken kulturelle Neugier auf neue Dinge, somit wird die Motivation für den Unterricht erhöht. Fünftens ist der Museumskoffer ein geeignetes Medium, um die Kultur und neue Kunst anderer Kulturen vorzustellen. Daher eignet sich dieser Koffer insbesondere für die Einführungsphase der Präsentation fremder Kulturen. Der Museumskoffer vertritt die Kultur und spiegelt Kunstepochen wider. Ströter-Bender erwähnt diese besonderen didaktisch-methodischen Aspekte:

„Museumskoffer enthalten nicht nur Anregungen für Unterrichtsreihen, sondern sie geben auch Möglichkeiten der Kontextualisierung von vergangenen Epochen und ihren kulturellen Zeugnissen, indem sie beispielsweise durch biographische Ansätze, erweiterte Fragestellungen aufzeigen. Die Museumskoffer ermöglichen handlungsorientiertes, entdeckendes und experimentelles Arbeiten. Durch den Museumskoffer verbinden sich zugleich personenbezogene, erzählende, informative Ebenen mit Aspekten der Objektpräsentation und bzw. der Entwicklung von „Erfahrungstationen“ mit Arbeitsaufträgen und kreativen Anregungen“.<sup>653</sup>

Sechstens ist der Museumskoffer ein Medium, mit dem die Schüler\*innen Gruppenarbeit zu zweit erfolgreich umsetzen können. Zum Beispiel kann am Ende des Tuschemalerekurs die Tuschemalerei mit dem Schwerpunkt des interkulturellen Lernens optimal eingesetzt werden.

Als aktuelles Unterrichtsbeispiel kann ein interaktives und interkulturelles Lernen mit *Manga* genannt werden. Ein deutscher Schüler kann mit einer Schülerin aus Japan zum Beispiel einen Koffer „Manga“ aus Japan gestalten. Dabei lernen die Schüler\*innen nicht nur japanische Kultur kennen, sondern auch selbständiges und ganzheitliches Lernen<sup>654</sup>: Das Fach Kunst „in der Sekundarstufe II umfasst ganzheitliche Persönlichkeitsentwicklung, die die Wahrnehmung,

---

<sup>653</sup> Vgl. Ströter-Bender 2009, S. 19

<sup>654</sup> Vgl. Kernlehrplan NRW, Kunst Sek II, 2014, S. 14.

Gestaltung und Reflexion der Vielgestaltigkeit von Kultur und Lebenswirklichkeit“ Schwerpunkt legt.<sup>655</sup> In persönlicher Begegnung kann von den Schüler\*innen ein reziproker Lernprozess in Gang gebracht werden und von ihnen als Gestalterinnen und Gestalter dieser Lernprozesses gesteuert werden. Diese Teamarbeit hat ferner eine positive Wirkung für das „erlebende“ und „entdeckende“ Lernen.

„Der Museumskoffer eignet sich für das ganzheitliche Lernen: „Museumskoffer bieten die Möglichkeit, ganzheitlich zu arbeiten. Diese Arbeit mit Kopf, Herz und Hand kann z. B. durch den Koffereinsatz in erfahrungsbezogenem offenem und handlungsorientiertem Unterricht umgesetzt werden“<sup>656</sup>, weil die Schülerinnen und Schüler mit diesen vor Ort tastbaren Gegenstände und Materialien aus dem Museumskoffer direkt hantieren können.<sup>657</sup>

Siebtens hat Tuschekunst angesichts einer authentischen Materialeigenschaft einen hohen ästhetischen Einfluss auf die individuelle und künstlerische Ausdrucksmöglichkeit in ihrer malarischen Darstellung der Schüler\*innen. Das asiatische Reispapier und der Umgang mit den Tuschefarben ermöglichen es, binnen kurzer Zeit, individuelle und selbst erfundenen Linien in der Tuschemalerei auszudrücken. Daher fördert der Museumskoffer die individuelle Talententdeckung.

Achtens ist der Museumskoffer mit dem „erlebten“ und „erfahrbaren“ Lernen im Unterricht verankert. „Ein wichtiges kunstpädagogisches Ziel ist die Entwicklung von Wahrnehmungskompetenz des Kindes und des Jugendlichen: [...] Die Praxis der sinnlichen Wahrnehmung, die Kenntnis von Wahrnehmungsgewohnheiten und die Hinterfragung der Kontexte von Wahrnehmungshandlungen sind darüber hinaus Voraussetzung für die Entstehung von künstlerischen Haltungen und für den Umgang mit den Dingen, Menschen und Prozessen in den Blickfeldern der Kinder und Jugendlichen.“<sup>658</sup>

Neuntens unterstützt das oben genannte „erlebte“ und „erfahrbare“ Lernen die Selbst-Sinnförderung<sup>659</sup> und die Entdeckung der potenziellen Talente der Schüler\*innen. „In den Kern-

---

<sup>655</sup> Vgl. ebd.

<sup>656</sup> Vgl. Gach. In: Jank; Meyer 1994, S. 295.

<sup>657</sup> Vgl. Gach 2005, S. 27.

<sup>658</sup> Vgl. Busse 2008, S. 143.

<sup>659</sup> Vgl. Wilsmann 2019, S. 45.

lehrplänen Sek. I des Landes NRW taucht das Wörtchen „Sinn“ direkt zu Beginn in der Beschreibung der zentralen Ziele und Aufgaben unseres Faches auf.“<sup>660</sup> „Sinn ist hier, in diesem Kontext, vor allem Medium zur Selbst-Verständigung, Verstehenssinn.“<sup>661</sup> Dabei fokussiert der zentrale Aspekt des Sinnes „auf die Ausbildung individueller Erlebnis-, Vorstellungs- und Darstellungsfähigkeit als ein sinnstiftendes Mittel zur Selbstäußerung (MSB 2019, S7).“<sup>662</sup> Das Ziel der Selbst-Sinn Förderung ist, dass die Schüler\*innen „in die Lage versetzt werden sollen, ihre Gestaltungen absichtsvoll zu begründen.“<sup>663</sup> Es geht darum, kommunikative Fähigkeiten zu stärken und „umfangreich sinnliche Erfahrungen“<sup>664</sup> der Schüler\*innen zu ermöglichen. Diese selbst erlebte Selbst-Sinn Förderung ist eine wichtige Basis für den selbständigen Lernprozess. „Ein auf individuelle Förderung fokussierter Kunstunterricht muss darauf bedacht sein, sehr viele an Entscheidungskompetenzen in die Hände der Schüler\*innen zu legen.“<sup>665</sup>

Wilsmann erwähnt daher *mögliche Zugänge der sinnlichen Erfahrung* mit der ästhetischen Erfahrung, die Georg Peez entwickelt hat. Der zentrale Kernpunkt im Kunstunterricht handelt davon, „ästhetische Erfahrung als „lustbezogene und subjektive Empfindung mit einer auf Erkenntnisgewinnung gerichteten Wahrnehmung“ (Peez, 2008) möglich zu machen.“<sup>666</sup> Die folgenden Aspekte von Peez eignen sich für die ästhetische Erfahrung in der Tuschemalerei.<sup>667</sup>

- Aufmerksamkeit für Ereignisse und Szenen, die Gefallen und Interesse wecken und hierdurch unmittelbares Spüren der Wahrnehmung bedingen.
- Versunkensein und emotionales involviert sein im Augenblick.
- Spannung und Überraschung, die ein Staunen vor dem wahrgenommenen Phänomen auslösen können
- Erleben von Subjektivität und Individualität im Wahrnehmungsprozess.
- Reflexion über die eigne Wahrnehmung und deren Prozesshaftigkeit mit hierdurch bedingter nötiger Distanz zum eigenen Wahrnehmungserleben

---

<sup>660</sup> Vgl. ebd.

<sup>661</sup> Vgl. ebd.

<sup>662</sup> Ebd.

<sup>663</sup> Ebd.

<sup>664</sup> Ebd.

<sup>665</sup> Vgl. ders., S. 36.

<sup>666</sup> Vgl. ebd, S. 45.

<sup>667</sup> Vgl. Peez 2008, S.71. In: Wilsmann 2019, S. 45f.

- Festhalten der ästhetischen Erfahrung in ästhetischer Produktion
- Mitteilen dessen, was die ästhetische Aufmerksamkeit erregte (kommunikativer Aspekt).

Zehntes kann der Museumskoffer je nach Thema des Koffers mit einem anderen Unterrichtsfach verknüpft werden. Fächerübergreifender Unterricht mit dem Museumskoffer schafft einen Raum für kreatives und konzeptionelles Denken für die Lernenden, da sie sich während ihrer Forschung mit der fachlichen und thematischen Dimension intensiv beschäftigen können. Die Lernenden können dadurch mehr Zeit für die Struktur und Konzeption des Museumskoffers gewinnen. Der Vorteil von fächerübergreifendem Unterricht ist, dass die Schüler\*innen ihre soziale Kompetenz schulen und sie mit einem anderen Fachinhalt verbinden können.

„Es ist nicht auszuschließen und sogar wünschenswert, wenn die Schülerinnen und Schüler über die speziellen fachlichen Fähigkeiten hinaus auch fächerübergreifende Qualifikationen ausbilden. Diese können sie beispielsweise dazu befähigen, generell Probleme zu lösen, überhaupt zu lernen oder sich in der Gruppe sozial kompetent zu verhalten.“<sup>668</sup>

Darüber hinaus basiert der Museumskoffer in einigen Ansätzen auf der didaktischen Grundlage der Ästhetischen Forschung, weil diese in einem offenen Bildungsraum stattfindet. „Der Lehrer setzt Rahmenbedingungen fest und wird Initiator\*in und Begleiter\*in von individuellen ästhetisch forschenden Prozessen, die sich in optimaler Weise in der Lerngruppe kollaborativ vernetzen“.<sup>669</sup> Über das Medium des Museumskoffers hat Ströter-Bender kommentiert, dass der Museumskoffer eine geeignete Vermittlung von Kunst und Kulturerbe, des „entdecken“ und „erlebenden“ Lernens sei.

„Im Rahmen des „entdeckenden“ und des „exemplarischen“ Lernens gelten Museumskoffer inzwischen als besonders eindrucksvolles und erfolgreiches Medium. Sie sind ein hervorragendes Unterrichtsmedium, das je nach den Lehranforderungen und Veränderungen der Ziel- und Altersgruppen abgewandelt und nuanciert werden kann. Gerade in Bezug auf die Vermittlung von Kunst und Kulturerbe, ästhetischen Traditionen wie aktueller Kunst können dadurch im Unterrichtsgeschehen Akzente gesetzt werden, die bei

---

<sup>668</sup> Vgl. Gach 2005, S. 41.

<sup>669</sup> Vgl. Blohm 2016, S. 20ff.



den Heranwachsenden nachhaltig im Gedächtnis bleiben, Forschungsfragen anregen und kreative Prozesse initiieren.“<sup>670</sup>

Der Museumskoffer steht sowohl als Medium für die Vermittlung der Friedenerziehung im Mittelpunkt als auch als ein geeignetes kunst- und kulturvermittelndes Medium dar, das die Begegnung zwischen eigener Kultur und Fremdkultur herstellt. Ein kultureller Vergleich der eigenen mit einer fremden Kultur findet ebenso während des Unterrichts statt. Dadurch entsteht eine multikulturelle, heterogene Zusammensetzung einer Lerngruppe. Jede Schülerin und jeder Schüler kann ihren oder seinen Teil der kulturellen Sozialisation als Lerngegenstand für die Mitschülerinnen und Mitschüler durch die Konzeption und materielle Gestaltung des Museumskoffers einbringen. Über die positiven Aspekte der Museumskoffer erwähnt und kritisiert Ströter-Bender Folgendes:

„Der große Erfolg der Museumskoffer in den verschiedenen Einsatzbereichen steht auch vor dem Hintergrund, dass in der ästhetischen Sozialisation der Gegenwart eine visuelle orientierte Kultur dominiert. Zahlreiche, den früheren Generationen noch vertraute Materialien, Erfahrungen und Bearbeitungstechniken sind Kindern und Jugendlichen nicht mehr zugänglich oder auch nur bekannt.“<sup>671</sup>

Aus diesen oben genannten besonderen didaktischen Potenzialen und methodischen Besonderheiten kann der Museumskoffer für den Vermittlungsprozess im Unterricht erfolgreich eingesetzt werden.

### **7.6.2 Unterrichtsplanung für den didaktischen Einsatz in Sekundarstufe II**

Mit dem Ziel einer Umsetzung der interkulturell erworbenen Kenntnisse der „friedvollen“ Liniengestaltung durch Tuschemalerei am Gymnasium in der Sekundarstufe II wird hier ein praktisch geplanter didaktischer Einsatz an der gymnasialen Oberstufe thematisiert. Dabei wird der Kernlehrplan für die Sekundarstufe II Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen für den Unterrichtseinsatz als Basiselement berücksichtigt. Der Museumskoffer kann jedoch auch außerhalb schulischer Institute wie der städtischen Musik- und Kunstschule, Ateliers, Kunstvereine, Kunsteinrichtungen, private Schulen für Kinder und Erwachsenen einwandfrei

---

<sup>670</sup> Vgl. Ströter-Bender 2009, S. 9f.

<sup>671</sup> Vgl. ders., S. 14.

als hervorragendes Medium eingesetzt werden. Als Aufgaben und Ziele des Faches für die Sekundarstufe II beschreibt der Kernlehrplan, dass Im „Fach Kunst alles zum Lerngegenstand werden kann.“<sup>672</sup> Die Sekundarstufe II soll vor allem „wesentliche Beiträge zur ganzheitlichen Persönlichkeitsentwicklung, die die Wahrnehmung, Gestaltung und Reflexion der Vielgestaltigkeit von Kultur und Lebenswirklichkeit umfassen.“<sup>673</sup>

Der Kompetenzbereich Rezeption in der Sekundarstufe II sieht im Kernlehrplan Kunst vor, dass „ästhetische Erfahrungen auch vorsprachlich und präkognitiv geprägt sind, sodass in diesem Zusammenhang praktisch-rezeptive Verfahren des Bildzugangs und der Bilderschließung, eine besondere Bedeutung haben. Die Schüler\*innen nutzen diese Verfahren, um über subjektive Anknüpfungspunkte Fragen an Bilder zu entwickeln, die im Sinne des hermeneutischen Zirkels das Bild durch gezielt eingesetzte analytische Methoden sukzessiv erschließen.“<sup>674</sup> Kompetenzbereich Rezeption und Reflexion ist ein immanenter Bestandteil, da die Schüler\*innen Fragen zum Bildkontext durch die gezielte Suche und Auswahl von Quellenmaterial in die Deutung einbezogen werden, um den Bildsinn auch in seiner kontextuellen Dimension zu erschließen.<sup>675</sup>

Aus beiden Elementen der Kompetenzbereiche (Prozesse) und Inhaltsfelder (Gegenstände) entstehen Kompetenzerwartungen für die Sekundarstufe II.<sup>676</sup> Die Inhaltsgegenstände, wie fachliche Inhalte, bestehen aus Bildgestaltung und Bildkonzepten, die durch die Rezeptions-, Produktionsprozesse in ihren inhaltlichen Schwerpunkten festgelegt sind. Neben diesen Inhaltsfeldern können weitere Aspekte von historischem Kontext im Grundkurs durch die Lehrkraft als erweiternde Themen untersucht werden:

„Bildgestaltung und Bildkonzepte. Zusätzlich zu den nachfolgend ausgeführten verbindlichen inhaltlichen Schwerpunkten sind ergänzend Epochen, Stile, Künstlerinnen und Künstler verschiedener Kulturen, Arbeitsverfahren und Medien für die Ansteuerung der obligatorischen im Kernlehrplan ausgewiesenen Kompetenzerwartungen durch die Lehrkraft auszuwählen.“<sup>677</sup>

---

<sup>672</sup> Kernlehrplan für die Sekundarstufe II Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen, Kunst, Schulministerium NRW, 2014, S. 14.

<sup>673</sup> Vgl. ders., S. 11.

<sup>674</sup> Vgl. ebd. S. 16.

<sup>675</sup> Ebd.

<sup>676</sup> Ebd. S. 14.

<sup>677</sup> Ebd. S. 16f.

Daher ist das Unterrichtsthema Tuschemalerei über *„Exemplarische Einführung der Tuschemalerei anhand der „friedvollen“ Liniengestaltung in den „Ship-Jang-Seng“ Motiven und Kennenlernen des Museumskoffers von „Kim, Hong-Do“* mit dem Kernlehrplan NRW für die Sekundarstufe II einwandfrei im Grundkurs am Gymnasium anwendbar, da Tuschemalerei die koreanische historische Kunstepoche von 18 bis 20 Jahrhundert und besondere Malstile vertritt.

### **7.6.2.1 Kompetenzerwartung und inhaltlicher Schwerpunkt im Kernlehrplan NRW Fach Kunst in der gymnasialen Oberstufe, Grundkurs**

Es werden zuerst Teilziele der allgemeinen Kompetenzerwartung vom Grundkurs in Kunst erläutert und anschließend Teilziele im Bereich Bildkonzepte von der Rezeption für ein Unterrichtsbeispiel genannt, da diese Teilziele optimal für die Einführung der Tuschemalerei mittels Museumskoffer umgesetzt werden können.

Im gymnasialen Grundkurs schreibt der Kernlehrplan NRW vor, im Fach Kunst folgende Kompetenzerwartung in Rezeption für den Grundkurs anzustreben:

- Schülerinnen und Schüler beschreiben eigene fremde Gestaltungen differenziert und stellen die Ergebnisse ihrer Analysen, Deutungen und Erörterungen fachsprachlich korrekt dar.
- Schülerinnen und Schüler erläutern und bewerten eigene und fremde Gestaltungen und ihre Bildsprache hinsichtlich der Form-Inhalts-Bezüge und des Einflusses bildexterner Faktoren.
- Schülerinnen und Schüler vergleichen grundlegende Gestaltungskonzeptionen.<sup>678</sup>

Da es sich um eine Einführung der koreanischen Tuschemalerei und kulturelle und künstlerische Wahrnehmung zwischen fremden und eigenen Kulturen handelt, sollte sich im Unterricht mit der kulturellen und künstlerischen Wahrnehmung der unterschiedlichen Kulturen auseinandergesetzt werden. Des Weiteren sollen die Schüler\*innen kulturelle und künstlerische Bezüge zu der eigenen Kultur herstellen und ihre kulturellen Beobach-

---

<sup>678</sup> Ebd. S. 21f.

tungen in Bezug auf die Tuschemalerei mündlich und schriftlich wiedergeben. Der Museumskoffer wird dabei als ein didaktisches Werkzeug für die Einführung verwendet, damit die Schüler\*innen die sinnlichen Zugänge zur koreanischen Bildkunst erfahren können. Des Weiteren können die Schüler\*innen durch die „Ship-Jang-Seng“ Motive die koreanischen Epochen des 18. Jahrhunderts und 19. Jahrhunderts kennenlernen.

Am Ende des Unterrichts der Einführungsphase können die Schüler\*innen folgende Teilziele in der Rezeption erreichen:

- Die Schülerinnen und Schüler erörtern an fremden Gestaltungen unter Einbeziehung bildexternen Quellenmaterials die biografische, soziokulturelle und historische Bedingtheit von Bildern.
- Die Schülerinnen und Schüler vergleichen traditionelle Bildmotive und erläutern ihre Bedeutung vor dem Hintergrund ihrer unterschiedlichen historischen Kontexte.
- Die Schülerinnen und Schüler analysieren und vergleichen die Präsentationsformen von Bildern in kulturellen Kontexten.<sup>679</sup>

### **7.6.2.2 Unterrichtsverlaufsplan**

Im Anhang (vgl. Kapitel 10) findet sich ein Unterrichtsverlaufsplan für die gymnasiale Oberstufe, der für die 11te Klasse (Grundkurs) für das Gymnasium geplant wurde. Diese praktisch geplante Einführung einer Doppelstunde dient dazu, fundierte Kenntnisse in der Sekundarstufe I zu vertiefen. Insbesondere sie sind in der Lage, ihre erworbenen Kenntnisse der Sekundarstufe I praktisch und konzeptionell in die Sekundarstufe II einzubeziehen und selbständig, konstruktiv und themenbezogen umzusetzen. Anhand einiger konkreter Materialien und Vorstellungen von der Lehrkraft können die Schüler\*innen die besondere Material- und Malphilosophie der koreanischen Tuschemalerei kennenlernen.

Dabei habe ich den Grundkurs der gymnasialen Oberstufe<sup>680</sup> für die Umsetzung meines Unterrichtsplans gewählt, da die Kompetenzerwartungen und inhaltlichen Schwerpunkte vom

---

<sup>679</sup> Vgl. ebd. S. 25.

<sup>680</sup> Vgl. ebd. S. 21- 25.

Grundkurs der gymnasialen Oberstufe zur geplanten Unterrichtsstunde mit dem Thema „Einführung der Tuschemalerei mit den „Ship-Jang-Seng“ Motiven von „Kim, Hong-Do“ und Kennenlernen der „friedvolle“ Liniengestaltung“ geeignet ist.

## **7.7 Mögliche Problematik für den Einsatz des Museumskoffers an Schulen**

Der Museumskoffer ist ein kunstdidaktisches Medium, mit dem viele positive pädagogische Aspekte im Unterricht sowohl im schulischen Unterricht als auch außerhalb der Schule als Kunstprojekt einwandfrei umgesetzt werden können. Dennoch gibt es einige kritische Aspekte in seiner Umsetzung im Unterricht.

### **7.7.1 Mangelnde Werkszeit an der Schule**

Erstens ist es schwierig, auf die individuellen Lernprozesse und Wünsche der Schüler\*innen einzugehen und sie individuell zu unterstützen, da der aktuelle Kunstunterricht mit einer hohen Teilnehmerzahl von den Lernenden, manchmal im Gymnasium über 33 Schüler\*innen in der Klasse für die Lehrer\*innen belastend ist. Daher fehlt den Lehrer\*innen die Zeit für eine intensive individuelle Betreuung. Diese Problematik liegt in der Schulstruktur und schulischen Rahmenbedingung, in der man binnen eines begrenzten Zeitraums den Unterrichtsinhalt den Schüler\*innen vermitteln sollte, obwohl die Lehrkraft sehr motiviert wäre, ihre individuellen Wünsche zu begleiten. Aus diesen Gründen kritisiert Blohm die pädagogischen Ansätze von Kämpf-Jansen:

„Das, was jede Ästhetische Forschung von anderen Ansätzen des forschenden Lernens in der Schule unterscheidet, ist der Subjektbezug, Radikal gedacht muss es einerseits darum gehen, die Schülerinnen und Schüler dazu befähigen, sich selbst eine Forschungsfrage und ein ästhetisches Forschungsprojekt zu erarbeiten. Andererseits sollen die Schülerinnen und Schüler Kompetenzen entwickeln, diese ästhetischen Forschungsprojekte eigenverantwortlich durchzuführen.“<sup>681</sup>

Ästhetische Forschung strebt nach einer subjektbezogenen Hinterfrage von ästhetischen und produktiven Erfahrungen und Lernens, aber schulische Rahmenbedingen lassen sich nicht in die Praxis umsetzen.<sup>682</sup> „Sie entwickelt ein Konzept, das meines Erachtens gut geeignet ist,

---

<sup>681</sup> Vgl. Blohm 2006, S. 100f.

<sup>682</sup> Vgl. ders., S. 98f.

über die Institution Schule in der heutigen Form prinzipiell nachzudenken. Kunstunterricht erscheint mit Blick auf die Ästhetische Forschung als ein viel zu kleines Gefäß.<sup>683</sup>

„Jedes Kind und jeder Jugendliche benötigt eigene Zeiträume und Zeitrhythmen und muss individuelle Hindernisse überwinden, um Intensität in ästhetischen Lernprozessen zu entwickeln. Selbstverständlich ist es für die Lehrerinnen und Lehrer schwierig individuelle kreative Prozesse eines jeden Schülers und einer jeden Schülerin überhaupt wahrzunehmen und in jedem Fall zu fördern oder überhaupt zu respektieren.“<sup>684</sup>

Kämpf-Jansen setzt darauf, dass man für die Vermittlung der Ästhetischen Erfahrung einen bestimmten Lehrertypus benötigt, der bereit ist, komplexe Prozesse der individuellen Kunstentdeckung zu initiieren und zu begleiten. Außerdem solle die „Begeisterungsfähigkeit von der Lehrkraft ein wichtiger Motor für guten Unterricht sein.“<sup>685</sup> Jedoch ist es aufwendig, dies unter den gegenwärtigen Rahmenbedingungen der Schule umzusetzen, da die Schule andere Strukturen bietet: Die Schulinstitute richten sich nach dem vorgeschriebenen Kernlehrplan von Unterrichtsinhalten. Für eine individuelle Förderung fehlt die Zeit, da die Lehrkraft den Schüler\*innen unter gleichen zeitlichen und räumlichen Bedingungen chancengleich das Unterrichtsthema vermitteln muss.

### **7.7.2 Kritische Aspekte im Kunstunterricht: Kulturelles Wissen- und Lernniveau überprüfen und das Thema mit dem erlernten Wissen der Lernenden verbinden.**

Zweitens ist es zu bedenken, dass es für Schüler\*innen ohne Vorerfahrungen überfordernd sein kann, sich mit der Vorgehensweise der Ästhetischen Forschung auseinanderzusetzen, da sie an vorherigen Schulen in sehr unterschiedlichem Maße Gelegenheit bekamen, ihre eigene Kreativität zu entdecken und zu erproben. Die Schüler\*innen nehmen individuelle unterschiedliche Kenntnisse und Vorerfahrungen aus ihrer früheren Schullaufbahn mit und sind zudem kulturell unterschiedlich sozialisiert beziehungsweise vorgeprägt. Daraus resultieren Ergebnisse, dass sie dazu neigen, ihre Lernmotivation zu verlieren, beziehungsweise Zweifel an ihrem eigenständigen Talent im Kunstunterricht haben. Die Schüler\*innen beklagen sich bei der Lehrkraft, dass sie dann nicht befähigt sind, am Kunstunterricht teilzunehmen oder sagen,

---

<sup>683</sup> Vgl. ders., S. 100.

<sup>684</sup> Vgl. ebd. S. 100.

<sup>685</sup> Ebd.

sie seien nicht begabt. Blohm stellte daher Frage „inwieweit und unter welchen Bedingungen solche Methoden und Formen des Unterrichts tatsächlich Kreativität und Erfahrungsintensität fördern können und welche Voraussetzungen gegeben sein müssen.“<sup>686</sup>

Daher sollte die Lehrkraft immer vor dem Beginn des Unterrichts das Lernniveau, die Interessen von Lerngruppen und den erlernten Wissenszustand des Faches Kunst sorgfältig überprüfen, ob das Unterrichtsthema für die Schüler\*innen mit diesen pädagogischen Ansätzen der Ästhetischen Forschung umsetzbar ist. Das kann sogar mit dem erlernten Thema aber mit einer leichten Abwandlung des Themas je nach Lerngruppeinteresse angepasst werden, sofern die Schüler\*innen der jeweiligen Jahrgangsstufe unterschiedliche Lernmotivation und kulturelle Interessen zeigen. Als weiteres Beispiel können die Schüler\*innen erlerntes Wissen in der vorherigen Jahrgangsstufe und ihre Erfahrungen mit einem neuen Thema ins nächste Schuljahr mitnehmen und somit haben sie die Chance, aufgrund von erlernten und erlebten Erfahrungen im Kunstunterricht selbstbewusst zu handeln und mitzugestalten.

### **7.7.3 Umsetzung außerhalb der Schule als offener Unterricht: Mit handlungsorientierter und langzeitiger Planung im Voraus**

Nach Ansicht von Kämpf-Jansen zeichnet sich „ein guter Kunstunterricht dadurch aus, dass die Kinder sich auch außerhalb von Schule mit ihren ästhetischen Arbeiten auseinandersetzen, dass sie nachdenken, neue Dinge mitbringen, forschen, Eltern und Erwachsene befragen und in ihrer Arbeit einbeziehen.“<sup>687</sup> Im schulinternen Kontext ist es aufwendig, solche offenen und kreativen Unterrichtsformen für einen längeren Zeitraum zu planen, da man sich im Vorfeld gegebenenfalls mit der entsprechenden Fachschaft abstimmen, mögliche fachliche Fragen und Interessen der Schüler\*innen einbeziehen und weitere Begleitpersonen für eine außerschulische Exkursion organisieren sollte. Es ist daher ratsam, individuelle Forschungsthemen von Schüler\*innen in einer individuellen fachlichen Betreuung durchzuführen, daher braucht es eine weitere Fachkraft in der Schule, damit sich die Schüler\*innen mit ihren gesammelten Ideen weiterentwickeln können.

Für die Schüler\*innen ist es eine besondere Chance, das schulalltägliche Leben zu durchbrechen und an einem neuen Ort Kunst zu erleben und auszuprobieren. Sie interessieren sich

---

<sup>686</sup> Vgl. ebd. S. 99.

<sup>687</sup> Vgl. Kämpf-Jansen 1998, S. 40. In: Blohm 2006, S. 99.

besonders dafür, kulturelle und künstlerische Besonderheiten kennenzulernen, wenn sie ihrem Impuls außerhalb der Schule selbst nachgeben können. Jedoch benötigen solche subjektbezogenen sinnlichen Erfahrungen viel Zeit für die Schüler\*innen. Daher muss die Lehrkraft langzeitige Lehrplanungen für die Schüler\*innen machen, wozu eine Exkursion der Lernenden beitragen könnte. Die Lehrkraft soll den Schüler\*innen Möglichkeiten geben, zu dem gewählten Thema ein Portfolio zu erstellen. Ein gut strukturiertes Zeitmanagement und Planung für das gesamte Lernziel sollten gut bedacht sein. Zum Beispiel kann eine Exkursion außerhalb der Schule durch offenen Unterricht wie eine Malerei in einem Atelier in der Kunsthalle durchgeführt werden. So ein Unterricht außerhalb der Schule motiviert die Schüler\*innen, experimentfreudig und erfinderisch zu malen. Außerdem haben die Schüler\*innen ihre eigenständigen Maltechniken ausprobiert und gegenseitige Botschaften und Meinungen über die gemalten Bilder geäußert.<sup>688</sup> Wie oben erwähnt, sollte das Lernen außerhalb der Schule mit langfristiger Planung einhergehen, ansonsten besteht die Gefahr, dass die sie nicht wissen, warum sie an dieser Malexkursion teilnehmen. Erlebtes und Erfundenes Lernen sollte sehr gut durch die Lehrkraft planbar und konzipiert sein, damit dies nicht im Chaos endet.

#### **7.7.4 Einschränkung im malerischen und zeichnerischen Ausdruck der Tuschemalerei**

Im Gegensatz zur klassischen Malerei im Kunstunterricht, indem die Schüler\*innen auf dem Din A3 Block mit dem Farbkasten und Acrylmalerei gezeichnet und gemalt haben, kommt Tuschemalerei mit wenigen Farben aus. Man verwendet nur schwarze und weiße Tuschfarbe in der Tuschemalerei. Dies kann die Lernenden anfangs langweilen, da die Schüler\*innen gerne lieber mit allen Farben malen möchten. Bei der farblichen Darstellung der Landschaftsmalerei möchten sie sich mit vielen Farben ausdrücken. Außerdem dauert es in der Regel sehr lange, bis sich die Tuschfarbe aus dem Tuschereibstein hergestellt ist.

Wenn man in der Tuschemalerei mit maximal vier oder fünf Farben sein Bild farblich zum Ausdruck bringt, ist dieser Lernschritt eher für die Fortgeschrittenen geeignet. Daher lernen die Schüler\*innen die Tuschemalerei in der Anfangsphase mit schwarz-weißen Farben kennen. Dadurch, dass man die Tuschekunst hauptsächlich mit schwarz-weißen Farben nutzt, führen

---

<sup>688</sup> Exkursion an der Kunsthalle Bielefeld mit der achten Klassen 2012, Teilnahme am Atelier zu dem Thema „experimentelle Malerei“: Die Schüler\*innen sollten zu einem Bild ein gemeinsames spontanes Image von einem Portrait gestalten, indem sie die Reihen der Malposition wechselten.



diese farblichen Einschränkungen bei den Schüler\*innen zu Langeweile im Unterricht. Darüber hinaus fordert die Dauer der Tuschefarbenherstellung einen hohen Zeitaufwand ein. Somit kann diese farbliche Einschränkung mit den schwarz-weißen Farben und die Dauer der Tuschefarbenherstellung ein Hindernis im Kunstunterricht sein. Daher sollte die Lehrkraft die Lernschritte genau im Voraus planen, ab welchem Zeitraum die Schüler\*innen farbige Tusche anwenden können. In meiner Unterrichtspraxis wurde „Ecoline-Farbe“ (wasserlösliche Farbe) aus Frankreich verwendet, da der Farbverlauf und die Trocknungsdauer hervorragend für die Lernenden sind.

Eine weitere Problematik in der Zeichnung liegt darin, dass die Tuschelinie für die perspektivische und räumliche Zeichnung in den Jahrgangsstufen 7 bis 9te Klasse<sup>689</sup> nicht geeignet ist, da die Tuschelinie eine weichere Kontur hat im Vergleich zu den Bildern, die die Schüler\*innen mit den Stiften zeichnen. Verschiedene Konzepte des Figur-Raum-Verhältnisses und räumliche Darstellung mit bestimmten konstruktiven Zeichnungen wie Zentralperspektive und Parallelperspektive sind sehr schwer umzusetzen, da die Schüler\*innen bei Perspektiven mit den Hintergrundgegenständen auf exakte Abstände, Proportionen und Raumbeziehungen in der bildnerischen Gestaltung achten müssen. Nach dem Kernlehrplan im Fach Kunst in Nordrhein Westfalen sind konkrete Kompetenzerwartungen in Bezug auf den inhaltlichen Schwerpunkt Form (Inhaltsfeld I: Bildgestaltung, Produktion), in den Jahrgangsstufen 7 bis 9<sup>690</sup> festgelegt, so sollen die Schüler\*innen:

- durch das Mittel der Linie (Schraffur, Kritzelformen) plastisch-räumliche Illusionen gestalten.
- raumillusionierende Bildkonstruktionen (Ein-Fluchtpunkt-Perspektive, Über-Eck-Perspektive) entwerfen.
- plastische Gestaltungen durch modellierende Verfahren unter Berücksichtigung von Materialgerechtigkeit realisieren.

---

<sup>689</sup> Kernlehrplan für das Gymnasium, Sekundarstufe I in NRW, Kunst Sekundarstufe I, Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen, 2011.

<sup>690</sup> Vgl. ders., S. 21-23.

- verschiedene Konzepte des Figur-Raum-Verhältnisses und bewerten deren Wirkung entwerfen.
- Kompositionen als Mittel der gezielten Bildaussage entwerfen und bewerten.

Diese oben genannten konkretisierten Kompetenzerwartungen für die Jahrgangsstufe 7 bis 9 können daher nicht mit der Tuschemalerei im Unterrichtsfach Kunst umgesetzt werden.

### **7.7.5 Notwendigkeit einer guten Einführung über die Museumskoffergestaltung**

Fünftens muss die Lehrkraft den Schüler\*innen viele Zugangsmöglichkeiten beziehungsweise visuelle Zugangsmaterialien für die Museumskoffergestaltung zur Verfügung stellen, damit sie sich selbst Fragen zu dem Thema stellen können. Der Museumskoffer als Werkzeug der Inspirationsquelle ist ein sehr wichtiger Lernprozess für die Schüler\*innen. Daher ist die Einführung zum Museumskoffer sehr wichtig, wenn sie später selbst ihren eigenen Koffer gestalten sollen. Allein haben die Schüler\*innen in der Anfangsphase Schwierigkeiten, den Koffer zu bestücken, daher sollte die Lehrkraft die vielfältige Formdarstellung des Koffers durch eine Präsentation zeigen. Bestimmte themenorientierte Konzepte und eine fachgerechte Einführung zur Vorstellung des Museumskoffers sind für einen guten Unterricht vorausgesetzt, bevor man den Unterricht mit dem Museumskoffer beginnt. Ferner sollte die methodische Umsetzungsweise vom Museumskoffer den Lernenden transparent schrittweise mit einem Beispielskoffer erklärt werden, auf welche Weise der Koffer entstanden ist und welche optionalen Möglichkeiten es für die Lernenden gibt. Dabei geht es nicht darum, dass die Selbstbestimmungsmöglichkeit der Lernenden durch die Erklärungen beeinträchtigt werden, sondern es handelt sich um eine Präsentation einiger künstlerischer Werke an Gestaltungsmöglichkeiten, damit die Schüler\*innen anhand der diversen Beispielskoffer einen Impuls bekommen können. Ein Museumskoffer kann im Pult stehen, aber weitere Museumskoffer können per „PowerPoint“ vorgestellt werden. Die Lehrkraft soll vielfältige Museumskoffergestaltungsmöglichkeiten präsentieren, wie der Koffer später mit den sinnlichen Erfahrungen der gesammelten Materialien aussehen könnte. Ohne ausreichende Beispiele und Impulse von künstlerischen Umsetzungsmöglichkeiten, verlieren die Schüler\*innen in der Anfangsphase die Motivation zur Museumskoffergestaltung. Darüber hinaus ist es sehr wichtig, Sicherheitsmaßnahmen während der Werkarbeit vor dem Beginn der Produktionsphase einzuhalten. Vorhandene Materialien, die an der

Schule vorhanden sind, sollten den Schüler\*innen zur Verfügung stehen und gleichzeitig sollte die Lehrkraft ihnen die Möglichkeit geben, ihre eigenen Materialien für die sinnlichen Erfahrungen zu sammeln. Für die jüngeren Jahrgangstufen wird meistens in der Schule bis zur achten Klasse ein Schuhkarton anstatt eines Koffers verwendet, aber die Schüler\*innen in der Oberstufe haben keine Erfahrungen mit dem echten Museumskoffer. Daher sollen die Lehrer\*innen durch die Präsentation des Museumskoffers einen wichtigen Impuls zur Realisation der Museumskoffergestaltung geben. Ein Museumskoffer kann zum Beispiel durch einen Reisekoffer der 60'er Jahre, eine Box, eine Geschenkdose, oder Keksdose ersetzt werden. Ohne diese Einführung ist es für die Schüler\*innen unvorstellbar, ihre eigenen Konzepte zum Museumskoffer herzustellen, da sie am Anfang besondere Schwierigkeiten wegen des gestalterischen Konzepts haben. Ferner haben sie Hemmungen an neuer Begegnung mit den neuen Materialien für den Kofferbau und mit dem neuen Kunstgenre wie der Tuschemalerei, den Umgang mit den Materialien, weil die Schüler\*innen dies noch nicht behandelt haben. Aus diesen genannten Gründen ist eine kulturelle und künstlerische Einführung zu dem ausgewählten Thema der Museumskoffer-Gestaltung in der Anfangsphase wichtig, um erfolgreich den Koffer konzipieren zu können. Bei der Konzipierung des Koffers sollten die Lehrer\*innen viele Input-Materialien für die Schüler\*innen zur Verfügung stellen, damit sie Freude an der Erkundung neuer Materialsammlungen haben.

### **7.7.6 Thema eingrenzen**

Sechstens sollte das Thema mit den „Ship-Jang-Seng“<sup>691</sup> Motiven (vgl. dazu Kapitel 3.8.1) für die „friedvolle“ Liniengestaltung mit einem der „Ship-Jang-Seng“ Motive gewählt werden. Da die Schüler\*innen bestimmte Vorstellungen über das gewählte Thema haben, ist es sinnvoll, das Thema des Koffers mit den „Ship-Jang-Seng“ Motiven zu assoziieren und dieses einzugrenzen. Da es sich hier um einen modernen Kunstunterricht handelt, können die Schüler\*innen ein Motiv zu einem Thema, zum Beispiel eins über „Bambus“, „ihren Lieblingsbaum“ oder Lieblingsblumen“ auswählen oder nur mit einem Motiv der „Ship-Jang-Seng“ Motive arbeiten und später selbst den eigenen Koffer erstellen. Der Grundkurs am Gymnasium hat in der Regel weniger als 20 Teilnehmer\*innen, daher kann jeder seinen eigenen Koffer gestalten. Für den Fall, dass die Teilenehmerzahl mehr als 20 Schüler\*innen betragen sollte, ist es ratsam, eine

---

<sup>691</sup> Zehn langlebende Lebewesen sind in Korea eines der beliebtesten Motive in der angewandten Kunst.

Partnerarbeit zu zweit im Unterricht zu gestalten. Wenn der Museumskoffer als Partnerarbeit stattfindet, sollten die Lehrkräfte das Leistungsniveau der jeweiligen Gruppen überprüfen und das Interesse der Schüler\*innen sollte bei der Gruppenverteilung berücksichtigt werden, sofern die Schüler\*innen Hemmungen bei ihrer Partnerwahl haben. In der Regel wird sich bei der Gruppenverteilung an den Themeninteressen der Schüler\*innen orientiert. Erlebtes und interaktives Lernen können mit positiven Aspekten in der Schule entwickelt werden, wenn das Thema für die Schüler\*innen keine Überforderung darstellt. Darüber hinaus soll das Thema zur Museumskoffergestaltung für die Schüler\*innen ein interessantes Thema sein, damit sie Freude an ihren Entdeckungen der sinnlichen Erfahrungen haben und sie gemeinsam mit einem anderen Lernpartner ihre Ideen aufbauen und weitere Vernetzungsmöglichkeit finden können.

## **7.8 Chance der transkulturellen Begegnung und Integration in der kunstpädagogischen Verwendung der Tuschemalerei**

Im Folgenden wird die Bedeutung von „Transkulturalität“ in der Gesellschaft definiert und anschließend wird kurz die kulturelle Sozialisation und deren Einfluss im Unterricht untersucht.

„Die Begriffe ‚Transkulturalität‘ und ‚transkulturell‘ bezeichnen intensive kulturelle Mischungen, richten den Blick auf den Zustand der Verwobenheit unterschiedlicher kultureller Traditionen im sozialen Raum und heben damit ab auf gesellschaftliche Verhältnisse, Situationen, Prozesse, Praktiken und Artefakte von großer Komplexität“<sup>692</sup>

Als theoretisches Konzept beinhaltet Transkulturalität die Prämisse, dass Kulturen nicht in homogenen, fest definierten (etwa ethnisch, sprachlich oder territorial bestimmten) Einheiten bestehen, sondern sich vielmehr „über Beziehungsprozesse erschließen lassen und sich im stetigen Prozess des Werdens befinden“<sup>693</sup> Diese Beziehungsprozesse implizieren weitergehende Änderungen der kulturellen Bedeutungen, aus denen viele weitere offene Fragen nicht klar definiert werden können. Transkulturelle Beziehungen wecken Neugier, die Dynamik zwischen den eigenen und den fremden Kulturwahrnehmungen zu unterscheiden.

---

<sup>692</sup> Vgl. Christ et al. 2016, S. 72f.

<sup>693</sup> Vgl. Eibach; Opitz-Belakhal; Juneja, Kultur (2012), Abs. 4.

: Kultur, Kulturtransfer und Grenzüberschreitungen. Joachim Eibach und Claudia Opitz im Gespräch mit Monica Juneja. In: Zeitenblicke 11, Nr. 1, dazu Internetquelle:  
[http://www.zeitenblicke.de/2012/1/Interview/index\\_html\(07.11.2012\)](http://www.zeitenblicke.de/2012/1/Interview/index_html(07.11.2012))

„Dieses dynamische Verständnis von Kultur führt zu einer verstärkten Fokussierung von Zusammenhängen und Wechselwirkungen und erfordert immer wieder neue Konstitutionen der Forschungsobjekte, da nicht gegebene Einheiten, sondern Prozesse und Beziehungen Gegenstand der Analyse sind.“<sup>694</sup>

In der Schule und im Alltag bleiben die Lernenden durch diverse soziale Medien mit anderen Kulturen ständig in Kontakt und dies schafft interkulturelle Begegnungen. In Hinblick auf die Interkulturalität erläutert Ströter-Bender den Prozess und die Übermittlung der Interkulturalität folgendermaßen: „Interkulturalität entsteht durch die Interaktion und Kommunikation zwischen Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, es ist ein Resultat einer kulturellen Überschneidungssituation.“<sup>695</sup> Die Klasse ist durch multikulturelle Sozialisation mit diversen kulturellen Hintergründen lebendiger und informativer geworden. Die Schüler\*innen bringen andere kulturelle Erfahrungen von ihrem Heimatland mit und ihre gestalterische Vorgehensweise beruht auf dem, was sie in ihrem Heimatland kulturell und künstlerisch gesammelt haben. Ihre persönliche kulturelle Prägung fließt in der Gestaltung der eigenen Werke ein, sodass sie sich im nächsten Schritt über die entdeckten interkulturellen Erfahrungswerte im Vergleich der individuell gestalteten Werke austauschen können. Durch diese multikulturellen Begegnungen können die Schüler\*innen ihre bisherigen Wahrnehmungen in ihrem Lernprozess berücksichtigen und dadurch erwerben sie neu erlernte und erlebte transkulturelle Erfahrungen. Diese neuen Erfahrungen ermöglichen einen Raum für die Schüler\*innen, ihre eigene neue transkulturelle Kunst zu gestalten. Sie lernen eigene Gestaltungsmöglichkeiten kennen, indem sie transkulturelle Erfahrungen in einer fremden Kultur und Kunst sammeln. Diesbezüglich wurden daher positive pädagogische Aspekte für den Vermittlungsprozess und das didaktische Potenzial des Museumskoffers im Kapitel 7.6.1. begründet, und warum transkulturelle Begegnung im Unterricht mit dem Museumskoffer möglich ist. Zum Beispiel kann eine Museumskoffergestaltung als Gruppenarbeit mit dem Thema *Manga* Serie in Kooperation mit einem japanischen Austauschschüler einen besonderen Lernzuwachs bei Schüler\*innen erzielen, da dies die Aneignung eines neuen Kunstverständnisses möglichst unmittelbar und vertiefend ermöglicht.

---

<sup>694</sup> Vgl. Christ et al. 2016, S. 73.

<sup>695</sup> Vgl. Ströter-Bender 2010, S. 48.

## **7.9 Beispiele der „friedvollen“ Tuschemalerei als Konkretisierung des Vermittlungsprozesses im künstlerischen Unterricht: künstlerische Forschung anhand eines Unterrichtsbeispiels an Schulen und Universitäten**

In diesem Kapitel wird auf die konkret umgesetzten künstlerischen Linienbeispiele der Tuschemalerei eingegangen. Künstlerische Arbeiten sind zuerst von den Grundschüler\*innen in Bielefeld im Rahmen eines Projektgewinnes „Kultur und Schule“ als ein ausgewähltes besonderes Kunstprojekt in der Dauer von anderthalb Jahren an der Grundschule Schröttinghausen in Bielefeld umgesetzt worden. (2006-2007) Anschließend konnten zahlreiche Kunstprojekte im Kreis Lippe für die Grundschulschüler\*innen mit Unterstützung vom Schulamt im Kreis Lippe in Detmold an mehreren Schulorten durchgeführt werden. (2006-2010) Anschließend werden künstlerische Erfahrungen mit der Hospitation der Tuschemalerei an der Gesamtschule *Collège Michelet* in Toulouse in Frankreich präsentiert. Darüber hinaus werden Studienarbeiten der Universität Paderborn in Unterstützung von der Werkstatt Malerei „Heritage for Peace, Frieden Kunst und kreative Kommentare“ im Jahr 2016, „Märchenhafte Kommentare- Ei Projekt in Kooperation mit der GRIMMWELT-KASSEL (UNESCO-Weltdokumentenerbe)“ im Jahr 2016 und „Heritage for Peace Remember 1914-1918. Kunst, Krieg, Frieden, Ein Letter-ART Projekt (Schwerpunkt Malerei) mit Ausstellung in *Sainte Anne d'Auray* (Bretagne/Frankreich)“ im Jahr 2017 fortgeführt.

In der städtischen Schule wie der Musik- und Kunstschule der Stadt Bielefeld wurde zuerst die „Einführung in die Kalligrafie“ für Jugendliche im Jahr 2003 als Sonderprojekt durchgeführt und wurde durch eine gute Resonanz im Jahr 2009 im Rahmen einer Sommerakademie mit dem Thema „fernöstliche Malerei und kreative Bildgestaltung“ im Jahr 2009 bis 2016 fortgeführt. Diese künstlerischen Arbeiten von der Grundschule bis zur Universität zeigen in ihrer Darstellung unterschiedliche Malweisen, auf die in dem folgenden Kapitel anhand der entstandenen Bilder eingegangen wird.

### 7.9.1 Grundschule Schröttinghausen und Kunstprojekte mit dem Schulamt Kreis Lippe

Nach einem erfolgreichen halbjährigen Kunstkurs „Kunst in Korea“ im Jahr 2006, wurde das Kunst- und Kulturprojekt durch den Gewinn des „Kultur und Schule“ Landesprogrammes NRW in Bielefeld umgesetzt. Dieses Kunstprogramm wurde mit dem Thema „Tanz mit dem asiatischen Pinsel“ für ein Jahr durchgeführt. Die Kinder waren im Alter von 6 bis 9 Jahren (aus der Klasse 1. bis 4.) und sie haben bereits Vorkenntnisse über die Kultur in Korea im Frühjahr 2006 gesammelt, da ein halbes Jahr



davor ein Kunsteinführungskurs über Korea angeboten wurde. Im Gegen-



Abbildung 113: Jan Hildebrandt, Drachenvogel, „Picasso und Co“, Grundschule Schröttinghausen, Bielefeld, 2006

satz zu Deutschland haben die Kinder vor allem Informationen über „Hangeul“ und koreanische Schriftzeichen erhalten, waren sehr begeistert und zeigten große Interesse an einer Reise nach Süd-Korea. Zur kulturellen Vertiefung

wurde eine kurze Einführung der Lebenskultur, Sitte und Kunst von Korea vorgestellt. Die Themen, mit denen sich die Kinder beschäftigt haben, sind Naturstudien in der Tuschemalerei. Hauptsächlich haben die Kinder die Welt der Fauna und Flora gezeichnet und gemalt, sowie langlebende Lebewesen wie Schildkröten, Kraniche und Tannenbäume.



Abbildung 114: Elena und Charlotte, Sommergarten, Grundschule Schröttinghausen, 2006, Foto: Young-Ran Kim



Abbildung 115: Jan Hildebrandt, Drachenvogel und Briefträger, Grundschule Schröttinghausen, 2006, Foto: Young-Ran Kim





Abbildung 116: Förderprojekt „Tanz mit dem asiatischen Pinsel“, 05. 06. 2007, Schulamt Kreis Lippe, Detmold

Darüber hinaus sind weitere Bilder im Rahmen eines Kunstprojekts mit dem Schulamt Kreis Lippe und den diversen Grundschulen entstanden. An den diversen Grundschulen waren die botanischen Motive wie Blumen, Bambus, Obst und Gemüse beliebt. Auch tierische Motive wie Schmetterlinge, Unterwasserwelt, Fisch und Regenwald wurden im Unterricht aufgegriffen. Was im Unterricht aufgefallen ist, ist, dass die Kinder nach einer

einleitenden Einführung der Tuschemalerei ihre Reiseerinnerung von Besuchen zum Beispiel des internationalen Zoos, Tierparks, Aquariumsmuseum und botanische Gärten mit der Tuschemalerei verknüpft haben. Die Kinder haben die Motive ausgewählt, die sie aktuell im Alltag erlebt haben, vor allem konnten sie die Papageien aus den Erinnerungen heraus malen, ohne eine Vorlage der Lebewesen. Dieses Förderprojekt in Kunst wurde im Zeitraum vom 04. Bis 22. 06. 2007 im Gebäude des Schulamt Kreises Lippe Detmold der Öffentlichkeit präsen-



tiert.

Abbildung 117: „Tanz mit dem asiatischen Pinsel“ Zusammenarbeit mit dem Schulamt Kreis Lippe, Grundschule Heiligenkirchen und Weerthschule in Detmold, Ausstellung am 05. 06. 2007, Schulamt Detmold, Foto: Young-Ran Kim



Abbildung 119: Textilgestaltung, „Kopfkissen“, 2007, Foto: Young-Ran Kim

Die Schüler\*innen<sup>696</sup>, die an diesem Kunstprojekt teilgenommen haben, haben sich

Abbildung 118: Textilgestaltung, „Mini-Tischdecke“, 2007, Foto: Young-Ran Kim



<sup>696</sup> Teilnehmer\*innen der Grundschule Weerthschule und Heiligenkirchen: Anne-Sophie Rüchel, Joshua Kersting, Huynh y Nhi Lu, Perrin Farho, Lisa Marie Märtens, Melissa Oppermann, Lea Borcheld, Dennis Feiert, Brian Wottcke, Cheyenne Hütter, Chiara Hager, Pauline Brandt, Ann Kathrin Geuenich, Hannah Willing, Emilie Levesque, Markus Simon

sowohl mit der Malerei als auch mit der Textilgestaltung für die angewandten Designprodukte



Abbildung 121: Textilgestaltung, "Engel", Kopfkissen, 2007, Foto: Young-Ran Kim



Abbildung 122: Textilgestaltung, "T-Shirt", Grundschule Horn, 2008, Foto: Young-Ran Kim

auseinandergesetzt. Es war am Anfang sehr schwierig, in einer ruhigen Atmosphäre zu arbeiten, da die Kinder zuerst die Verfasserin kennenlernen wollten und viele Fragen über Korea hatten. Nachdem die Schüler\*innen ein vertrautes Gefühl mit der Verfasserin entwickelt hat-



ten, „konnten sie konzentriert und ruhig arbeiten, was sich besonders positiv auf das Verhalten der Schüler\*innen auswirkte.“<sup>697</sup> Dabei gab es ruhige Musik aus Peru, Korea und ruhige Pianomusik im Hintergrund. Die Musik für die Tuschemalerei soll sorgfältig ausgewählt werden. Beispielsweise wurden Naturgeräusche von Wasser und Tierwesen während des Kunstprojekts abgespielt. „Diese ruhige Atmosphäre und die musikalische Untermalung während der Arbeit führten dazu, dass die Kinder immer wieder gerne in das Angebot gingen und es nicht langweilig fanden. Besonders freuten sich die Schüler\*innen über die Möglichkeit, am Ende des Projektes ein eigenes T-Shirt zu gestalten und mit nach Hause zu nehmen“<sup>698</sup>



Abbildung 123: Grundschule Hasselbach, Detmold, 2008, Foto: Young-Ran Kim

### 7.9.2 Unterrichtsbesuch am „collège Michelet“ in Toulouse mit dem Schwerpunkt Tuschemalerei: „Baum“ malen

Im Jahr 2015 hatte die Verfasserin die Möglichkeit, an einer Gesamtschule in Toulouse ein dreiwöchiges Praktikum in Frankreich zu absolvieren. Es handelte sich um einen Kunstunter-

Abbildung 124: Pinsel aus Papier, 2015,  
Foto: Young-Ran Kim

richt, in dem die asiatische Tuschemalerei in der sechsten Klasse vorgestellt werden

<sup>697</sup> Kommentare über das Kunstprojekt „Tanz mit dem asiatischen Pinsel“ durch den Schulleiter der Grundschule Lockhausen in Bad Salzungen, 2006.

<sup>698</sup> Vgl. ebd.

sollte. Die Schüler\*innen waren zwischen zehn und elf Jahre alt. Das Thema war, einen „Baum“ ohne Pinsel und ohne Bleistift zu malen. Dabei hatte die Kunstlehrerin den Schüler\*innen anstatt des Pinsels eine Papierseite einer Küchenrolle auf den Klassentischen verteilt, welche

sie gerollt und anstatt eines Pinsels verwendet haben. Die Tuscharben wurden als schon fertige Flüssigkeiten (schwarze Tusch, Ink.) durch die Lehrkraft auf den Tellern der Schüler\*innen verteilt. Sie sollten in Gruppenarbeit einen selbst vorgestellten Baum malen und zeichnen. Anschließend gab es die Reflexionsphase zuerst mit den Schüler\*innen und anschließend ein Präsentationsgespräch durch interaktive Kommunikation mit der Lehrerin und den Lernenden.

Die besondere Erkenntnis in dieser Tuschmalweise besteht darin, dass die Schüler\*innen von der traditionellen Tuschmalweise komplett abgewichen sind.

Das Unterrichtsziel war, dass die Schüler\*innen ihre eigenen Linien zu dem Thema



Abbildung 125: Linienübungen, 2015, Foto: Young-Ran Kim

„Baum“ finden und vielfältige Formen von Bäumen durch eine Tuschlinie zum Ausdruck bringen sollten.



Abbildung 126: Ausstellung, "les arbres (Bäume)", 2015,  
Foto: Young-Ran Kim

Dabei führte die Kunstlehrerin keine Einführung zum Thema der Linienführung durch. Dennoch konnten die Schüler\*innen erstaunlicherweise die Materialeigenschaften von einem weißen weichen Papier und Tuschfarben differenzieren, als sie angefangen haben, Formen von Baumumrissen zu skizzieren.

### **7.9.3 Unterrichtsbeispiele an der Musik -und Kunstschule der Stadt Bielefeld und der Universität Paderborn**

2003 wurde ein Kurs für Kalligrafie und asiatische Malerei an der Musik- und Kunstschule der Stadt Bielefeld in Bielefeld durchgeführt. Im Rahmen eines weiteren kulturellen Kunstprojekts wurde Tuschemalerei ab 2010 regelmäßig an der Musik- und Kunstschule der Stadt Bielefeld mit dem Thema „fernöstliche Malerei und kreative Bildgestaltung“ regelmäßig angeboten. Die Teilnehmer\*innen bestanden aus vierzehn Personen im Alter ab 12 Jahren, Jugendlichen und



auch Erwachsenen. Besondere Erfahrungen in diesem Kunstprojekt bestehen in der künstlerischen Entwicklungsphase, in der die interaktive Kommunikation zwischen den Teilnehmer\*innen erfolgreich stattgefunden hatte. Wenn eine Schülerin anwesend war, hat eine Erwachsene diese Person unterstützt und umgekehrt wurden viele Hilfestellungen von den Jugendlichen an die Erwachsenen gegeben.



Abbildung 127: Sommerakademie, Musik-und Kunstschule der Stadt Bielefeld, 2010, Foto: Young-Ran Kim

Vor dem Kurs haben alle Teilnehmer\*innen an einer meditativen „Qi-Gong“ Übung teilgenommen und jeder sollte eine „Qi-Gong“ Übung vor dem Seminarbeginn zeigen, so dass unterschiedliche „Qi-Gong“ Bewegungen in der Natur demonstriert wurden. Die Musik- und Kunstschule der Stadt Bielefeld liegt im Wald, inmitten der Sparrenburg in Bielefeld und somit

konnten die Teilnehmer\*innen jeden Morgen in der Natur „Qi-Gong“ trainieren. Anschließend fingen sie an, mit der Tuschemalerei zuerst Grundlinien zu zeichnen.

Da die Gruppe aus Menschen mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen bestand, haben sie sich mit unterschiedlichen altersgerechten Themen in Kleingruppen auseinandergesetzt (es gab drei unterschiedliche Themen von A, B und C), so dass keine stereotypische Wiederholung im Unterricht vorkam.



Abbildung 128: (A) Naturstudie, 2010, Foto: Young-Ran Kim



Abbildung 129: Jennifer, 8te Klasse, 2010, Foto: Young-Ran, Kim



Abbildung 130: (B) Charlotte, 5te Klasse, Kartengestaltung, 2010





Abbildung 131: Frank Laurenz, 2012



Abbildung 132: (C) Landschaft, Kolja, Rohrbach, 13 Klasse, 2011

Im Jahr 2016 und 2017 wurde ein Kunstprojekt mit der Tuschemalerei durch die Verfasserin an der Universität Paderborn durchgeführt. Das Hauptthema des Seminars war im Rahmen dieses Kunstseminars „Remember 1914-1918. Kunst. Krieg. Frieden“: Letter-ART Galerie von Studierenden der Universität Paderborn, den künstlerischen Beitrag mit der Tuschemalerei zu verknüpfen. Die Universität Paderborn implementierte seit 2002 unter der Leitung von Prof. Ströter-Bender ein Forschungsschwerpunkt zur Kunst-und Kulturvermittlung des UNESCO-Welterbes für die Lehramtsausbildung.<sup>699</sup> Dank ideenreicher Seminarinhalte und weiterführenden Ideen zum Beitrag des Kulturerbes sind innovative künstlerische Studienarbeiten unter der Leitung von Prof. Dr. Ströter-Bender entstanden. Dabei zeigten sie in ihren Seminaren durch ihre Präsentationen jegliche kulturelle Vielfalt und Welt-Erbe Kunst in respektvollem Umgang gegenüber der Erinnerungskultur. Außerdem setzten sie sich mit den jeweiligen kul-

<sup>699</sup> Vgl. Ströter-Bender 2010, S. 11.

turellen Besonderheiten in der Malerei auseinander. Daher wird hierbei kurz die Welt-Kulturerbe-Education und deren Zusammenhang mit dem Kultur-Erbe erwähnt. Nach Tewes wird der Begriff „World Heritage Education“ im Folgenden definiert:

Bei dieser Gelegenheit wird annäherungsweise und bündig der Zusammenhang zwischen „Welt-Kulturerbe-Education“ als Bildungskonzept und „Kultur-Erbe“ als Begriffsdefinition erläutert. Nach Tewes wird der Begriff „World Heritage Education“ wie folgt definiert:

„Die World Heritage Education verfolgt das Ziel, in allen Altersgruppen ein Bewusstsein und eine ganzheitliche Sensibilisierung für Tradition und Geschichte sowie den Schutz und den Erhalt kultureller Vielfalt auf regionaler, nationaler wie globaler Ebene nachhaltig zu fördern und festzulegen. Der Ansatz basiert auf den Anliegen und Konventionen der UNESCO und weiteren bildungs- und kulturpolitisch relevanten Vermittlungskonzepten.“<sup>700</sup>

Im Hinblick auf das Thema kulturelle Vielfalt setzt sich Ströter-Bender in ihrer Forschung primär mit kunstdidaktischen Konzepten und methodischen Instrumenten ihrer unterrichtspraktischen Umsetzung wie beispielsweise dem Museumskoffer auseinander, damit neue kunstpädagogische Perspektiven für die Auseinandersetzung der Schüler\*innen in interkulturellen Lernprozessen eröffnet werden können. Dabei verknüpft Ströter-Bender das interkulturelle Lernen mit der interkulturellen Anerkennung und der Integration im Umgang mit dem UNESCO-Welterbe: „Das Ziel der UNESCO als zwischenstaatliches Forum ist es, die internationale Zusammenarbeit in Bildung, Wissenschaft, Kultur und Kommunikation für den Frieden in der Welt zu fördern und zu stärken.“<sup>701</sup> Kulturelle Vielfalt wird als eine der wichtigen gemeinsamen Lernprozesse in der Schule betrachtet. Darüber hinaus betont Ströter-Bender die Wichtigkeit der kulturellen Vielfalt für eine transnationale Zusammenarbeit:

„Kulturen werden in den aktuellen Positionen der UNESCO nicht länger als voneinander abgegrenzte Inseln verstanden, sondern in einer erweiterten Definition als weltweit vernetzte Systeme, deren historische und gegenwärtige Beziehung in transnationalen Kontexten stehen. [...] wie immaterielle Überlieferungen (zum Beispiel Sprachen, Rituale, Lieder, Märchen). Sie verbindet sich mit der Anerkennung der Menschenrechte, Friedenserziehung und der Notwendigkeit der Bewahrung kulturelle Werte.“<sup>702</sup>

---

<sup>700</sup> Vgl. Tewes 2010, S. 137.

<sup>701</sup> Vgl. Ströter-Bender 2010, S. 168.

<sup>702</sup> Vg. ders., S. 169.

<sup>703</sup>Kulturelle Vielfalt und Welterbe-Kunst kann im Seminar mit dem Thema und der Methode der Tuschemalerei hervorragend umgesetzt werden, weil diese schöne Kunst der Tuschemalerei die kulturell geprägte kollektive Identität und Kunst von Süd-Korea vertritt, die aus einem historischen Kontext hervorgeht. Darüber hinaus ist Tuschemalerei ein immaterielles Kulturerbe,<sup>704</sup> weil sie von der traditionellen Kunst, Lebensweisheit und Ritual in der koreanischen Gesellschaft beeinflusst wurde. Sie ist außerdem von der koreanischen Religion und der Philosophie bis in die heutige Zeit geprägt worden. Es geht darum, in diesem Seminar die kulturelle Vielfalt des immateriellen Kulturerbes und der koreanischen Tuschemalerei von der kulturellen Einführungstheorie bis zur Umsetzung ihrer vielfältigen Aspekte zu unterrichten. Dabei fokussiert sich die Tuschemalerei nicht nur auf die Ästhetischen Erfahrungen der Studierenden, sondern auch auf die vielfältige eigenständige und kreative Umsetzung der Kunst und Ideenentwicklung in der Malerei.



Das Ziel des Seminars war daher, einerseits eine kulturelle Vielfalt anhand koreanischer Malerei in Form traditioneller Kunst abzubilden, und darüber hinaus „Friedensgefühle“ bei der Bildgestaltung im Sinne der „friedvollen“ Liniengestaltung zu erwecken.

Abbildung 133: Seminar 2016/2017, Linie zeichnen

Die im Seminar vorgestellten „Ship-Jang-Seng“-Motive aus Korea waren die geeigneten Themen, um diese „Friedensgefühle“ in der Kunst zu vermitteln. Kreative Kommentare zur Tuschemalerei, Anwendung mit dem Museumskoffer und deren Umsetzung mit dem Thema der

---

<sup>703</sup>

<sup>704</sup> Immaterielles Kulturerbe steht für ein traditionales Erbe, des von Generation zu Generation übermittelten, geistigen Kunst- und Kulturerbes. „Ob Tanz, Theater, Musik, Bräuche, Feste oder Handwerkskünste – Immaterielles Kulturerbe ist lebendig und wird von menschlichem Wissen und Können getragen. Es ist Ausdruck von Kreativität, vermittelt Kontinuität und Identität, prägt das gesellschaftliche Zusammenleben und leistet einen Beitrag zu nachhaltiger Entwicklung.“ Vgl. dazu Internetquelle UNESCO: [https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe\(07.03.2022\)](https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe(07.03.2022))

„Ship-Jang-Seng“ Friedensmotive<sup>705</sup> wurden am Anfang des Seminars erklärt, damit die Studierenden den Zusammenhang der Tuschemalerei und Frieden in der Kunst im Vorhinein verstehen konnten.

Zu Beginn des Seminars haben die Studierenden einige grundlegende Übungen mit kalligrafischen Linien gezeichnet. Anschließend konnten sie sich mit Motiven aus der Natur, den „Ship-Jang-Seng“, mit dem Baumbusbaum zeichnerisch vertraut machen.

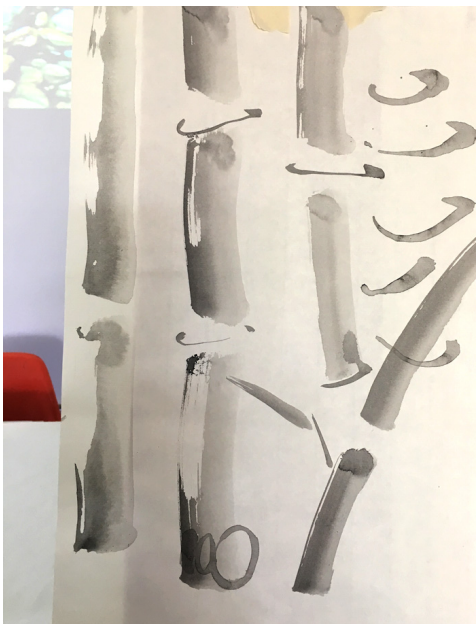


Abbildung 134: Linienübungen, Seminar 2016/2017

Nach grundlegenden Übungen mit den Linien konnten sie diese erlernten Linienübungen für Ihr Thema umsetzen und neue Techniken entdecken.

---

<sup>705</sup> Vgl. Kim 2016, S. 94-97.



Abbildung 135: Bambus Zeichnen, Seminar 2016/2017



Am Ende des Seminars konnten die Studierenden ihre eigenen Motive im Sinne ihrer Interessen, wie zum Beispiel Landschaft und Tiermotive selbständig auswählen. Sie haben binnen kurzer Zeit die besonderen malerischen und materiellen Eigenschaften der Tuschemalerei kennengelernt und konnten ihr Fachwissen der Tuschemalerei vertiefen. Neben der Freude an einer Neuentdeckung der fernöstlichen Malerei, ist im Seminar aufgefallen, dass sie gerne mit selbständig ausgewählten Themen arbeiteten. Anschließend wurden die entstandenen künstlerischen Werke an mehreren Orten in Deutschland und auch Frankreich im Rahmen eines Kunstprojekts das „Letter Art“ Projekt im Jahr 2017 in Saint Anne d’Auray ausgestellt.



Hier sind die Ergebnisse der künstlerischen Arbeiten der Studierenden:



Abbildung 136: Pflanzen, Blüten, Universität Paderborn, 2017

Es gab jedoch einige kritische Aspekte im Seminar. Eine Vielzahl der Teilnehmer und die Studierenden hatten nicht genügend Zeit zum Kennenlernen der klassischen Übungen, wie beispielsweise die richtige Pinselhaltung oder die Tuscheherstellungsverfahren in stillen Momenten. Eine friedliche Begrüßung des Tages mit einem Tee im Rahmen einer Zeremonie hätte sich am Anfang des Seminares sehr positiv auf die Studierenden und die Lernatmosphäre ausgewirkt. Es hätte eventuell ein Friedensgebet in dieser Teezeremonie stattfinden können. In der Reflexionsphase fehlte die Zeit, interaktiv zu arbeiten, und in der die Studierenden ihre

Bildkonzepte vorstellen und ihre gegenseitige Korrektur vornehmen konnten. Eine positive und problematische Erfahrung mit der Tuschemalerei hätte in der Reflexionszeit im Feedback-Gespräch stattfinden sollen.

Es hätte in diesem Seminar einen besseren Lernertrag erzielt, wenn die Studierenden mehr Zeit und Raum gehabt hätten, ihre gesammelten Ideen zu präsentieren und untereinander einen Dialog zur kulturellen Begegnung und künstlerischen Erfahrung mit der koreanischen Malerei geführt hätten.

#### **7.9.4 Vielfältigkeit der Ausdrücke der Schwarz-Weiß Kunst anhand von Werken Stéphane Calais.**

Neben der klassischen Tuschemalerei gibt es die moderne Malerei, die wie Tuschemalerei aus schwarzen und weißen Farben entstanden ist. Die Umsetzungsweise entstand zwar aus Siebdruck, jedoch zeigen die künstlerische Darstellung und der Reiz an den Bildern von Stéphane Calais<sup>706</sup> den Lernenden potenzielle tuschemalerische Umsetzungsmöglichkeiten, weil sie diese selbst mit den schwarzen und weißen Linien und das Flächenverhältnis mit den Linien vergleichen können. Daher wird hier die Kunst von Séphane Calais vorgestellt.

Im Jahr 2016 hatte ich die Gelegenheit, schwarz-weiß bedruckte Bilder, die per Siebdruck umgesetzt wurden, zu besichtigen. In *Palais de Tokyo* in Paris hat sich der Künstler und Kunstdozent Stéphane Calais auf moderne Weise mit den Linien und Flächen auseinandergesetzt. Stéphane Calais zeigte in seiner Ausstellung «les roses et les verts (une fête galante) and Automne Hiver»<sup>707</sup> im Jahr 2016 die Motive aus Flora und Pflanzen, die aus realistischer und abstrahierter Struktur der Natur stammen. Wie der Ausstellungstitel vermittelt, stellt er die Welt der Flora und Pflanzen (als ein galantes Fest) aus. Seine Motive, die an der großen Wand in einem unterschiedlichen Foyer ausgestellt wurden, wurden mit tuschemalerischen Linien kombiniert. Am Eingang der Ausstellung bekommt man zuerst den Eindruck, als ob es eine Tuschekunstausstellung wäre, aber gleich entdeckt man, dass es sich um eine Ausstellung handelt, die vom Siebdruck geprägt ist. Gleichzeitig sind in seiner Ausstellung die vielfältigen Formen der Linien

---

<sup>706</sup> Stéphane Calais (1967-) Künstler, Kunstdozent in Frankreich, moderne und abstrakte Malerei, vgl. dazu Quelle: [https://www.artspace.com/artist/stephane\\_calais](https://www.artspace.com/artist/stephane_calais)(06.07.2021)

<sup>707</sup> <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/stephane-calais>(05.07.2021)

und Formen zu sehen. Mit einfachen schwarz-weißen Tönen verlieh er der künstlerischen Besonderheit Ausdruck, indem er mit minimalistischem Stil die pflanzliche Welt künstlerisch darstellt. Die gesamten Bildflächen bestehen aus diversen Bildern, die er per Siebdruck angefertigt hatte. Dort findet man ein Zusammenspiel aus schwarzfarbigen Farbflecken, Linien und Flächen. Die Besonderheit dieser Ausstellung liegt darin, dass er mit einer Farbe vielfältige gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten gezeigt hat.



Abbildung 137: Stéphane Calais, Ausstellung in Palais de Tokyo, « les roses et les verts (une fête galante) and Automne Hiver » von 18. 02. 2016 bis 11. 09. 2016, Bildquelle: [https://artmap.com/palaisdetokyo/exhibition/stephane-calais-2016?print=do\(03.02.2022\)](https://artmap.com/palaisdetokyo/exhibition/stephane-calais-2016?print=do(03.02.2022))

„Die Tuschekunst und Gegenwartskunst haben sich als Aufhebung des binären Gegensatzes zwischen Tuschekunst und Gegenwartskunst im aktuellen Kunstdiskurs als eine willkommene und produktive Möglichkeit erwiesen, die Beweggründe und Neuerungen von Künstlern, die mit Tusche arbeiten, besser zu verstehen.“<sup>708</sup> Obwohl Kalligrafie und Tuschemalerei den gleichen Ursprung und gemeinsame Materialien verwenden, erweisen sie künstlerische Vielfalt in der Kunst. Sogar der Künstler *Calais* hat nicht auf dem traditionellen Tuschepapier gemalt, sondern auf einer Schablone. Er hat jedoch die feine Struktur der Blumen per Siebdruck wiedergegeben, aber wiederum versucht er, die Flächen um die floralen Motive tuschemalerisch zu ergänzen. Seine Pinselführung, die mit breiten Baumrinden repräsentiert ist, zeigt eine Harmonie in dem Gesamtbild. Hier steckt das Potenzial der Tuschemalerei und der Kalligrafie. Die traditionale Mal- und Schreibweise kann in die Moderne einfließen. Daher stellt sich mir die

<sup>708</sup> Vgl. Ma, 2015, S. 50-59.



Frage, wie man die Teilnehmer zu kreativen Lernwegen für die Kalligrafie und die Tuschemalerei im Unterricht begeistern kann und welche kunstpädagogischen Unterrichtsmethoden hierfür weiter in der modernen Malerei erforscht werden sollen.

### **7.9.5 Didaktischer Ausblick**

Der Museumskoffer ist für den Einsatz des Unterrichts von der Grundschule bis zur Universität wegen seines transkulturellen Vermittlungsvermögens universell einsetzbar und umsetzbar. Darüber hinaus kann die Tuschemalerei als Kulturerbe im Kunstprojekt durchgeführt werden, da nachweislich viele Kinder positive Neugier gezeigt haben. Die ausgestellten Bilder zeigen vielfältige künstlerische Eigenschaften der Liniendarstellungsweise. Die „friedvollen“ Tusche-  
linien spiegeln somit die einzigartige Kultur von Asien und die besondere Malweise in der Kunst wider, da sie mit den besonderen Malutensilien wie einem rundförmigen Pinsel und Reibstein angewendet werden. Das Wasserverhältnis zu dem Reibstein und der Tusche ist schlicht mit einer schwarzen Farbe dargestellt, die vielstufige Farbabstufungen zeigt. Wegen des besonderen Malcharakters und des malphilosophischen Hintergrunds der Tuschemalerei zeigt die Tuschekunst ihre positiven Aspekte im Vergleich zur europäischen Malerei. Die Mal-  
ausdrucksweise ist sehr schnell umsetzbar, jedoch benötigt es viele Vorübungen und Geduld, bis die Lernenden ihre „friedvolle“ Linie entdecken. Der Weg zur Erfindung ihrer „friedli-  
chen“ Linien und deren Entwicklungsweise ist unbegrenzt kreativ, da die Künstler je nach Mo-  
tiven, Räumlichkeit und Zeit, Lichtverhältnissen ihre diversen künstlerischen Wahrnehmungen ausdrücken können. Die asiatische Tuschemalerei beruht auf meditativer Konzentration und Vereinigung. Darüber hinaus soll die Lehrkraft im Vorfeld die Unterrichtsreihe gut von dem Museumsbesuch bis zur Ausstellung organisieren.

Die Tuschemalerei ist außerdem ein Kulturerbe-forschungsgeeignetes Kunstthema. Sie vertritt sowohl die klassische Malerei als auch die Kunst der Moderne, weil die Schüler\*innen durch „Entdeckendes Lernen“ und der Vielfältigkeit der Tuschekunst ihr Wissen in der Tuschemalerei wiedergeben können.

Der Unterrichtseinsatz des Museumskoffers ist für die künstlerische Umsetzung der Tuschemalerei ein hervorragendes didaktisches Werkzeug, denn es vermittelt nicht nur wesentliche Aspekte asiatischer Kunst, sondern lässt zudem Lernenden den Freiraum, ihre eigene, harmo-  
nische Linien- und Formgestaltung zu entdecken. So entstehen Friedensgefühle während des

künstlerischen Schaffungsprozesses. Tuschemalerei erweckt diese Gefühle und vereinigt sich mit dem inneren Bedürfnis nach friedvoller Harmonie. Diese kulturübergreifenden Lernprozesse ermöglichen den Lernenden ganzheitlich und ästhetisch-produktiv, ihre künstlerischen und kulturellen Lernhorizonte zu erweitern.

Die Unterrichtsstunde wird für die Einführungsphase geplant und angepasst, weil diese Einführungsphase für die Vorbereitung des Museumsbesuchs einen Einblick in die Malerei verschafft. Aber auch dieser Einstiegsunterricht eignet sich für den schulischen Unterricht, wenn die Lehrkraft ihn mit gut vorbereiteten digital angefertigten Fotos präsentiert. Bei der Einführungsphase ist es wichtig, dass die Lehrkraft den Lernenden das Interesse an einer neuen künstlerischen Darstellung erweckt und sie motiviert.

In der Reflexionsphase zeigen die Ergebnisse, dass die Schüler\*innen durch gegenseitige Korrektur, das ästhetische Tagebuch und Ideentauch interaktiv arbeiten und sich über ihre ästhetische Erfahrung von „Entdeckendes Lernen“ austauschen können. Es wird durch das Gespräch festgestellt, dass die Schüler\*innen vielfältige Einsatzmöglichkeiten der Kalligrafie und Tuschemalerei ausprobieren können, indem sie anhand des Tagesbuchs Fragen und Eindrücke der Tuschemalerei zusammenfassen. Anschließend werden die Erfahrungen mit der Tuschemalerei reflektiert und ausgetauscht.

Wie die Ausstellung von Stéphane Calais zeigen konnte, zeigt die schwarz-weiß Malerei Kunst in einer vielfältigen und kreativen Dimension. Ein Gemälde der Tuschemalerei kann ebenso in Form eines Siebdrucks als „Surface Design“ entstehen. Wegen der materiellen Eigenschaft mit dem Siebdruckpanel wirkt das Tuschebild anders, als hätte man es auf dem asiatischen Tuschepapier gemalt. Dank der modernen Digitaltechniken mit hoher Auflösung durch das Scannen kann man jedoch kreative Linien auf Holzplatten oder auf einer Leinwand drucken.

Tuschemalerei hat in sich einen Charakter der Kultur verwandelt, daher können die Schüler\*innen diese kulturellen und künstlerischen Erfahrungen mit der Tuschemalerei, traditionell experimentfreudig und spielerisch erlernen. Darin liegt das pädagogische Potenzial der Tuschemalerei.

## **8 Zusammenfassung und abschließende Betrachtung der Forschungsergebnisse**

### **Resümee**

Das Forschungsthema „Die friedvolle Linie“ ist im Sinne seiner künstlerischen Besonderheiten vor dem Hintergrund der koreanischen Tuschemalerei und seiner Vermittlungsmöglichkeiten im Unterricht der Sekundarstufe II und Erwachsenenbildung praktisch anhand von verschiedenen Unterrichtsbeispielen und eines exemplarischen Unterrichtsverlaufsplans untersucht worden.

Die Tuschkunst wurde ursprünglich auf Seide und anschließend ab dem 1. Jahrhundert n. Chr. auf Papier ausgeführt. Sie ist eine bekannte Alltagskunst im asiatischen Kulturraum sowohl für den Zweck des Schreibens als auch für das Malen. Die Tuschkunst und ihre Malphilosophie wurden während der buddhistischen Glaubensvermittlungsperiode durch chinesische Mönche und Abgesandte in Korea und Japan verbreitet. Kalligrafie und Tuschemalerei wurden später von Gebildeten, Gelehrten und Hofdamen verwendet. Daher besitzt die Tuschkunst den philosophischen Hintergrund des Buddhismus, da diese Form des schönen Schreibens und der Malerei im Tempel von Mönchen ergründet wurde, um die Philosophie der Stille des Buddhismus zu bewahren. Tuschkunst wurde gleichzeitig während der Meditation verwendet, um innere Gelassenheit und Frieden zu erlangen. Das Ziel der Zen-Meditation ist es, nach einer natürlichen Gelassenheit zu streben, wie es die tuschemalerische Malphilosophie in der Bildgestaltung repräsentiert. Diese innere, konzentrierte Kraft der Zen-Meditation kann durch die Tuschemalerei mit einer Leichtigkeit harmonisch dargestellt werden. Der Seelenzustand des Künstlers spiegelt sich daher in seiner Tuschkunst wider. Die meditierte Gelassenheit und die Tuschkunst vereinigen sich im Bild.

Im Laufe des wirtschaftlichen Wachstums während des 18. Jahrhunderts befindet sich Korea dank der Könige „Young-Jo“ und „Jeung-Jo“ auf einem blühenden Höhepunkt der Tuschemalerei. Die Erweiterung der Kunstakademie „Do Hwa Won“ ermöglichte es den koreanischen Künstlern, ihre vielfältige Forschung in Bezug auf Sittenbilder und Landschaftsmalerei fortzusetzen. Im 18. Jahrhundert haben koreanische Künstler durch die Sittenbilder das bürgerliche Leben sozialkritisch, realistisch und ironisch dargestellt. Als vertretende Künstler sind hier

„Kim, Hong-Do“, „Jeong-Sun“ und „Shin, Yun-Book“ zu nennen. Die Besonderheit der koreanischen Landschaftsmalerei liegt darin, dass neben der Nachahmung der Natur eine subjektive, künstlerische Position hinzugefügt wurde, beispielsweise die Entdeckung der Perspektiven und der Schattenmethoden.

Die Darstellungsweise der Kalligrafie durch Künstlerinnen und Künstler wie „Miaozi“, „Oh-Se-Chang“ zeigt in der Hinsicht eine Besonderheit auf, dass anhand der Kalligrafie über die schöne Schreibkunst hinaus künstlerische Aspekte in einer besonderen Zeichnungsart dargestellt werden kann.

Im Hinblick auf die Liniengestaltung der Kalligrafie resultieren ihre Ergebnisse oftmals darin, dass die kalligrafischen Linien vielfältige künstlerische Eigenschaften aufweisen, welche von einer malerischen Atmosphäre beeinflusst worden sind.

Die Tuschemalerei ist eine traditionell erhaltene Kunstform im asiatischen Lebensraum und zählt zu dessen Kulturerbe, weil ihre Maltechniken von Generation zu Generation weiter übermittelt worden sind. Sie ist ein Kulturerbe, weil diese Malerei seit der Geburt der buddhistischen Philosophie im asiatischen Kulturraum weiterverbreitet worden ist. Die Besonderheit der Tuschemalerei liegt darin, dass diese Kunst fächerübergreifend, ganzheitlich von der Grundschule bis zur Erwachsenenbildung im Unterricht eingesetzt werden kann. Tuschemalerei basiert auf der meditativen und innenkehrenden Philosophie. Dabei fokussieren sich malerische Prinzipien auf asiatische Philosophien wie die Zen-Philosophie und den buddhistischen Glauben. „Friedensgefühle erwecken“ ist durch die malerische und materielle Philosophie der Tuschkunst geprägt. Daher werden Malphilosophie und Tuscheutensilien wie Papier, Pinsel, Reibstein und Stangentusche als wertvolle vier Schätze betrachtet.

Die Tuschemalerei ist einerseits durch die traditionelle Malerei, die aus der generationsübertragenden Kultur und der kollektiven Erinnerungskultur als Kulturerbe hervorgeht, gekennzeichnet. Sie zeichnet sich andererseits durch eine Leichtigkeit der Umsetzung in der Anfertigung, der augenblicklichen, schwunghaften Ausdrucksweise und kreative Gestaltungsvielfalt aus.

Darüber hinaus kann die Tuschemalerei während des Konzeptionsprozesses durch die Auswahl des Tuschewassers, der Wassermenge, der Intensität der angefertigten Tuschen, der Papierqualität und Pinselhaltung in Farbstufen, Formen und Linien variiert werden. Die Wassermenge bestimmt das Lichtverhältnis im Bild, wodurch eine dreidimensionale Darstellung in der Malerei möglich ist. Außerdem können die Künstlerinnen und die Künstler das Gesehene in der Natur aus dem Gedächtnis abrufen und das erlebte Bild als „friedvolle Linie“ wiederherstellen. Tuschemalerei ist daher mehr als eine bildende Kunst, weil die gezeichneten Linien ein inneres Bild bzw. die imaginäre Vorstellung des Künstlers widerspiegeln. Die Tuschemalerei spiegelt so die innere Schönheit des Künstlers wider und gleichzeitig lässt sie den Betrachtern einen freien Raum für Interpretationsmöglichkeiten. Geisteshaltung und Erfahrung, mit sich selbst Eins zu werden, wird in der Tuschemalerei als schöne Kunst geschätzt. Die Entstehung der Friedensgefühle ist dadurch möglich, indem die Lernenden Geduld und Zeit für Übungen haben. Der „in-sich“ Eins erzeugende Moment schafft die Kunst in jetziger Anwesenheit, nicht in der Vergangenheit oder in der Zukunft. Für momentane Aufnahmen eines Bildes haben koreanische Tuschkünstler in der früheren Zeit durch den Besuch der Gebirge und der Landschaftsmalerei ihre Eindrücke gesammelt und ihre Erinnerungen in ihrer Tuschkunst wiedergegeben, wie Impressionisten im 19. Jahrhundert direkt im Freien gemalt haben. Diese schwunghafte, spontan gezeichnete und augenblickliche Ausdrucksweise in der Tuschemalerei weckt insbesondere die Lernmotivation der Lernenden, weil sie besondere materielle Eigenschaften in der künstlerischen Darstellung aufzeigt.

Entdeckung der „Friedensgefühle“ in der Kunst ist dadurch gekennzeichnet, dass jede Person unvoreingenommen unterschiedliche sinnliche Erfahrungen mit der Tuschemalerei sammeln kann. Durch die Ergründung der „friedvollen“ Liniengestaltung sind produktive Ergebnisse entstanden in dem Sinne, dass Tuschemalerei den Schüler\*innen sowohl bei den klassischen Maltechniken als auch in der modernen Malweise mit den Tuschefarben ihre künstlerischen Kompetenzen fördert. Darüber hinaus unterstützt Tuschemalerei eine kulturelle und pädagogische Integration zwischen heterogenen Gruppen.

### **Abschließende Betrachtung der Forschungsergebnisse**

Die vorliegende Forschungsarbeit zeigt im Hinblick auf den historischen Kontext der traditionellen Tuschemalerei, dass diese Kunst insbesondere aus dem koreanischen immateriellen

Kulturerbe stammt und aus einer einzigartigen, malerischen Darstellungsform hervorgegangen ist.

Es geht in meiner Arbeit um die Darstellung und Herausarbeitung fundierter Kenntnisse einer traditionellen Kunst aus Asien, die gleichzeitig modern in ihrer Bildgestaltung ist. Sie hat ebenso großes Potenzial im Kunstunterricht an der Schule und in der Erwachsenenbildung, weil sie im transkulturellen Dialog kulturelles und künstlerisches Kulturgut von Korea vertritt. Die besondere Malphilosophie wird anhand des Unterrichtsbeispiels im Grundkurs am Gymnasium aufgezeigt, die Schüler\*innen stellten mit den „Ship-Jang-Seng“ Motiven im Laufe ihrer ästhetischen Arbeit ihre „Friedensgefühle“ vielfältig, selbständig und auch experimentfreudig dar.

Nachdem der historische Kontext zur koreanischen Kalligrafie und Tuschemalerei vorgestellt wurde, wurde die praktische Umsetzung von Friedensmotiven mit Hilfe des Museumskoffers aufgezeigt. Angesichts der besonderen materiellen Eigenschaften konnten die Schüler\*innen in ihrer Umsetzung interessante Entwicklungsergebnisse zeigen. Beispielsweise konnten die Schüler\*innen anhand des ästhetischen Lerntagebuchs neue Erfahrungen sammeln und Linien erfinden. Der ästhetische Zugang wirkte durch die Gestaltung des Museumskoffers im Unterricht und konnte durch die Erfahrungen mit den diversen Materialien die Lernmotivation erhöhen. Zum Schluss wurde verdeutlicht, dass die Schüler\*innen ihre eigene „friedvolle“ Linie erfinden konnten.

Das Vermittlungsvorgehen im Unterricht beruht hauptsächlich auf dem Prinzip des „Entdeckenden Lernens“ anhand des ästhetischen Lerntagebuchs gestützt. Darüber hinaus beruht es auf dem „natürlichen und interaktiven Lernen“ durch künstlerische Erfahrungen. Jedoch sollte das Vermittlungskonzept nach der Zielgruppe und deren Interesse gerichtet sein. Ein Forschungsergebnis zeigt sich in Hinblick auf die Förderung der Vermittlung von Kunst und Kulturvermittlung der koreanischen Malerei durch die individuellen künstlerischen Fähigkeiten der Schüler\*innen und den künstlerischen Umgang mit den neuen Materialien.

Zum Schluss zeigt die Arbeit, dass die Schüler\*innen ihre eigene „friedvolle“ Linie erfinden konnten. Es war wichtig, das didaktische Anliegen für dieses Unterrichtsvorhaben zu haben, um das Potenzial der koreanischen Tuschemalerei und der Kalligrafie anhand dieses Unterrichtsbeispiels positiv zu vermitteln.

Jedoch stehen noch weitere Forschungsthemen offen: Erstens sollte ein kultureller Austausch mit den asiatischen Schüler\*innen regelmäßig stattfinden. Mit einem kulturellen Dialog der asiatischen Länder sollten kulturelle Informationen aktiv ausgetauscht werden, da derzeit kaum kulturelle Debatten oder Diskussionen über asiatische Kunstformen den schulischen Kunstunterricht betreffend berücksichtigt werden. Dieser kulturelle Dialog öffnet gleichzeitig einen Zugang zu „Friedensgefühlen“. Dies sollte durch den Austausch weiterer asiatischer Kunst erforscht und erlebt werden. Zweitens sollte die Aufgabe der Lehrkräfte im Kunstunterricht darin liegen, den Schüler\*innen den ästhetischen Zugang zu interkulturellen und transkulturellen Lernkulturen in der Tuschemalerei zu fördern. Die Lehrkräfte sollten daher über eine umfangreiche Breite im Kulturverständnis verfügen. Dafür braucht man Impulse für die Lehrkräfte über die asiatischen Künste. Diese Impulsquelle sollte fundiert im Kernlehrplan für Kunst integriert werden, so dass asiatische Kultur regelmäßig im Unterricht vermittelt werden kann. Auf dieser Weise können wir von anderen Kulturen lernen und transkulturelle Erfahrungen mit der asiatischen Kunst den Schüler\*innen erfolgreich vermitteln.

Kulturerfahrung mit der Tuschemalerei im Kunstunterricht sollte weltweit ihren künstlerischen Lernzugang möglich machen, in dem man Toleranz und Offenheit für andere Kulturen zeigt.

Im Zeitalter der Digitalisierung ist es außerdem wichtig, den Schüler\*innen haptische und sinnliche Erfahrungen mit den Tuschematerialien zu vermitteln. Haptische und künstlerisch-ästhetische Erfahrungen sind für sie von Bedeutung, weil sie während der Tuschefarbenherstellung Techniken des Reibens mit Tuschestein, der Pinselhaltung und der Mischverhältnisse von Wasser und Farbe traditionell, aber auch spielerisch erlernen können. Sie verleihen dabei dem ihnen innewohnenden, künstlerischen Potenzial auf bisher unbekannte Art und Weise Ausdruck.

Im Hinblick auf die kunstpädagogischen Aspekte konnten die Schüler\*innen kollektive Erfahrungen in der Tuschemalerei gewinnen, also gemeinsame Erfahrungen mit der Tuschemalerei austauschen und diese später in ihren entwickelten Tuschelinien interaktiv in Kleingruppen selbständig erarbeiten. Die Schüler\*innen konnten sich dadurch einen neuen Blickwinkel zur asiatischen Kultur verschaffen.

Im Zuge dieses Forschungsansatzes ist es gelungen, die koreanische Tuschemalerei für eine Integration der Kultur und Kunst der Welt mit der „friedvollen“ und „liebvollen“ Liniengestaltung gewinnbringend einzusetzen und ihre kulturellen Horizonte zu erweitern. Darin liegt das besondere didaktische Potenzial der Tuschemalerei aus Korea für den Kunstunterricht.



## 9 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Friedenskreis, 2010 (A), Young-Ran Kim .....	35
Abbildung 2: Friedenslinie, 2010, (B) .....	36
Abbildung 3: Imagination über Friedenslinie, 2010 (C).....	36
Abbildung 4:Friedenslinie, 2010, (D).....	36
Abbildung 5: Friedenssymbol, 2010 (E) .....	36
Abbildung 6: Sammlung des "Koryo Museum of Art, in Kyoto, Nr. 31, zu sehen ist eine Stickerei, mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven auf mehreren achteiligen Paravents, Ende des 19. Jahrhundert, in: "Woori" Kultur Zeitung, Foto: "Choi, Mi-Hyun", Bildquelle: <a href="https://koya-culture.com/news/article.html?no=94030(05.07.2021)">https://koya- culture.com/news/article.html?no=94030(05.07.2021)</a> .....	54
Abbildung 7: „Sabang“ Stickerei, (viereckige Stickerei), <a href="https://m.suyeh.co.kr/product/detail.html?product_no=2937#none">https://m.suyeh.co.kr/product/detail.html?product_no=2937#none</a> (28.01.2022).....	54
Abbildung 8: Kopfkissen mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven, Stickerei, Bildquelle: <a href="http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk_b02_04/2097673637_Y6sD9vGJ_2.jpg">http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk_b02_04/2097673637_Y6s D9vGJ_2.jpg</a> (28.01.2022) .....	55
Abbildung 9: "Bo-Ja-Gi"(Patchwork), 19 Jahrhundert, „Cho-Sun“ Dynastie, Bildquelle: „Korean Stone Art Museum“, Seoul, Bildquelle: <a href="http://www.koreanstonemuseum.com/bbs/board.php?bo_table=pk_b02_04&amp;wr_id=1&amp;device=mobile">http://www.koreanstonemuseum.com/bbs/board.php?bo_table=pk_b02_04&amp; wr_id=1&amp;device=mobile</a> (28.01.2022) .....	56
Abbildung 10: Stickerei aus „Ship-Jang-Seng", Do-Ru" Glücksbeutel, 1922, Bildquelle: <a href="http://egloos.zum.com/jogakbo/v/2011389">http://egloos.zum.com/jogakbo/v/2011389</a> , In: <a href="http://www.gogung.go.kr">http://www.gogung.go.kr</a> (28.01.2022) .....	56
Abbildung 11: Bestecktasche, Stickerei mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven für die Hochzeit, <a href="http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk_b02_04/990204419_5CtydOMN_EC8898ECA080ECA3BCEBA8B8EB8B88.jpg">http://www.koreanstonemuseum.com/data/file/pk_b02_04/990204419_5Ctyd OMN_EC8898ECA080ECA3BCEBA8B8EB8B88.jpg</a> (29.01.2022) .....	57
Abbildung 12: "Neues Jahr Zeremonie", Paravent, Bildquelle: <a href="https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&amp;blogId=gico12&amp;logNo=220619140140">https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&amp;blogId=gico1 2&amp;logNo=220619140140</a> (28.01.2022) .....	57

- Abbildung 13: "Jeong Seon", "Inwang jesaekdo" (Scene of Inwangsan Mountain After Rain)  
138,2 cm x 79 cm. In: "Korean Heritage Portal",  
[http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta\\_h62\\_0020\\_0040\\_0030&whereStr=\(29.01.2022\)](http://contents.history.go.kr/front/ta/print.do?levelId=ta_h62_0020_0040_0030&whereStr=(29.01.2022)) ..... 74
- Abbildung 14: „Shin, Yun-Book“, „Shngchunyahong(상춘야흥)“, 28,2 cm x 35,6 cm,  
„KANGSONG ART AND CULTURE FOUNDATION“, Seoul“, Bildquelle:  
[https://junwanse.tistory.com/entry/spring-excursion\(01.02.2022\)](https://junwanse.tistory.com/entry/spring-excursion(01.02.2022)) ..... 76
- Abbildung 15: "Shin, Yun-Book", „Frühlingsausflug“, 28,2 cm x 35,6 cm, „KANGSONG ART  
AND CULTURE FOUNDATION“, Seoul“, Bildquelle:  
[https://www.sedaily.com/NewsView/1OELCTFCTL\(02.02.2022\)](https://www.sedaily.com/NewsView/1OELCTFCTL(02.02.2022)) ..... 78
- Abbildung 16: "Kim, Hong-Do", Ringen (1780), Bildquelle:  
[https://www.news1.kr/articles/?2876000\(18.05.2021\)](https://www.news1.kr/articles/?2876000(18.05.2021)) ..... 85
- Abbildung 17: "Kim, Hong-Do", „No-Sang“ (1778), "National Museum of Korea", Bildquelle:  
"Joo, Chan-Bum" über die Frauen in Kim, Hong-Do's Sittenbilder,  
[https://www.icpn.co.kr/news/articleView.html?idxno=10773\(19.05.2021\)](https://www.icpn.co.kr/news/articleView.html?idxno=10773(19.05.2021)) ... 88
- Abbildung 18: „Kim, Hong-Do“, „Su-Dang“ (Dorfschule), 1781, 27cm x 22, 7cm, Bildquelle:  
[https://m.blog.naver.com/sukya0517/221178364802\(20.05.2021\)](https://m.blog.naver.com/sukya0517/221178364802(20.05.2021)) ..... 89
- Abbildung 19: "Kim, Hong-Do", „Paravent von ‚Haeng-Ryu‘ Sittenbilder“ (1779), 99,9 cm X  
42,7 cm. In: « Musée national des Arts asiatiques Guimet », Paris, Bildquelle:  
[https://m.blog.naver.com/bumhaekim/60119722241\(09.02.2022\)](https://m.blog.naver.com/bumhaekim/60119722241(09.02.2022)) ..... 90
- Abbildung 20: "Kim, Hong-Do", "Danwon-Do", 78,5 cm x 135 cm, Privatsammlung,  
Bildquelle: [http://www.k-heritage.tv/brd/board/256/L/CATEGORY/614/menu/253?brdCodeField=CATEGORY&brdCodeValue=614&bbIdx=1866&brdType=R&tab=\(02.02.2022\)](http://www.k-heritage.tv/brd/board/256/L/CATEGORY/614/menu/253?brdCodeField=CATEGORY&brdCodeValue=614&bbIdx=1866&brdType=R&tab=(02.02.2022)) ..... 91
- Abbildung 21: "Kim, Hong-Do", „Jang-An-Sa“ (1788), 30,4 cm x 43,7 cm, Privatsammlung,  
Bildquelle: [https://blog.naver.com/chansol21/50039194802\(03.02.2022\)](https://blog.naver.com/chansol21/50039194802(03.02.2022)) ..... 93
- Abbildung 22: "Kim, Hong-Do", „Chong-Suk-Jeong-Do (1795)“, 23,2cm x 27,3 cm,  
Privatsammlung, Bildquelle:  
[https://blog.daum.net/duksungmiin/117\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/duksungmiin/117(03.02.2022)) ..... 94
- Abbildung 23: „Reis Dreschen“ („Ta-Jak“), 1780, 27 cm x 22,7cm, "National Museum of  
Korea", Bildquelle: [https://blog.daum.net/dwban22/4496\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/dwban22/4496(03.02.2022)) ..... 96

- Abbildung 24: „Kim, Hong-Do“, „Ship-Ro-Do-Sang-Chub“(1790) 33,5cm x 28,7 cm. In „Ho-Am Art Museum“, Bildquelle:  
[https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=bhjang3&logNo=140126432604\(03.02.2022\)](https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=bhjang3&logNo=140126432604(03.02.2022)) ..... 99
- Abbildung 25: „Kim, Hong-Do“ (Jahr ?), 34 x 25, 3 cm, Privatsammlung, „Heimkehr von einem Junge, der Vieh führt, Bildquelle:  
[https://blog.daum.net/pacho59/12\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/pacho59/12(03.02.2022)) ..... 100
- Abbildung 26: „Kim, Hong-Do“, „Anreung Sinyeongdo“, 1786, 25,3 x 633 cm, "National Museum of Korea", Bildquelle:  
[https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194(03.02.2022)) ..... 102
- Abbildung 27: „Kim, Hong-Do“, „Anreung Sinyeongdo“, 1786, 25,3 x 633 cm, "National Museum of Korea", Bildquelle:  
[https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194\(03.02.2022\)](https://blog.daum.net/juksajacob3990/5194(03.02.2022)) ..... 103
- Abbildung 28: „Kim, Hong-Do“, 1804, 137 x 53,3 cm, Privatsammlung, Bildquelle:  
[https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=rise43&logNo=220996432969\(03.02.2022\)](https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=rise43&logNo=220996432969(03.02.2022)) ..... 104
- Abbildung 29: „Hae-Hak-Bando-Do“, Nationalschatz Nr. 402, 270cm x 700cm, „Lee-Hwa“ Universität, Bildquelle:  
[http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=2111104200000&pageNo=1\\_1\\_2\\_0\(29.11.2018\)](http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?ccbaCpno=2111104200000&pageNo=1_1_2_0(29.11.2018)) ..... 117
- Abbildung 30: Aufbewahrungstasche, 20 Jahrhundert, 26,1cmx 8,6cm, *National Palace* Schatz Nr. 233. In: *National Palace Museum of Korea*, Bildquelle:  
[https://www.gogung.go.kr/searchView.do?pageIndex=1&cultureSeq=00017207VY&searchRelicDiv4=&searchGubun=ALL1&searchText=%EC%8B%AD%EC%9E%A5%EC%83%9D\(03.02.2022\)](https://www.gogung.go.kr/searchView.do?pageIndex=1&cultureSeq=00017207VY&searchRelicDiv4=&searchGubun=ALL1&searchText=%EC%8B%AD%EC%9E%A5%EC%83%9D(03.02.2022)) ..... 118
- Abbildung 31: 8 Paravents mit „Ship-Jang-Seng“ Muster für die Genesung des Kronprinzen 《왕세자두후평복진하도 병풍》, 1879, 180.5 x 57.5cm, 8 Paravents, *National Palace Museum of Korea*, Bildquelle:  
[https://m.blog.naver.com/chagov/221857838117\(21.06.2021\)](https://m.blog.naver.com/chagov/221857838117(21.06.2021)) ..... 121
- Abbildung 32: „Paravents für den Kronprinzen“ 《왕세자두후평복진하계병》, 1880, 520,7 cm x 201.9 cm, "University of Oregon", U.S.A. In: „Moon-Hwa“ Journal,

Bildquelle:	
<a href="http://www.munhwa.com/news/view.html?no=20090130010302300740040">http://www.munhwa.com/news/view.html?no=20090130010302300740040</a>	
(21.06.2021).....	122
Abbildung 33: Detailaufnahme von „Paravents für den	
Kronprinzen“《왕세자두후평복진하계병》,1880, 52,07 cm x 201.9 cm,	
gesamte Breite 520.7 cm, <i>University of Oregon</i> , U.S.A. In: KBS News(2009),	
Bildquelle:	
<a href="https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383">https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383</a> (30.06.2021).....	123
Abbildung 34: Detailaufnahme von „Paravents für den	
Kronprinzen“《왕세자두후평복진하계병》,1880, 52,07 cm x 201.9 cm,	
gesamte Breite 520.7 cm, <i>University of Oregon</i> , U.S.A. In: KBS News(2009),	
Bildquelle:	
<a href="https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383">https://news.kbs.co.kr/news/view.do?ncd=1713383</a> (30.06.2021).....	124
Abbildung 35: „Frieden“ auf Chinesisch, 15cm x 15cm, Young-Ran Kim, 2022 .....	135
Abbildung 36: Bao Jingxian, <i>La Paix</i> , Tinte auf Papier, 40 x 40 cm, 1985.....	135
Abbildung 37: „Kim, Jeong-Hee“, 17,4 cm x 54 cm, Galerie "Kansong". In: Koreanische	
Schönheit (1994), S. 29. ....	137
Abbildung 38: "Shin, Wye", 17,4 cm x 56 cm, Seoul, Privatversammlung. In: Koreanische	
Schönheit (1994), S. 28. ....	137
Abbildung 39: „Zhu, Yunming“, 16,5 x 50 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für	
Asiatische Kunst, Ausstellungskatalog, In: Kim, Karlsson, <i>Magie der Zeichen</i> ,	
2015, S. 121. ....	138
Abbildung 40: „Jin Nong“ (1736), Album mit zwölf Blättern, Museum Rietberg Zürich, In: Kim,	
Karlsson, <i>Magie der Zeichen</i> , 2015, S. 170. ....	139
Abbildung 41: „Kim, Jeong-Hee“, 55 cm x 31,1 cm, Seoul, Privatsammlung. In: Koreanische	
Schönheit (1994), S. 30. ....	139
Abbildung 42: Yu-Ichi Inoue, „Sansuh Ogami, Den Geist vervollkommen", 1983 .....	141
Abbildung 43: „Huang Miaozi“ (1913-2012), „Grenzenlos sind die Ströme und Berge". In:	
Kim, Karlsson, <i>Magie der Zeichen</i> , 2015, S.153. ....	142

Abbildung 44: „Wu Dacheng“ (1835-1908), Studioname in Siegelschrift, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; A99,16, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 125.....	142
Abbildung 45: „Kameda Bosai“ (1752-1826), Vorwort vom Orchideen-Pavillon, Auszug vom Katalog. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015. S.91. ....	143
Abbildung 46: Zhu Yunming“ (1460-1526): Gedicht in Konzeptschrift, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln; A99.7. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 120. ....	144
Abbildung 47: Wu Changshuo“ (1844-1927), Kalligrafie im Stil der Steintrommeln. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 126 .....	145
Abbildung 48: „Xu, Bing“ (geb. 1955), Square Word Calligraphy (“Das Wort”) von Friedrich Nietzsche. In: Kim, Karlsson, Magie der Zeichen, 2015, S. 128.....	146
Abbildung 49: "Huang Miaozi", Verse von Zheng Xie (18. Jahrhundert). In: Hartmann, S. 114.....	148
Abbildung 50: „Huang Miaozi“, Alte Bronzeinschrift in Siegelschrift geschrieben, 1989 .....	148
Abbildung 51: “Huang Miaozi”, <i>calligraphy of chilege</i> , 1984, 68,5 cm x 68,5 cm, Bildquelle: <a href="http://www.artnet.com/artists/huang-miaozi/shufachilege-calligraphy-of-chilege-UyKPJL2yNZADFJqrcM697g2(08.02.2022)">http://www.artnet.com/artists/huang-miaozi/shufachilege-calligraphy-of-chilege-UyKPJL2yNZADFJqrcM697g2(08.02.2022)</a> .....	149
Abbildung 52: „Oh, Se-Chang“, über die alten Schriften von „Shanghyung“, Papier, 25×36 cm, 1939. Bildquelle: <a href="https://blog.daum.net/jamyong/7767832(10.02.2022)">https://blog.daum.net/jamyong/7767832(10.02.2022)</a> .....	149
Abbildung 53: „Lee, Tae-Ik“, „Ship-Janghung-Maja“, Privatsammlung, 1966 .....	150
Abbildung 54: König "Seon-Joo" (1552-1608), "Maengja Eunhae Kosu" (Sprichwörter von Menzius), 35,6 cm x 23 cm, Auszug aus einer konfuzianistischen Lehre, ca. 17. Jahrhundert, Privatsammlung, Young-Ran Kim, Foto: Young-Ran Kim.....	154
Abbildung 55: "Sprichwörter von Menzius", ca. 17. Jahrhundert, Foto: Martin, Mühlhoff..	155
Abbildung 56: Buchcover, "Sprichwörter von Menzius", Foto: Martin Mühlhoff.....	155
Abbildung 57: Auszug von "Sprichwörter von Menzius", Privatsammlung von Young-Ran Kim, Foto: Young-Ran Kim .....	156
Abbildung 58: Ausschnitt der diversen koreanischen Schriftformen von 1995 bis 2001 .....	157
Abbildung 59: (A) "Lee, Mi-Kyung" .....	159
Abbildung 60: (B) "Lee, Chul-Kyung" .....	159
Abbildung 61: (C) "Suh, Hye-Wan ".....	159

Abbildung 62: (D) "Kim, Chung-Hyun" .....	159
Abbildung 63: (E) "Kim, Ki-Sung" .....	159
Abbildung 64: Unbekannt, " Namgae Yeondamkwonjisam"(남계연담권지삼), Auszug aus einem Roman, Bildquelle: „Oh, Min-Joon“ über „Gung- Che“ <a href="http://www.typographyseoul.com/news/detail/381">http://www.typographyseoul.com/news/detail/381</a> (02.02.2022) .....	161
Abbildung 65: "Lee, Mi-Kyung", Bildquelle: <a href="http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-Hangeul">http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-Hangeul</a> (02.02.2022) .....	161
Abbildung 66: Vortrag über" Lee, Mi-Kyung", 2020 („Kim, Byung-Gi“, „Schreibstil 21 (글씨 21), Bildquelle: <a href="http://geulc21.com/brush/view.html?tname=b_brush&amp;idx=946">http://geulc21.com/brush/view.html?tname=b_brush&amp;idx=946</a> (02.02.2022).....	162
Abbildung 67: Panbon-Che" Schrift, Image Courtesy dramas ROK, Bildquelle: <a href="http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-Hangeul">http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-Hangeul</a> (02.02.2022) .....	163
Abbildung 68: Panbon-Che, "Kim Choong-Hyun" Image Courtesy dramas ROK, Bildquelle: <a href="http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-Hangeul">http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-Hangeul</a> (02.02.2022) .....	164
Abbildung 69: Lee, Chul-Kyung", Schweigen von "Han, Yong-Woon", 1983, 119cm x 49 cm, Tusche auf Papier, Sammlung von "Gal-Mul" Korean Kalligrafie Gesellschaft, Bildquelle: <a href="https://blog.daum.net/dckewon5131/1895">https://blog.daum.net/dckewon5131/1895</a> (02.02.2022) .....	165
Abbildung 70: „Kim, Chung-Hyn“, altes Gedicht, 1970, Bildquelle: <a href="https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346">https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346</a> (23.09.2021) .....	166
Abbildung 71: „Kim, Chung-Hyn“ 1980, Bildquelle: <a href="https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346">https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346</a> (23.09.2021) .....	167
Abbildung 72: Linienübung I, 2022, Young-Ran Kim .....	174
Abbildung 73: Linienübung II, 2022, Young-Ran Kim .....	174
Abbildung 74: Linienübung III, 2022, Young-Ran Kim .....	174
Abbildung 75: Linienübung IV, 2022, Young-Ran Kim .....	174
Abbildung 76: Linienübung V, 2022, Young-Ran Kim .....	174
Abbildung 77: Baum I, 2022, Young-Ran Kim .....	175

Abbildung 78: Baum II, 2022, Young-Ran Kim .....	176
Abbildung 79: Baum III, 2022 Young-Ran Kim .....	176
Abbildung 80: Baum, 2022, Young-Ran Kim .....	177
Abbildung 81: Kleiner Wald, 2022, Young-Ran Kim .....	177
Abbildung 82: Großer Wald, 2022, Young-Ran Kim .....	177
Abbildung 83: Vorbereitung der Tuschefarben, Reibstein, Stangentusche, Wasserdose, Young-Ran Kim, 2021 Foto: Martin Mühlhoff.....	182
Abbildung 84: Ästhetische Linienübung mit den Tuschefarben, Universität Paderborn, 2016 .....	183
Abbildung 85: Diverse Farbtonherstellung, Universität Paderborn, 2016.....	184
Abbildung 86: „Friedensmotive in der Kunst – kreative Kommentare Kalligrafie, Tuschemalerei“, Universität Paderborn .....	185
Abbildung 87: Reibstein, Pinsel, Stangentusche, 2021, Foto: Martin Mühlhoff .....	185
Abbildung 88: "Zhu Daoping", Landschaft, 33,5 cm x 45 cm, <i>Hong Kong Museum of Art</i> . In: Karlsson, Magie der Zeichen, S. 105. ....	186
Abbildung 89: "Wang, Sung-Hee". In: „Lee, Young-Soo“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei, „Sagunja“, Bd. Nr.5, 1993, Seoul, S. 47. ....	187
Abbildung 90: „Jang, Dae-Chun“. In: „Sun, Hak-Kyun“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei, S. 69. ....	188
Abbildung 91: „Jang-Wung“. In: „Sun, Hak-Kyun“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei, Sansuwha, Bd. Nr.1, 1993, Seoul, S. 131.....	188
Abbildung 92: Nasstechnik, Pfirsichbaum, Museumskoffer, 2015, Young-Ran Kim, Foto: Young-Ran Kim.....	188
Abbildung 93: Diverse Tuschetöne, Universität Paderborn, 2016.....	189
Abbildung 94: Tuschemalerei aus der nassen und trockenen Tuschtechnik, Universität Paderborn, 2016, Young-Ran Kim .....	190
Abbildung 95: "Hu-Kwak-Hwang", in: „Sun, Hak-Kyun“, „Große technische Lehre über die ostasiatische Malerei, „Sansuwha“, Bd. Nr.1, 1993, Seoul, S. 205. ....	190
Abbildung 96: Reibstein, Pinsel und Stangentusche, 2021, Foto: Martin Mühlhoff.....	191
Abbildung 97: Stangentusche, Tusche, der geduldige Duft riecht, 2021, Foto: Martin Mühlhoff .....	193
Abbildung 98: Pinselset von Young-Ran Kim, 2021, Foto: Martin Mühlhoff.....	195

Abbildung 99: Papier für Tuschemalerei aus Seoul, 2021, Foto: Martin Mühlhoff .....	198
Abbildung 100: "Nak-Rang"-Epoche, Siegel auf dem Stein. In: Cho; Kwak, 2017 .....	202
Abbildung 101: „Sam-Gook“ -Epoche, (A) aus der Zeit, "Goguryu", Beamtensiegel, (B) aus der Zeit „Shila“, Holzmensch. In: Cho; Kwak, 2017 .....	203
Abbildung 102: "Goryeo" -Epoche, Siegel auf den diversen Materialien und Formen .....	203
Abbildung 103: Amtlicher Siegel aus der "Cho-Sun" -Epoche. In: Cho; Kwak, 2017 .....	204
Abbildung 104: Diverse Stempelgestaltung von koreanischen Kalligrafen stammen aus der Epoche „Spät Cho-Sun“ -Dynastie. In: Cho; Kwak, 2017 .....	204
Abbildung 105: „Oh, Sae-Chang“, „Das Land, das Kultur unterstützt(문화보국)“ 1952, Bildquelle: <a href="https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2001/07/16/2001071670365.html">https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2001/07/16/2001071670365.ht</a> <a href="https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2001/07/16/2001071670365.html">ml(04.02.2021)</a> .....	205
Abbildung 106: Museumskoffer, Kim, Young-Ran, 2015, Foto: Martin, Mühlhoff, 2021 .....	206
Abbildung 107: Museumskoffer, Kim, Young-Ran, 2015.....	207
Abbildung 108: Das Innere des Museumskoffers, 2015, Foto : Kim, Young-Ran 2021.....	222
Abbildung 109: Der Museumskoffer, Foto : Kim, Young-Ran 2021.....	223
Abbildung 110: Museumskoffer mit „Ship-Jang-Seng“ Motiven, Foto: Kim, Young-Ran.....	224
Abbildung 111: Museumskoffer mit „Ship-Jang-Seng“ Motiven, Foto : Kim, Young-Ran .....	224
Abbildung 112: Museumskoffer, Foto : Kim, Young-Ran 2021.....	225
Abbildung 113: Jan Hildebrandt, Drachenvogel, „Picasso und Co“, Grundschule Schröttinghausen, Bielefeld, 2006 .....	246
Abbildung 114: Elena und Charlotte, Sommergarten, Grundschule Schröttinghausen, 2006, Foto: Young-Ran Kim .....	247
Abbildung 115: Jan Hildebrandt, Drachenvogel und Briefträger, Grundschule Schröttinghausen, 2006, Foto: Young-Ran Kim .....	247
Abbildung 116: Förderprojekt, "Tanz mit dem asiatischen Pinsel", 05. 06. 2007, Schulamt Kreis Lippe, Detmold.....	248



Abbildung 117: „Tanz mit dem asiatischen Pinsel“ Zusammenarbeit mit dem Schulamts Kreis Lippe, Grundschule Heiligenkirchen und Weerthschule in Detmold, Ausstellung am 05. 06. 2007, Schulamts Detmold, Foto: Young-Ran Kim .....	248
Abbildung 118: Textilgestaltung, „Mini-Tischdecke“, 2007, Foto: Young-Ran Kim .....	249
Abbildung 119: Textilgestaltung, „Kopfkissen“, 2007, Foto: Young-Ran Kim .....	249
Abbildung 120: Textilgestaltung, „Schuhbeutel“, 2007, Foto: Young-Ran Kim .....	249
Abbildung 121: Textilgestaltung, "Engel", Kopfkissen, 2007, Foto: Young-Ran Kim .....	250
Abbildung 122: Textilgestaltung, "T-Shirt", Grundschule Horn, 2008, Foto: Young-Ran Kim	250
Abbildung 123: Grundschule Hasselbach, Detmold, 2008, Foto: Young-Ran Kim .....	251
Abbildung 124: Pinsel aus Papier, 2015, Foto: Young-Ran Kim .....	252
Abbildung 125: Linienübungen, 2015, Foto: Young-Ran Kim .....	252
Abbildung 126: Ausstellung, "les arbres (Bäume)", 2015, Foto: Young-Ran Kim .....	253
Abbildung 127: Sommerakademie, Musik-und Kunstschule der Stadt Bielefeld, 2010, Foto: Young-Ran Kim .....	254
Abbildung 128: (A) Naturstudie, 2010, Foto: Young-Ran Kim .....	255
Abbildung 129: Jennifer, 8te Klasse, 2010, Foto: Young-Ran, Kim .....	255
Abbildung 130: (B) Charlotte, 5te Klasse, Kartengestaltung, 2010 .....	255
Abbildung 131: Frank Laurenz, 2012 .....	256
Abbildung 132: (C) Landschaft, Kolja, Rohrbach, 13 Klasse, 2011 .....	256
Abbildung 133: Seminar 2016/2017, Linie zeichnen .....	258
Abbildung 134: Linienübungen, Seminar 2016/2017 .....	259
Abbildung 135: Bambus Zeichnen, Seminar 2016/2017 .....	260
Abbildung 136: Pflanzen, Blüten, Universität Paderborn, 2017 .....	261
Abbildung 137: Stephane Calais, Ausstellung in Palais de Tokyo, « les roses et les verts (une fête galante) and Automne Hiver » von 18. 02. 2016 bis 11. 09. 2016, Bildquelle: <a href="https://artmap.com/palaisdetokyo/exhibition/stephane-calais-2016?print=do(03.02.2022)">https://artmap.com/palaisdetokyo/exhibition/stephane-calais-2016?print=do(03.02.2022)</a> .....	263

## 10 Anhang

### Unterrichtsverlaufsplan

#### I. Unterrichtsziel:

*Die Schülerinnen und Schüler können anhand des Museumskoffers von „Kim, Hong-Do“ die Besonderheiten der koreanischen Tuschemalerei und Malutensilien mündlich und schriftlich erschließen und Unterschiede zur europäischen Malerei schriftlich und mündlich herausstellen.*

#### II. Unterrichtsthema:

*Exemplarische Einführung der Tuschemalerei anhand der „friedvollen“ Liniengestaltung in den „Ship-Jang-Seng“ Motiven und Kennenlernen des Museumskoffers von „Kim, Hong-Do“.*

#### III. Dauer des Unterrichts:

*Doppelstunden, 90 Minuten*

#### IV. Vorkenntnisse der Schülerinnen und Schüler:

Die dargelegte Unterrichtsreihe beginnt mit einer Einführungsphase, in der die Schüler\*innen vor dem Beginn des Schulunterrichts im Kontext dieser Reihe durch einen Besuch des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln einen Überblick über die asiatische Kultur gewinnen konnten. Währenddessen konnten sie im Besonderen die grundlegenden Arbeitsmittel der Tuschemalerei, nämlich Tuschefarben, Pinsel, Reibstein, Papier, Stangentusche und Siegel kennenlernen. Anschließend sammelten sie historische Kultur- und Kunsterfahrungen durch die Besichtigung der ausgestellten Gestaltungsobjekte. Die Schüler\*innen erhielten dafür durch die Führung eines Museumpädagogen im ersten Teil des Museumsbesuchs einen Überblick über die typischen und grundlegenden Arbeitsmittel. Im zweiten Teil des Museumsbesuchs stellte die Lehrkraft Aufgabenstellungen für die Bearbeitung in Kleingruppen bereit: Die Schüler\*innen sollten ein ästhetisches Tagebuch erstellen. Sie sollten dabei persönliche Eindrücke von Besonderheiten asiatischer Malerei und vor allem besonderer Merkmale der Tuschemalerei spontan in ihrem ästhetischen Tagebuch festhalten. Darüber hinaus sollten sie die Unterschiede zwischen der europäischen und der asiatischen Malerei kurz in einem Satz

zusammenfassen. Das ästhetische Buch sollte vor allem den ersten Eindruck der Schüler\*innen über die asiatische Tuschemalerei dokumentieren und dem Aufwerfen erster Fragestellungen dienen.

### **Museumbesuch vor dem Unterrichtsbeginn**

Die Schüler\*innen bilden Gruppen von zwei oder drei Personen und tauschen ihre beobachteten Entdeckungen bezüglich auffälliger Besonderheiten tuschemalerischer Maltechniken mündlich aus. Dennoch sollten alle Schüler\*innen ihr eigenes ästhetisches Tagebuch selbst anfertigen, damit sie im weiteren Verlauf mit dessen Hilfe am persönlich gewählten Thema weiterarbeiten können. Darin schreiben sie nicht nur ihre erarbeiteten Ergebnisse nieder, sondern zeichnen exemplarische Motive der koreanischen Tuschemalerei während des Museumsbesuchs ab. Aus zeitlichen Gründen konzentriert sich die Aufmerksamkeit und das wesentliche didaktische Anliegen inhaltlich während des Museumsbesuchs gezielt auf das Thema koreanische Tuschemalerei. Vor allem geht es hier darum, dass Schüler\*innen ihre Erfahrungen in der direkten Begegnung mit Beispielen tuschmalerischer Werke sammeln können. Neben dem Sammeln persönlicher Eindrücke, Beobachtungen und Entdeckungen, die in einem ästhetischen Buch zusammengefasst werden, legt der Besuch den Schwerpunkt darauf, dass die Schüler\*innen sich mit bisher kaum bekannten Arbeitsmitteln und damit verbundenen Maltechniken der Tuschkunst anhand eigener charakterisierender Beschreibungen näher vertraut machen. Die Vorlagen der Aufgabenstellungen und Arbeitsblätter für die Arbeitsphasen während des Museumsbesuchs wurden bereits in der Klasse vor dem Besuch durch die Lehrkraft erklärt.

Durch diese erworbenen Vorkenntnisse können die Schüler\*innen sich eine plastische Vorstellung der koreanischen Tuschemalerei in ihrer praktischen Gestaltungsausführung verschaffen und ihre besonderen Charakteristika anschaulich herausstellen. Die Arbeit am ästhetischen Buch in Kleingruppen beinhaltet diesbezüglich das Ziel der persönlichen Verinnerlichung und Dokumentation eben dieser Aspekte. Die ausgestellten Bilder wecken die Neugier der Schüler\*innen, da sie sich zuvor nicht mit solchen Materialien und Werken näher befasst haben und diese aus einem kaum bekannten kulturellen Kontext stammen.

## **V. Über die Lerngruppe**

Die Lerngruppe des Grundkurses besteht aus achtzehn Personen, die sich in der elften Jahrgangsstufe des Gymnasiums befinden. Jeweils sechs Personen stammen aus drei verschiedenen Grundkursen, die bereits über umfangreiche Vorkenntnisse der asiatischen Kultur verfügen.

Das besagte Vorwissen über asiatische Kultur und Kunst hat im Laufe der Zeit durch einen Schüleraustausch mit Korea und Japan stetig zugenommen. So absolvierten teilnehmende Schüler\*innen bereits artverwandte Kurse wie einen Manga-Zeichenkurs. Die Teilnehmenden konnten daher kulturelle Hintergründe und interkulturelle Begegnungen aus erster Hand erfahren.

## **VI. Ablauf des Unterrichts**

Nach dem Museumsbesuch haben die Schüler\*innen Grundkenntnisse der Tuschemalkunst erworben. Es ist eine Einführungsphase für die Museumskoffergestaltung und das Ziel der folgenden, hier dargelegten Unterrichtsstunde liegt darin, dass die Schüler\*innen anhand des exemplarischen Museumskoffers vorne am Pult Besonderheiten der koreanischen Malweise und verwendeten Malwerkzeuge im Vergleich zur europäischen Malerei gegenständlich nachvollziehen können.

### **1. Aufwärmphase durch Erinnerung an den Museumsbesuch**

*In der Aufwärmphase (10 Minuten)* stellt die Lehrperson die bewusst offene Frage an die Schüler\*innen, was sie während der Ausstellung entdeckt haben. Die konkreten, fachlichen Beobachtungskategorien malerischer Eigenschaften wurden bereits von der Lehrkraft festgelegt, doch die Lehrkraft hat ihnen daneben die Möglichkeit gegeben, ihre eigenständigen Beobachtungen im ästhetischen Tagebuch einzutragen. Dabei werden kurz die Tuschemalerei-Bilder des Museums per Dokumentenkamera gezeigt, damit sie ihre Erinnerungen des Museumsbesuchs aufwecken können. Die Präsentation mit den assoziativen Bildern ermöglicht den Lernenden, ihre Erinnerungen in Bezug auf Formen und Linien der Tuschemalerei zu rekapitulieren. Tuschemalerische Besonderheiten werden anhand der Fragebögen, welche die Lehrkraft anhand der Dokumentenkamera sichtbar macht, verdeutlicht. Die Lernenden antworten gezielt auf Fragen und berichten, was sie innerhalb der Ausstellung entsprechend feststellen

konnten. Die Lehrperson sammelt ihre Antworten und ästhetischen Erfahrungen, die sie im ästhetischen Buch verschriftlicht haben. Sie sammelt strukturiert die von den Schüler\*innen genannten Beiträge an der Tafel.

## **2. Einleitung zum Museumskoffer anhand des Gestaltungsbeispiels von „Kim, Hong-Do“**

**Die Einleitungsphase (15 Minuten)** trägt die Funktion einer Überleitung zur Begegnung mit dem Museumskoffer anhand der Vorstellung eines koreanischen Gestaltungsbeispiels von „Kim, Hong-Do“ als Prototyp vorne am Pult. Der präsentierte Museumskoffer wird währenddessen als Bildimpuls verwendet, denn In diesem Koffer befinden sich die Bilder und Arbeitsmittel der traditionellen Tuschemalerei. Die Bilder von „Kim, Hong-Do“ bestehen aus den zehn langlebenden Existenzen, sogenannte „Ship-Jang-Seng“ Motiven, die als eine Inspirationsquelle der Gestaltung eines eigenen Museumskoffers beitragen sollten. Diese einleitende Präsentation wird durch die interaktive Kommunikation mit den Lernenden induktiv durchgeführt. Die Lernenden stellen währenddessen bspw. Fragen zur Herstellung der Tuschefarben. Einleitende Fragen zur Eigenschaft der Malerei werden durch die Lehrperson gestellt und die Lernenden antworten mit Hilfe ihrer im Museum gemachten Erfahrungswerte und Erkenntnisse. Anschließend präsentiert die Lehrperson kurz, welche Formen und Modelle eines Museumskoffers bereits existieren und präsentiert mögliche alltägliche Kofferformen wie Keksdosen, Kisten vom Flohmarkt etc. Die Lernenden erschließen sich dadurch die allgemeine Funktion, Charakteristika und inspirierende Gestaltungsmöglichkeiten. Sie erhalten so einen konkreten Überblick über gestalterische Möglichkeiten und praktische Umsetzungen für das eigene Produkt ihrer Gruppenarbeit.

## **3. Liniengestaltung durch Pinselführung: „friedvolle“ Gefühle der Tuschemalerei nähren“ – Gestaltung der „Linien“ und „Formen“**

Die Lernenden befinden sich in einer **Gestaltungsphase der Linien und Formen (40 Minuten)**

Nachdem sie diverse Darstellungsmöglichkeiten des Koffers kennenlernen konnten, sind die Lernenden zum zentralen Thema des Unterrichts vorgestoßen. Da der Fokus der praktischen Gestaltung auf Techniken und Motive der Tuschemalerei liegt, gibt der Lehrer eine praktische Einführung zur tuschemalerischen Liniengestaltung. Am Anfang zeigt die Lehrperson grundlegende materielle Eigenschaften der Malwerkzeuge und Abläufe der Tuscheherstellung auf.

Die Pinselführung und der Umgang mit den Malutensilien werden dabei präsentiert. Daher wird diese Phase des Unterrichts in Form eines Frontalunterrichts stattfinden. Der Sitzplan wird dazu so erstellt, dass die Lernenden zu viert an einem Tisch sitzen können, sodass die Lernenden ihre Bilderergebnisse vergleichen und anschließend gegenseitig einige Korrekturen oder Ergänzungen vornehmen können. Die Arbeit wird zunächst als Einzelarbeit gemalt, jedoch haben die Lernenden anschließend die Möglichkeit, durch die Anordnung des Sitzplans interaktiv ihre Zeichnung mit den anderen zu besprechen und zu vergleichen. Die Anordnung der Gruppentische ist während des Zeichnens sehr wichtig, also vier Personen an einem Tisch, so dass die Lernenden die Möglichkeit haben, sich zudem auch während der Tuscheherstellung zu unterstützen. Im späteren Unterricht müssen die Lernenden jedoch zu zweit ein Partnerteam bilden für die Gestaltungsumsetzung des Museumskoffers. Eine interaktive Kommunikationsphase in Kleingruppen für die Ergebnispräsentation ist angedacht.

Die Lehrperson zeigt zuerst, wie die Tuschefarben hergestellt werden. Anschließend erklärt sie die Pinselführung mit den Tuschefarben. In der ersten Phase der Malerei zeichnen die Lernenden auf dem Zeitungspapier ihre Linien, indem sie die demonstrierten Übungen von Lehrern nachzeichnen. Anschließend versuchen sie, diese Linie mit diversen Grundformen wie Kreis, Dreieck und Welle zu zeichnen. Da sich die Lernenden gerade in der Einleitungs- bzw. Anfangsphase des Unterrichtsvorhabens befinden, ist es eine grundlegende Voraussetzung, dass die Lehrperson explizite Einleitungen zu konkreten Maltechniken gibt und Fragen bezüglich der Materialien beantwortet. Dabei gilt es zu beachten, dass man die Lernenden nicht überfordert, sondern sie schrittweise anhand maltechnischer Demonstrationen bspw. sich steigender Linienübungen von einfachen bis zu schwunghaften Linienformen herangeführt werden.

Nachdem die Lernenden grundlegende Linienübungen eingeübt haben, zeigt die Lehrperson in der zweiten Phase die Formgestaltung der Tuschemalerei mit dem Pinsel exemplarisch an bestimmten Nass- und Trockentechniken auf. Die Lernenden können Flächen- und Formbeziehungen auf dem sukzessiv gestaltwerdenden Werk und ihren praktischen Zusammenhang mit der verwendeten Wassermenge und dem eingesetzten Reibstein in kreativ-handlungsbezogener Weise erfahren. Die Lernenden erproben dabei Formgestaltungen wie Mond, Bambus und Gräser mit verschiedenen Tuschefarben aus. Eine demonstrative Vorführung durch

die Lehrperson ist daher wesentlich, damit die Lernenden verstehen können, wie man in der Anwendung der Tuschefarben die Flächengestaltung steuern kann.

Die Lehrperson kann dafür bspw. in der Mitte des Klassenraums erklären, wie die Tuschkunst in der Fläche des Papiers entsteht. In dieser ersten und zweiten Phase wird das Unterrichtsgespräch so initiiert, dass die Lehrperson zuerst das Motiv malt, die Techniken (im Frontalunterricht) erklärt und anschließend die Lernenden diese auf dem Papier nachzeichnen. Weitere Fragen der Schüler\*innen werden durch den Lehrer ergänzt und erklärt. Diese malerische Vorführung durch den Lehrer ist in der Anfangsphase sehr wichtig, da es darum geht, persönlich den Lernenden den malerischen Umgang durch Nachahmung und praktische Erfahrungswerte zu ermöglichen im Gegensatz zu digitalem Unterricht. So gewinnen die Lernenden einen Überblick, wie die Tuschefarbe ins Papier verlaufen und wie bloße Pinselstriche sukzessiv in diverse Formen und Linien umgewandelt werden können.

#### **4. Präsentation der Linien und Formen der Tuschemalerei**

**In der Präsentationsphase (20 Minuten)** präsentieren die Lernenden ihre Ergebnisse in Zweiergruppen, währenddessen sie zudem ihre praktischen Erfahrungen des Mal- und Gestaltungsprozesses rekapitulieren können. Die Lehrperson übernimmt dabei die Aufgabe, die wesentlichen Aspekte der Linienführung und praktischen Erfahrungswerte zu sichern. Nachdem ein paar Partnerteams ihre Werke präsentiert haben, vergleicht die Lehrperson diese mit den Bildern, die bereits in der I. und II. Phase gesammelt worden sind. Dabei geht es nicht um die Durchführung einer perfekten Linienzeichnung oder Maltechnik. Es ist didaktisch zielführender, dass die Lehrperson die Lernenden motiviert und bestätigend lobt, da der erste Versuch der Liniengestaltung aufgrund seines praktischen Anspruchsniveaus auf Anhieb nicht vollends gelingt. Bei nicht gelungenen Zeichnungen sollte daher die Lehrperson als anregende Impulse um eigene Rückmeldung und neue Vorschläge durch die Lernenden bitten. Die positive und bestärkende Grundhaltung einer Lehrperson gegenüber den Lernenden ist für die ersten tuschemalerischen Gestaltungsversuche wesentlich, da die Schüler\*innen hier ihre Fähigkeiten und ihr Verständnis erproben, am Anfang ihrer Entwicklung stehen. Die positive Grundhaltung dient grundsätzlich der Ermutigung von Lernenden, mutig und kreativ ihren Ideen Gestalt verleihen zu können auch über erste Fehlversuche hinweg.

#### **5. Schluss, Rückmeldung und Hausaufgabe**

Während der Präsentation der Bilder haben die Lernenden durch interaktive Kommunikation und Gruppenpräsentationen herausgestellt, welche materiellen Eigenschaften asiatische Pinsel besitzen. **Zum Schluss (5 Minuten)** sollen die Lernenden ihre gelernten Erfahrungswerte und maßgeblichen Unterschiede der gemalten Ausführungen in einem Wort in Ihrem Lerntagebuch festhalten und diese mündlich wiedergeben. Die Lehrperson stellt abschließend die Hausaufgabe für das ästhetische Schreiben, die für den kommenden Unterricht relevant ist.

### **Methodisches Vorgehen in der sämtlichen Unterrichtsreihe**

Der Fokus des didaktischen Ziels geht aus den didaktischen Ansätzen Ästhetischer Forschung von Kämpf-Jansen und allgemein Entdeckenden Lernens hervor. (Vgl. dazu Kapitel 7.3 und 7.4) Der Unterricht unterteilt sich in drei Phasen und der methodische Einsatz richtet sich nach dem Unterrichtsvorhaben, weshalb die Lehrperson unterschiedliche didaktische Methoden in ihrer Unterrichtsplanung einbezieht: (A) Ideensammlung für die Museumskoffergestaltung – (B) Umsetzung eines Motivs von ausgewählten langlebenden Existenzen aus den „Shipjang Sheng“ Motiven mittels Museumskoffer – (C) Präsentation des ästhetischen Buchs, des Museumskoffers und Diskurse zur Malerei und Ausstellung.

Die didaktische Basis legt den Schwerpunkt auf die Unterrichtsgestaltung in Hinblick auf die Gewinnung von praktischen Erfahrungswerten der Lernenden und eine handlungsorientierte Unterrichtsmethode. Dabei fokussiert sich der Unterricht nicht auf Frontalunterricht, also nicht auf das lehrerzentrierte Lernen, sondern auf das integrierte und kooperative Lernen. Der Frontalunterricht<sup>709</sup> wird nur einmalig zu Beginn des Unterrichts während der materiellen Einführung zur Tuschefarbenherstellung und Pinselhaltung durch die Lehrkraft ausgeübt. Die restliche Unterrichtsstunde wird durch „Lernen durch Lehren“<sup>710</sup> („LdL“ Methode) und später

---

<sup>709</sup> Frontalunterricht bezeichnet eine Unterrichtsform, in welcher der Lehrer als zentrale Person den Unterrichtsinhalt bestimmt. Der Lehrer steuert Unterrichtsinhalte und bestimmt, was die Schüler\*innen im Unterricht zu tun haben. Die Kommunikation entsteht daher zwischen dem Lehrer und dem Lernenden oder dem Lehrer und der gesamten Lerngruppe der Klasse. Nachteil des Frontalunterrichts ist, dass die individuellen Wünsche der Lernenden im Unterricht nicht berücksichtigt werden können und ihre Aktivität durch den Lehrer sehr eingeschränkt ist.

„Im Mittelpunkt des Frontalunterrichts steht die Lehrkraft, die den Unterricht steuert.“ (vgl. dazu Internetquelle: <https://www.kita.de/wissen/frontalunterricht/> (24. 09. 2021))

<sup>710</sup> „Lernen durch Lehren“ (LdL) ist eine handlungsorientierte und teilnehmerorientierte Unterrichtsmethode. „Der schüler\*innenzentrierten Unterrichtsmethode liegt die auf der konstruktivistischen Überlegung beruhende Annahme zugrunde, dass durch einen hohen Anteil an Selbsttätigkeit und Selbstbestimmung der Schüler\*innen im Unterricht die Nachhaltigkeit des Lernprozesses gesteigert wird.“ Wesentliches Prinzip ist,



im Rahmen eines „interaktiven Lernen per „blended learning“<sup>711</sup> (integriertes Lernen) während der Präsentation der Tuschemalerei umgesetzt. Lerner fokussiertes und interaktives Lernen ist im Rahmen eines offenen Unterrichts<sup>712</sup> mit den Schüler\*innen angedacht. „Ziele des Offenen Unterrichts sind die Ausbildung und Förderung von Selbstbestimmung, Selbstständigkeit, Kritikfähigkeit, Kreativität, Selbstvertrauen, Kommunikationsfähigkeit und undogmatischem Denken“<sup>713</sup> „Zugrundeliegend ist die Vorstellung, dass der Mensch sein Lernen und Handeln selbstständig steuern könne.“<sup>714</sup>

Mit diesen oben genannten didaktischen Konzepten können die Schüler\*innen ihre „ästhetischen Erlebnisse“ und „ästhetische Entdeckung“ mit den Lernpartnern austauschen und ihre potenziellen Fähigkeiten und Kenntnisse fördern. Nach dem Erwerb der Grundkenntnisse der Tuschemalerei kann der Unterricht im Präsenzunterricht persönlich durch die Lernenden bewertet werden, oder sie können auch im digitalen Unterricht Informationen zur Museumskoffergestaltung und Bildkonzeption austauschen.

---

dass den Schüler\*innen eine hohe (Mit-)Verantwortung für den Lernprozess zugesprochen wird: „Lernen durch Lehren beruht auf dem Prinzip, dass der Unterricht weitgehend von den Schülern verantwortet wird“ (Martin 2002, S. 5). vgl. dazu Internetquelle in: <https://service.zfl.uni-kl.de/wp/glossar/lernen-durch-lehren>  
vgl. dazu Internetquelle in: <https://service.zfl.uni-kl.de/wp/glossar/lernen-durch-lehren>

\*Diese Selbständigkeit fördernde Lernmethode wird in diesem Unterrichtsvorhaben erst dann eingesetzt, wenn die Lernenden die tuschemalerischen Grundprinzipien beherrscht haben. Durch diese „LdL“ Methoden (Lerner zentrierter Unterrichtsmethode) können die Schüler\*innen somit neue Malweisen und Techniken erlernen und neue Erfahrungen sammeln. Zum Beispiel berichten die Lernenden ihre Erfahrungen über die Tuschemalerei, in dem sie anderen Lernenden erklären, wie neue kreative Entdeckungen in der malerischen Darstellung entstanden sind.

<sup>711</sup> „blended learning“: Unter „blended learning“ versteht man die Kombination aus virtuellen (E-Learning) und nicht-virtuellen (Präsenztraining) Lerneinheiten. Daher wird es auch „hybrides Lernen“ genannt. Es vereint somit unterschiedliche Methoden und Medien – vom Web-based Training über Erklärfilme, Lehrvideos und Learning Nuggets bis hin zu Workshops und Präsenzs Schulungen. „Blended Learning“ verbindet damit die durch die Medien lernbaren Lernstoffe mit den Vorteilen von traditionellem Präsenzunterricht. (vgl. dazu Internetquelle: <https://you-know.de/blended-learning/>)

<sup>712</sup> Hericks, Nicola (2019): Offener Unterricht als Möglichkeit zum Umgang mit Heterogenität, Studierende entwickeln Konzepte für offene Unterrichtsformen, Beitrag zur Konzeption und Gestaltung – Level 3, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Bd. 2 Nr.1(2019): Herausforderung Lehrer\_innen Ausbildung, S 92-108. Vgl. dazu URL: <https://www.herausforderung-lehrerinnenbildung.de/index.php/hlz/article/view/2431/2430> Vgl. dazu Internetquelle: <https://www.herausforderung-lehrerinnenbildung.de/index.php/hlz/article/view/2431/2430> (24. 09. 2021)

<sup>713</sup> Vgl. Silberman 1973, S. XIX

<sup>714</sup> Vgl. ebd.

**Die erste Phase** besteht aus einer Materialien- und Ideensammelphase für das gewählte Motiv von „Shipjang Sheng“ und dem Kennenlernen der Eigenschaften von Arbeitsmitteln für die Tuschemalerei. Die Schüler\*innen können anhand des erlernten Grundwissens mit den tuschemalerischen Arbeitsutensilien umgehen. Da die Tuschemalwerkzeuge im Vergleich zur europäischen Malerei komplett anders sind, lernen sie in dieser Phase zum ersten Mal die Unterschiede durch die entdeckenden Erfahrungen mit den Materialien kennen. Dabei steht besonders die Eigenschaft der Linienführung der Tuschemalerei im Zentrum, die sie durch die Erfahrung mit dem Pinsel und den Tuschefarben machen. Die Einführung der Materialien und des Kennenlernens der Liniengestaltung ist als Ziel gesetzt. Wichtig ist dabei, dass die Schüler\*innen in jeder Unterrichtsstunde ihr ästhetisches Lerntagebuch bei sich haben, um über die besonderen Entdeckungen der Tuschemalerei anhand des Museumskoffers zu berichten. Sie sollen daher ihre zeichnerischen und malerischen Erfahrungen im ästhetischen Tagebuch beschreiben und ihre persönliche Bedeutung reflektiert beurteilen. „Im Tagebuch werden nicht nur vorhandene Erfahrungen dokumentiert, reflektiert und kommuniziert, sondern auch neue generiert. Indem die Tagebücher als Instrumente des Fragens zur Suche motivieren, werden sie zum Instrument der Sinnggebung und somit „Kern aller Arbeitsprozesse“.<sup>715</sup>

Die Lehrkraft stellt dazu einen koreanischen Kunstmuseumskoffer am Pult auf und erläutert mit Hilfe dessen anschaulich die historischen Entwicklungen der Arbeitsmittel und der Tuschemalerei. Die didaktische Vorgehensweise liegt darin, anhand des koreanischen Museumskoffers „Friedensgefühle zu erwecken“. Der Museumskoffer wird als anschaulicher Zugangsimpuls für die Annäherung zur Tuschemalerei verwendet. Die Schüler\*innen recherchieren die Motive, gestalten die Ideen der gewählten „Shipjang Sheng“ Motive und sammeln ihre Ideen im ästhetischen Tagebuch und tauschen abschließend ihre Ideen mit anderen Lernenden aus. Eine Kleingruppe wird je nach Thema des Museumskoffers in zwei oder drei Personen unterteilt und sie konzipieren gemeinsam ihre Gestaltungsidee für ihren Museumskoffer. Insgesamt gibt es sechs Kleingruppen aus drei Personen, da die Klasse aus insgesamt achtzehn Personen besteht.

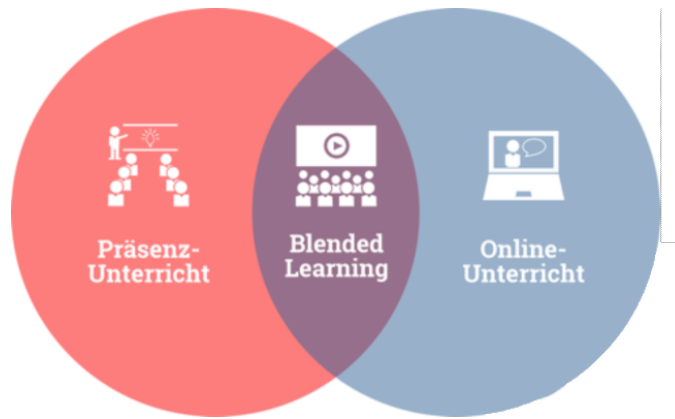
---

<sup>715</sup> Vgl. Sabisch 2006, S. 189.

**In der zweiten Phase** können die Schüler\*innen ihre Begegnung mit den vielfältig zu entdeckenden Eigenschaften der Tuschemalerei anhand des Museumskoffers als didaktisches Instrument vertiefen. Der Schwerpunkt der didaktischen Vorgehensweise liegt im kreativen und integrierten Lernen. In dieser aktiven Gestaltungsphase können die Schüler\*innen ihre Grundkenntnisse der Tuschemalerei verbessern, indem sie sich mit unterschiedlichen Pinseln und Papieren ausprobieren. Sie erfinden „friedvolle“ Linien durch ihre eigenen „Linienforschungen“, zum Beispiel durch die Ausführung einer Kombination von traditioneller und moderner Tuschemalweise. Dabei ist es wichtig, die gesammelten Erfahrungen mit der Malerei und den Linienerfahrungen der angewendeten Tuschefarben sowohl im ästhetischen Buch zusammenzufassen als auch mit der anderen Lerngruppe Verbesserungs- beziehungsweise Entwicklungsmöglichkeiten auszutauschen. Die Korrektur könnte daher zielführend durch die Lernenden z. B. anhand des „blended learning“ (integriertes Lernen) stattfinden. Diese Methode hilft den Schüler\*innen, die Anfangsschwierigkeiten haben, eine Wahl des Koffers zu treffen. Der Austausch der Ideen und Erfahrungen erleichtert die Lerngruppe, da die Entwicklung sehr schnell visuell präsentiert werden kann. Die Lerngruppe konnte sich durch das „Kooperatives Lernen“ und „blended learning“<sup>716</sup> gegenseitig per digitalem Wege austauschen. Da die Schüler\*innen bereits grundlegende Ideen zum Museumskoffer gesammelt und die Linienführungsübungen der Tuschemalerei gemeistert haben, tauschen sie sich hauptsächlich über die Ideen zur Materialienverwendung, Bildgestaltung und über Verbesserungsvorschläge zur Museumskoffergestaltung aus. In der praktischen Phase ist diese Methode „blended learning“ sehr nützlich, weil die Lernenden sich gegenseitig in der produktiven Phase über unterstützende Informationen austauschen können.

---

<sup>716</sup> „Blended Learning“ steht für ein didaktisches Konzept, das Online- und Präsenzanteile des Unterrichts kombiniert. Vgl. dazu Internetquelle: [https://hochschulforumdigitalisierung.de/de/blog/blended-learning-praxis\(03.02.2022\)](https://hochschulforumdigitalisierung.de/de/blog/blended-learning-praxis(03.02.2022))



„Blended Learning“: <https://suttondistrict.co.uk/what-is-blended-learning/> (02. 02.2022)

Digitale Korrekturen und Besprechungen über die Probleme der Bildgestaltung können außerdem durch die Bilderbank durchgeführt werden, in der den Schüler\*innen Ideen und Vorschläge per „Flipped Classroom“ zur Verfügung gestellt werden. Diese Bilderbank besteht aus unterschiedlichen Koffern, in denen unterschiedliche Forschungsthemen und Materialien enthalten sind. Dafür sollte die Lehrkraft zuerst das pädagogische Konzept über den Museumskoffer als „Erklärvideo“ zu Beginn des „Flipped Classroom“<sup>717</sup> zur Verfügung stellen. Wichtig ist dabei, dass jede der sechs Lerngruppen immer eine Person bestimmt, die das Gespräch moderiert und die anderen Lerngruppen bei Fragen ansprechen kann.

Durch die didaktische Kombination des ästhetischen Buches und der Präsentation durch digitales Portfolio werden die Lernenden motiviert. Gleichzeitig können die gesammelten Bilder und Ideen zum Museumskoffer durch die Lerngruppe korrigiert werden. So erhalten die Schüler\*innen Ideen, wie die Sammlung der musealen Materialien wie Bilder, Schrift, Fotos über die Tuschemalerei in der Tuschemalerei dargestellt werden kann.

<sup>717</sup> „Flipped Classroom“ ist eine Lernmethode, welche die Grundlagen des Themas zuerst mittels Online Training vermittelt, woraufhin das Gelernte im Präsenztraining geübt und reflektiert wird. Das hat den Vorteil, dass sich die Lernenden erst einmal selbst mit den Lerninhalten auseinandersetzen können – und zwar in ihrem eigenen Tempo und wann und wo sie wollen. Im Präsenztraining verfügen die Lernenden in der Regel dann über denselben Wissensstand, so dass der Fokus voll und ganz auf übungsintensiven bzw. verhaltensorientierten Themen, die beispielsweise mit Interaktionen und Rollenspielen geübt werden können, liegt. Außerdem können Lerninhalte, die den Lernenden beim E-Learning ggf. Probleme bereitet haben oder die besonders relevant sind, tiefergehend behandelt und Fragen direkt mit dem Lehrpersonal geklärt werden. Vgl. dazu Internetquelle: <https://you-know.de/blended-learning/> (04.02.2022)

Die Lehrkraft korrigiert die Bilder intensiv bei Präsenzunterricht. Somit können die Schüler\*innen bei der Korrekturbesprechung ihre Fragen zur Malerei und weitere unklare Fragen der Lehrperson stellen.

**In der dritten Phase** befinden sich die Schüler\*innen in der Präsentationsphase. Sie haben bereits dafür einen Museumskoffer als Produkt im Vorfeld wie oben dargelegt angefertigt. Jede Gruppe präsentiert ihren Koffer mit dem selbst gewählten Thema und zeigt ihre Inspirationsvorlagen innerhalb der Bilderbank. Dabei sollte die Lehrkraft feste Kategorien für die Schüler\*innen bereitstellen, durch diese sie ihren persönlichen Lernertrag vergleichen können. Positive und negative Rückmeldungen werden durch die Lernenden am Pult ausgetauscht.

Die Präsentationsweise des Museumskoffers wird der Lerngruppe überlassen. Musik, multimedia und weitere visuelle und auditive Effekten können die Lernenden selbst bestimmen. Die Bewertung der Präsentation des Koffers wird durch die Lernenden stattfinden. Da der Schwerpunkt der Koffergestaltung in einer kreativen Erfindung liegt, wird für die Präsentation erwartet, dass bunte und ideenreiche Koffer präsentiert werden.

Zur Ausstellung der Koffer wird die Präsentation in einem Raum per Video gezeigt, so dass die Besucher den Museumskoffer jederzeit während der Öffnungszeiten des Kunstraums besichtigen können.

## 11 Literaturverzeichnis

- Abram, Antje (2017): Imaginationen, Reihe Therapeutische Skills kompakt, Band 13, Paderborn: Junfermann Verlag, S. 16- 41.
- Aepkers, Michael; Liebig, Sabine (2002): Entdeckendes, forschendes und genetisches Lernen, – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, Basiswissen Pädagogik, Unterrichtskonzepte und -techniken, Band 4, S. 4-16.
- Ahn, Hwy-Joon (2000): Das Verstehen der koreanischen Malerei, Institut der koreanischen Kunst, Seoul, S. 15-18.
- Assmann, Aleida (2020): Anreicherung der Kultur, Vervielfältigung der Stimmen. In: Benzer, Sabine (Hg.) (2020): Kulturelles Erbe: was uns wichtig ist! Wien: Folio Verlag, S. 11f.
- Billeter, Jean F. (1900): The Chinese art of writing, übers. Von Jean-Marie Clarke und Michael Taylor, New York: Rizzoli International, S. 11-12, 54. In: Ingold, Tim (2021), eine kurze Geschichte der Linien, Göttingen: Konstanz University Press. S. 169.
- Blohm, Manfred; Fütterer, Werner (2016): Ortswechsel-andere Orte im Kunstunterricht, Bielefeld: transcript Verlag. In: Erhorn, Jan; Schwier, Jürgen (Hg.) (2016): Pädagogik außerschulischer Lernorte, eine interdisziplinäre Annäherung, Bielefeld: transcript Verlag. S. 20ff, S.213-226.
- Blohm, Manfred (Hg.) (2006): Grenzgänge und Grenzüberschreitungen, Gedanken über vorsichtige Erweiterungen des Konzeptes Ästhetischer Forschung. In: Blohm, Manfred; Heil, Christine; Peters, Maria; Sabisch, Andrea; Seydel, Fritz: Über ästhetische Forschung: Lektüre zu Texten von Helga Kämpf-Jansen, Kontext Kunstpädagogik: Bd. 5. München: Kopaed. S. 97-104.
- Blohm, Manfred (Hg.)(2016): Kunstpädagogische Stichworte, Hannover: fabrico Verlag
- Bönsch, Manfred (2000): Praxishandbuch gute Schule, Grundlagen der Schulpädagogik, 37, Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren
- Busse, Klaus-Peter (2008): Sichtbox, über die Objektivierung des Blicks. In: Blohm, Manfred; Burkhardt, Sara; Heil, Christiane (Hg.) (2008): Kurze Texte zur Kunstpädagogik,

Schriftenreihe, Medien-Kunst-Pädagogik: Bd. 2, Flensburg: Flensburg Universität Press, S. 143.

Cao, Rong Fang; Hartig, Klaus-Dieter (2000): Chinesische Kalligrafie mit Pinsel und Tusche, München: Augustus Verlag, S. 7-24.

Cho, Soo-Hyn; Kwak, Noo-Bong, (Hg.) (2017): Geschichte von koreanischer kalligraphischer Kultur (The history of Korean calligraphy culture), Seoul: Daunsaem, S. 535-599.

Chomei, no Kamo (2017): Eine kleine Hütte (Hôjôki), übersetzt von Ichikawa Daiji, (urspr. Berlin 1902), Bad Soden-Salmünster S, 18. In: Wetzels, Michael (2018): Neojaponismen, West-östliche Kopfkissen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 91.

Christ, Georg. u.a. (2016): Transkulturelle Verflechtungen: Mediävistische Perspektiven, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 72f.

Christine, Hartmann (2005): Meisterschule Kalligrafie, München: Knaur, S. 114f.

Courtois, Michel (1968): Die chinesische Malerei, Lausanne: Editions Rencontre, S. 112.

Deeg, Max (2007): Das Lotos-Sutra, Kapitel 10, Darmstadt: WBG, S. 180.

Dewey John (1934), *Art as Experience*. Kapitel Having an Experience, New York: The Putnam Publishing Group, © 1934 übersetzt von Helmut Schreier In: Erziehung durch und für Erfahrung, Theoriegeschichtliche Quellentexte zur Pädagogik, eingeleitet, ausgewählt und kommentiert von Helmut Schreier, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 221.

Dewey, John; Schreier, Helmut (Hg.) (1986): Erziehung durch und für Erfahrung, Theoriegeschichtliche Quellentexte zur Pädagogik, eingeleitet, ausgewählt und kommentiert von Helmut Schreier, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 67-74, 220-232, 278-282.

Diez, Ernst (1943): Shan Shui, die chinesische Landschaftsmalerei, Wien: Wilhelm Andermann Verlag Wien, S. 8-12.

Duckworth, Eleanor (1973): Piaget Rediscovered In: Charles. E. Silbermann (Hg.): The Open Classroom Reader, New York: Vintage Books, S. 206.

- Eremjan, Inga (2016): Transkulturelle Kunstvermittlung: Zum Bildungsinhalt ästhetisch-künstlerischer Praxis, Bielefeld: transcript-Verlag, S. 139f.
- Eschmann, Karl (1991): Jugendstil, Ursprünge Parallelen Folgen, Göttingen: Muster-Schmidt, S. 13f, S. 34.
- Gach, Hans-Joachim (2005): Geschichte auf Reisen, Historisches Lernen mit Museumskoffern, MUSEUM KONKRET, Schwalbach: WOCHENSCHAU Verlag
- Grosse, Ernst (1922): Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin: Bruno Cassirer, S. 24-31.
- Haldmann, Matthias (2010): Im Reich der Linie. In: Linea vom Umriss zur Aktion, Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart, Hatje Cantz
- Harrist, Robert E. Jr. (2008): „The Landscape of Words. Stone Inscriptions from Early and Medieval China“, Seattle: University of Washington Press, S. 184.
- Hartmann, Christine (2005): „Meisterschule Kalligraphie“, München: Knaur Ratgeber Verlag, S. 114f.
- Heidegger, Martin (1965): Aus einem Gespräch von der Sprache zwischen einem Japaner und einem Fragenden. In: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen, S. 109. In: Wetzel, Michael (2018): Neojaponismen, West-östliche Kopfkissen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 92.
- Heil, Christine (2016): Ästhetische Forschung. In: Blohm, Manfred (Hg.), Kunstpädagogische Stichworte, Hannover: fabrico Verlag. S. 19-22.
- Herbert, Gudjons, (1989): Handlungsorientiert lehren und lernen: Projektunterricht und Schüleraktivität, Bad Heilbrunn: Obb. Klinkhardt, S. 11.
- Herrigel, Eugen (1925): Eine Musik des Raums, le livres des Magiciens. In: La Revue de l'Art ancien et moderne, Paris, Dezember 1924/Januar 1925. In: Courtois, Michel: Die chinesische Malerei (1968), Lausanne: Editions Rencontre, S. 108.



- Höllmann, Thomas (2015): Die chinesische Schrift, Geschichte, Zeichnen, Kalligrafie, München: C.H. Beck
- Hu, Mingyuan (2015): Wie sich der Geist des Weisen wandelt. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog der Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, S. 60-73.
- Huayulu II, V und VI: Aus den gesammelten Aussprüchen über die Malerei, 17. Jahrhundert, ein Werk von „Shiatao“. In: Miklós, Pál (1982), chinesische Malerei, Geschichte, Technik, Theorie, Köln: Böhlau Verlag, S. 24f.
- Jalka, Susanne (Hg.) (2018): Denken. Kunst. Frieden.: Annäherung an das Menschensein, Berlin: De Gruyter, S. 7ff.
- Janata, Alfred (1963): Koreanische Malerei, Wien: Verlag Brüder Rosenbaum, S. 5f, S. 14.
- Janecke, Christian (1995): Kunst und Zufall, Analyse und Bedeutung, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg. S. 203.
- Jank, Werner; Meyer, Hilbert (1994): Didaktische Modelle, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Cornelsen Scriptor 1994, S. 295.
- Jeong, Yang Mo (1994): Koreanische Schönheit, Bd. 18. „Blumen, Vögel und vier Pflanzen“ („Hwa-Joo-Sagunja“), Seoul: Chungang Ilbo
- Jin, Joon-Hyuk (1999): Erforschung über Kim, Hong-Do, Seoul: Il-Ji, S. 13-429.
- Jocks Heinz-Nobert (2015): Im Gespräch mit Ai Weiwei, Rendezvous mit dem Alten. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog der Deichtorhallen, Hamburg, Köln: Snoeck, S. 36-43.
- Julien, François (2005): Das große Bild hat keine Form, oder vom Nicht-Objekt durch Malerei: Essay über Desontologisierung, Bild und Text, Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Stierle, Karlheinz (Hg.), München: Wilhelm Fink Verlag S. 228-245.

Kämpf-Jansen, Helga (1998): Gänseblumen, Wiesenschaumkraut und die Erfahrung aktuelle Kunst. In: Grundschule, Braunschweig Heft 11. S. 40.

Kämpf-Jansen, Helga (2001): Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft - zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung, Diskussionsbeiträge zur ästhetischen Bildung; Bd. 2. Köln: Salon-Verlag

Karlsson, Kim (2020): Sehnsucht Natur, die Landschaft als Zufluchtsort. In: Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2020), Ausstellungskatalog des Museums Rietberg Zürich, (12. Juni - 4. Oktober 2020) Sehnsucht Natur, Sprechende Landschaften in der Kunst Chinas, Museum Rietberg Zürich, Berlin: Hatje Cantz Verlag, S. 52-103.

Karlsson, Kim (2020): Reiselust, die Darstellung „berühmter Berge und wunderbarer Orte“. In: Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2020): Ausstellungskatalog des Museums Rietberg Zürich, (12. Juni - 4. Oktober 2020) Sehnsucht Natur, Sprechende Landschaften in der Kunst Chinas, Museum Rietberg Zürich, Berlin: Hatje Cantz Verlag, S. 146-203.

Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (2020): Shanshui, Einführung in die chinesische Landschaftsmalerei. In: Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2020): Ausstellungskatalog des Museums Rietberg Zürich, (12. Juni - 4. Oktober 2020) Sehnsucht Natur, Sprechende Landschaften in der Kunst Chinas, Museum Rietberg Zürich, Berlin: Hatje Cantz Verlag, S. 10-15.

Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2015): Magie der Zeichen: 300 Jahre chinesische Schriftkunst, Ausstellungskatalog, Museum Rietberg Zürich und Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 37, 91, 100, 105, 120-125, 125-128, 153.

Karlsson, Kim (2015): Pinselstrich und Poesie, die Einheit von Kalligrafie, Malerei und Dichtung. In: Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2015): Magie der Zeichen: 300 Jahre chinesische Schriftkunst, Ausstellungskatalog des Museums Rietberg Zürich und Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 160-185.

Kim, Joohee (2010): traditionelle ostasiatische Tuschemalerei und Kunsttherapie, Eine kunst- und erkenntnistheoretische Studie, Regensburg: S. Roderer, S. 26ff., S. 77.

- Klewitz, Elard; Mitzkat, Horst (1977): Entdeckendes Lernen und offener Unterricht. In: Klewitz, Elard; Mitzkat Horst und andere (1977), Grundschulunterricht, Studien zur Pädagogik und Didaktik des Primarbereichs Herausgeber: Erwin Schwartz, Braunschweig: Georg Westermann Verlag, S.7-19.
- Klieber, Ulrich (2009): Die Linie, Beispiele aus der künstlerischen Lehre, Leipzig: Seemann, S21-31.
- Kotzenberg, Heike (Hg.) (1996): Chinesische Tuschmalerei im 20. Jahrhundert, Ausstellungskatalog „Chinesische Malerei im 20. Jahrhundert“ im Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 19. Oktober 1996 – 15. Januar 1997, München, New York: Prestel, S. 9-16.
- Kraus, Richard Curt (1991): “Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy”, Berkeley: University of California Press. In: Hu, Mingyuan, wie sich der Geist des Weisen wandelt. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog, Deichtorhallen, Hamburg, Snoeck, 2015. S. 61.
- Kwon, Ji-Hee (2004): Entwicklung der allgemeinen Malerei der „Goryeu“ Dynastie, Kunstgeschichte der „Chôsun“ Dynastie, Seoul: Moon-Ye Verlag, Op, cit., S6. In: Lee, Ha-Jung; Lee, Sang-Eun (2010): “Formal Characteristics of the Ten Traditional Longevity on Relics of the Latter Part of the Joseon Dynasty - With a Focus on Embroideries”, Journal of Korea Fashion & Costume Design Association(한국의상디자인학회지), Vol. 12. No. 1. S. 134. <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201013363798333.pdf>
- Ledderose, Lorhar (1986): Die Malerei der Literaten. In: Im Schatten hoher Bäume, Malerei der Ming-und Qing-Dynastien (1368-1911) aus der Volksrepublik China, Baden-Baden: First Edition, S. 10-23.
- Lee, Ha-Jung; Lee, Sang-Eun (2010): Formal Characteristics of the Ten Traditional Longevity on Relics of the Latter Part of the Joseon Dynasty - With a Focus on Embroideries, Journal of Korea Fashion & Costume Design Association(한국의상디자인학회지), Vol. 12. No. 1. S. 131-139. <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201013363798333.pdf>
- Lee, Ki-Young (2010): Fasziniert von Volksmärchen, koreanischen Volksmärchen und dem Tragen moderner Kleidung, Hyo-Hyung, S. 140.

- Lee, Young-Soo (1993): „Grosse technische Lehre der ostasiatischen Tuschemalerei (동양화실기대) „Sagunja“, Bd. Nr.5, Seoul: Yerim, S. 47.
- Lee, Wan-Woo (2004): Geschichte der koreanischen Kunst, Seoul: Mon-Ye, S. 696-697.
- Lersch, Gregor (2013): Museum und Ausstellung. In: Ackermann, Felix; Boroffka, Anna; Lersch, Gregor H (Hg): Partizipative Erinnerungsräume, Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen, Edition Museum, Band 5, Bielefeld: transcript, S. 21-29.
- Li, Pi (2014): Im Gespräch mit Uli Sigg, Kalligrafie und Gegenwartskunst: „Die Mauern sind ganz schön eingerissen.“ In: Lockow, Dirk (Hg.), SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog, Deichtorhallen, Hamburg, Köln: Snoeck, S. 20.
- Lüthy, Michael (2003): Bild und Blick in Manets Malerei, Berlin: Gebr. Mann, S. 62.
- Ma, Lesley (2015): Das kommunikative Potenzial der Kalligrafie in der chinesischen Kunst der Gegenwart. In: SECRET SIGNS, zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift, Ausstellungskatalog, Deichtorhallen, Hamburg, Köln: Snoeck, S. 50-59.
- Mae Michiko; Scherer Elisabeth (Hg.) (2013): Nipponspiration, Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum, Köln: Böhlau Verlag, S. 53.
- Meier, Thomas; Müller, Ulrich; Schenk, Winfried (Hg.) (2020): Exklusion/Inklusion – Transkulturalität im Raum, Arbeitskreis für Historische Kulturlandschaftsforschung in Mitteleuropa, Siedlungsforschung Archäologie-Geschichte-Geographie 37, Bonn: SELBSTVERLAG ARKUM e. V. S. 14f.
- Meschede, Friedrich (2013): Landschaft. In: Schaffaff, Jörn; Schallenberg, Nina; Vogt, Tobias (Hg.) Kunst + Begriffe der Gegenwart von Allegorie bis Zip, Köln: Walther König, S. 129.
- Müller-Yao, Marguerite Hui (1985): Der Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, S. 4.  
[https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3456/\(30.05.2021\)](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3456/(30.05.2021))

- Murck, Alfreda (2020): Dichtung in der Malerei, Malerei als Dichtkunst. In: Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2020): Ausstellungskatalog, Museum Rietberg Zürich, (12. Juni - 4. Oktober 2020) Sehnsucht Natur, Sprechende Landschaften in der Kunst Chinas, Museum Rietberg Zürich, Berlin: Hatje Cantz Verlag, S. 104-145.
- Netzband, Georg; Eschen, Fritz (1959): Kunstpädagogische Anregungen, Band. 2, 7. Bis 10. Schuljahr und Berufsfindungsjahr, Göttingen: Musterschmidt Verlag, S. 81.
- Pál, Miklós (1982): Chinesische Malerei: Geschichte, Technik, Theorie, Köln-Wien: Böhlau Verlag.
- Peez, Georg (2008): Zur Bedeutung ästhetischer Erfahrung für Produktion und Rezeption in gegenwärtigen Konzepten der Kunstpädagogik. In: Greuel, Thomas; Heß, Frauke (Hrsg.): Musik erfinden. Beiträge zur Unterrichtsforschung, Aachen, S. 7-26, S. 71.
- Perucchi-Petri, Ursula (1976): Die Nabis und Japan: Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 37, München: Prestel, S. 15.
- POLASTRON, Lucien X (2011) : "Calligraphie chinoise: L'Art de l'écriture au pinceau", Imprimerie Nationale Édotopms, Paris, S. 7-9.
- Rosenberg, Raphael; Lavater, Johann Caspar (2010): Die Revolution der Physiognomie aus dem Geist der ästhetischen Linientheorie. In: Linea vom Umriss zur Aktion, Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart, Berlin: Hatje Cantz
- Rowley, George (1972): "Principles of Chines Painting", Princeton University Press. In: Ahn (2000), Verstehen der koreanischen Malerei, S. 20-23.
- Sabisch Andrea (2006): Am Anfang steht eine Frage, Das Tagebuch in der Ästhetischen Forschung. In: Blohm, Manfred; Heil, Christine; Peters, Maria; Sabisch, Andrea; Seydel, Fritz (Hg) (2006): Über Ästhetische Forschung, Lektüren zu Texten von Helga Kämpf-Jansen. Kontext Kunstpädagogik Bd.5, München: Kopead. S. 185-192.
- Schlomb, Adele (2015): Gelehrte und Genies, zwischen Ortodoxie, Exzentrik und Archaismus-Schreibkunst als Medium des Selbstausdrucks. In: Karlsson, Kim; von Pryzchowski, Alexandra (Hg.) (2015): Magie der Zeichen: 300 Jahre chinesische Schriftkunst,

Ausstellungskatalog, Museum Rietberg Zürich und Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 94-99.

Shepherd-Kobel, Katharina (2014): Zen in der Kunst der Tuschemalerei, Bielefeld: Theseus

Siegfried Wichmann (2001), The Japanese influence on Western art since 1858, London: Thames & Hudson Ltd, S. 21.

Silberman C. E. (1973): The Open Classroom Reader, New York: Vintage Books

Ströter-Bender, Jutta (2009): Museumskoffer, Material-und Ideenkisten: Projekte zum Sammeln, Erkunden, Ausstellen und Gestalten für den Kunstunterricht der Primarstufe, der Sekundarstufe I und die Museumspädagogik. In: KONTEXT Kunst-Vermittlung-Kulturelle Bildung Band2, Marburg: Tectum, S. 9-19.

Ströter-Bender, Jutta; Wiegelmann-Bals, Annette (2010): Dialogfelder einer interkulturellen Vermittlung von Welterbe. In: Ströter-Bender, Jutta (Hg.) (2010): World Heritage Education, Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes, Kontext Vermittlung Kulturelle Bildung – Band 4. Marburg: Tectum, S. 47-58.

Ströter-Bender, Jutta (2010): World Heritage Education und Kunstpädagogik. In: Bering, Kunibert; Höxter, Clemens; Niehoff, Rolf (Hg.), Bundeskongress der Kunstpädagogik (2009: Düsseldorf), Kunstakademie Düsseldorf, Artificium, Bd. 35.: Orientierung Kunstpädagogik. Oberhausen: Athena, S. 333-339.

Sun, Hak-Kyun (1993): Große technische Lehre der ostasiatischen Tuschemalerei (동양화실기대), „San-Su-Hwa“, Bd. Nr.1, Seoul: Yerim, S. 69, 131, 205.

Suzuki, Daisetz Teitaro (1987): Leben aus Zen, Eine Einführung in den Zen-Buddhismus, München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1987. S.9-14.

Tewes, Johanna (2010): Zwischen kultureller Bildung und medialer Kultur: Das Nibelungenlied im Kontext von Authentizität, Ästhetik und Adaption. In: Ströter-Bender, Jutta (Hg.) (2010): World Heritage Education, Positionen und Diskurse zur Vermittlung des UNESCO-Welterbes, Kontext Vermittlung Kulturelle Bildung – Band 4. Marburg: Tectum, S. 137-145.

- Tewes, Johanna (2018): Perspective: Word Heritage and Arts Education. In: Kohlhoff-Kahl, Iris; Hinrichs, Nina; Wiegmann-Bals, Annette (Hg): Kulturelles Erbe, Erinnern, Erzählen, Erfinden, Festschrift für Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender, KONTEXT Kunst-Vermittlung -kulturelle Bildung, Bd. 16. Baden-Baden: Tectum Verlag, S. 55-71.
- Tim, Ingold (2021): Eine kurze Geschichte der Linien, Göttingen: Konstanz University Press, S. 165ff., 169.
- Tomoko, Suishu; Klopfenstein-Arii (1992): Schrift und Schriftkunst in China und Japan, Berlin: Peter Lang, S. 9.
- Van Briessen, Fritz (1963): Chinesische Maltechnik, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg Köln, S. 37-44.
- Walter, Gebhard (2015): Pinseltanz und Vogelbild: Ostasiatische Tuschmalerei und Kalligrafie aus der Sammlung, Stadt Bayreuth Kunstmuseum, S. 12-19.
- Wang, Cai-Young (2001): Die Leere chinesischer Malerei und abendländische Annäherungsversuche in den Bildern von Redon, Bissier und Tobey: zu einem interkulturellen Sinnerlebnis in der bildenden Kunst, Europäische Hochschulschriften: Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd./Vol.379, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1999, S. 44-51, S. 133-151.
- Wang, Jia Nan; Cai, Xioali; Dawn, Young (2002): Die fernöstliche Tuschmalerei, eine vollständige theoretische und praktische Einführung in die Techniken der traditionellen chinesischen Malerei, aus dem Englischen übertragen von Christa L. Cordes (Übersetzerin), 2. Auflage, München: Edition Michal Fischer GmbH, S. 22, 26f, 27f, 34f.
- Weber, Lillian (1971): "The English Infant School and Informal Education", Englewood Cliffs, New Jersey, S. 171 ff.
- Wetzel, Michael (2018): Neojaponismen, West-östliche Kopfkissen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 13-34, S. 89-116.
- Wilsmann, Stefan (2019): Individuelle Förderung im Kunstunterricht, Hannover: Klett/Kallmeyer. S. 30-48.

Yoon, Yoel-Soo (1999): Die Geschichte der Minhwa, Designhouse, Seoul, S. 14ff.

### Zeitschrift

Choi, Mi-Hyun (2014): Sammlung von Koryo Museum of Art, in Kyoto, Nr. 31, Stickerei, mit den "Ship-Jang-Seng" Motiven aus achteiligen Paravents, Ende des 19. Jahrhundert, "Woori" Kultur Zeitung. In: <https://koya-culture.com/news/article.html?no=94030> (28. 01. 2022)

Choi, Young-Chang (2009): Entdeckung des Entstehungsdatums von ersten königlichen "Ship-Jan-Seng" Motiven: Paravents für den Kronprinz, „Moon-Hwa- Il-Bo“ Journal. In: <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=20090130010302300740040>(21.06.2021)

Cho, Sang In (2017): Über „Yeonsodabchung“, Seoul Kyungjae (Seoul Wirtschaft). In: <https://www.sedaily.com/NewsView/1OELCTFCTL>(15.03.2022)

Eibach, Joachim; Opitz-Belakhal, Claudia; Juneja, Monica (2012): Kultur, Kulturtransfer und Grenzüberschreitungen. Joachim Eibach und Claudia Opitz im Gespräch mit Monica Juneja. In: Zeitenblicke 11, Nr. 1, [07.11.2012], URL: (12. 12.2021)

Hericks, Nicola (2019): Offener Unterricht als Möglichkeit zum Umgang mit Heterogenität, Studierende entwickeln Konzepte für offene Unterrichtsformen, Beitrag zur Konzeption und Gestaltung – Level 3, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Bd. 2 Nr.1(2019): Herausforderung Lehrer\_innen Ausbildung, S 92-108., vgl. dazu URL: <https://www.herausforderung-lehrerinnenbildung.de/index.php/hlz/article/view/2431/2430> (24. 09. 2021)

Kang, Kwan-Shik(2012): The Reexamination of Determining the Painter of The Album of Danwon's Genre Paintings and of it's Interpretation of the Meaning Based upon the History of Style. (단도풍속도첩의 자가 비전과 의미해석의 양식사적 재검토) In: „미술사학보“(Kunstgeschichte): Reviews on the Art History, vol., no 39, The S.164-260. <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artid=ART001730158> (abgerufen am 29. 01.2022)

Kang, Kwan-Shik (2020): Über „Cho-Sun“ und „Jingyung-Shansoo-Hwa“, KANSONG ART AND CULTURE FOUNDATION. In: <http://kansong.org/wp->



content/uploads/2020/09/%EA%B2%B8%EC%9E%AC-%EC%A0%95%EC%84%A0%EA%B3%BC-%EC%A7%84%EA%B2%BD%EC%82%B0%EC%88%98%ED%99%94\_%EA%B0%95%EA%B4%80%EC%8B%9D.pdf (abgerufen am 05. 08. 2021)

Kim, A-Mi (2017): Interpretation über das Gemälde „Ringen“, „Korea News 1“. In: <https://www.news1.kr/articles/?2876000>(04. 01. 2019)

Kim, Bong-Kyu (2014): „Reise auf „Hyn-Pan“(현판기행)“, über das Buch von „Jang, Ik-Soo“ (2021), Geschichte der Kalligrafie („Seoye“) im Buch, Seoul: Dambooks. In: <https://blog.naver.com/haiena21/222247129050>(03.04.2021)

Kim, Han-Soo (2001): Ausstellung von „Oh, Sae-Chang“, über das Land, das Kultur unterstützt, „Cho-Sun-Il-Boo“ Zeitung, In: [https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2001/07/16/2001071670365.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2001/07/16/2001071670365.html) (30. 06. 2021)

Kim, Young-Jin (1996): Forschung über Ship-Jang-Seng Bilder, Minzu University of China, Masterarbeit, S. 21. In: Lee, Ha-Jung; Lee, Sang-Eun (2010): Formal Characteristics of the Ten Traditional Longevity on Relics of the Latter Part of the Joseon Dynasty - With a Focus on Embroideries“, Journal of Korea Fashion & Costume Design Association (한국의상디자인학회지), Vol. 12. No. 1. S. 134. <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201013363798333.pdf>

Kim, Young-Ran (2016): Ein Museumskoffer rund um das Thema Frieden in der Tuschmalerei in Süd-Korea. In: Ströter-Bender (Hg), „World Heritage and Arts Education“, No 14/15, Kapitel III *FRIEDEN von Herzen wünschen*, S. 94-97. [27.07.2021]. In: [https://stroeter-art-research.de/uploads/whaae/ausgabe-14-15-september-2016/https\\_\\_\\_kw.uni-paderborn.de\\_fileadmin\\_fakultaet\\_Institute\\_kunst\\_Kunst\\_und\\_ihre\\_Didaktik\\_\\_Malerei\\_\\_Internetzeitschrift\\_World\\_Heritage\\_\\_and\\_Arts\\_Education\\_WHAE\\_14\\_15.pdf](https://stroeter-art-research.de/uploads/whaae/ausgabe-14-15-september-2016/https___kw.uni-paderborn.de_fileadmin_fakultaet_Institute_kunst_Kunst_und_ihre_Didaktik__Malerei__Internetzeitschrift_World_Heritage__and_Arts_Education_WHAE_14_15.pdf) (10.08.2021)

Kwon, Dong-Chul (2020): Über „Lee, Chul-Kyung“ und koreanische Schrift „Gung-Che“. In: „Daily Korea“, <http://daily.hankooki.com/news/articleView.html?idxno=663770> (05.08.2021)

Lingo, Kaira Jewel (2017): „Kinder lernen den Wert der Stille von ganz allein“, Buddhismus aktuell, 2017/2, in einem Interview mit Ursula Richard. In: <https://buddhismus->

aktuell.de/artikel/ausgaben/20172/kinder-lernen-den-wert-der-stille-von-ganz-  
allein.html(30.05.2021)

Oh, Min-Joon (2013): Die strenge und geordnete koreanische Schrift „Gung-Che,, von Hofdamen, Kolumne. In: TYPOGRAPHY SEOUL, 2013, April, <http://www.typographyseoul.com/news/detail/381>(02.02.2022)

Shin, Ung-Soon (2016): Im Atelier vom Kalligrafen „Kim, Chung-Hyn“, „Muk-Seo-Jae“. In: Kultur der Kalligrafie (서예문화), S. 18f. In: <https://blog.naver.com/sukya0517/220649939346> (27. Juni 2021)

Shin, Ung-Soon (2018): Über „Dorfschule“ von „Kim, Hong-Do“, „Muk-Seo-Jae“. In: Monatliche Ausgabe Kalligrafie (월간서예), S. 125-127. In: <https://m.blog.naver.com/sukya0517/221178364802>(20. 05.2021)

Son, Chul-Joo (2019): Kunstinterpretation über die Malerei „Feier an einem frühlingshaften Feld“(„Shngchunyahong“) von „Shin, Yun-Book“, Kunstgeschichte. In: <https://blog.daum.net/wongis/7094786>(01.06.2021)

Steininger, Carla (1992): Kunst und Natur, Laufener Seminarbeitrag. 4/92, S. 69-71. Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL-Laufen)/Salzach. In: Steininger, Carla, Kunst und Natur, [https://www.zobodat.at/pdf/Laufener-Spez-u-Seminarbeitr\\_4\\_1992\\_0069-0071.pdf](https://www.zobodat.at/pdf/Laufener-Spez-u-Seminarbeitr_4_1992_0069-0071.pdf)(30.08.2021)

### **Internetquelle**

Bae, Anne Seoung Eun (2022): Über koreanische Kalligrafie, Korean Calligraphy (Seoye): The Art of Writing Hangul, In: THEKRAZE, <http://thekrazemag.com/latest-updates/2022/1/2/korean-calligraphy-seoye-the-art-of-writing-hangul>(abgerufen am 24. 02. 2022)

Beinert, Wolfgang (2019): Über Kalligraphie, Typolexikon 2001. In: <https://www.typolexikon.de/kalligraphie/> (abgerufen am 06. Mai 2021)

"Bo-Ja-Gi": „Bo-Ja-Gi“ in 19. Jahrhundert, „Cho-Sun“-Dynastie, Korean Stone Art Museum, Seoul. In:

[http://www.koreanstonemuseum.com/bbs/board.php?bo\\_table=pk\\_b02\\_04&wr\\_id=1&device=mobile](http://www.koreanstonemuseum.com/bbs/board.php?bo_table=pk_b02_04&wr_id=1&device=mobile) (abgerufen am 28.01.2022)

Buddhismus in Korea,

[https://german.visitkorea.or.kr/ger/CU/content/cms\\_view\\_317653.jsp?gotoPage=1](https://german.visitkorea.or.kr/ger/CU/content/cms_view_317653.jsp?gotoPage=1)  
(abgerufen am 25. April 2021)

Choi, Young-Jin: „Was ist Konfuzianismus?“ In:

[http://webzine.daesoon.org/board/view\\_win.asp?webzine=&menu\\_no=&bno=4826&page=1](http://webzine.daesoon.org/board/view_win.asp?webzine=&menu_no=&bno=4826&page=1)(abgerufen am 16. 05. 2022)

Demmelhuber, Simon (2015): Über den Daoismus, Dem Leben seinen Lauf lassen, das Prinzip des Daos verwirklichen und Entstehung des Leeres. In:

<https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/ethik-und-philosophie/daoismus-taoismus-china100.html> (abgerufen am 10. 09.2021)

„Keum-Kang Sa, Gun-Chub“: “Encyclopedia of Korean Culture”. In:

<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0007525>(abgerufen am 03.02.2022)

Kim, Hae-Bum (2010): Über Paravent von ‚Haeng-Ryu‘ Sittenbilder, „Wonkwang“ University

<https://m.blog.naver.com/bumhaekim/60119722241>(abgerufen am 09. 02. 2021)

Kropmanns, Peter (2018): Über Edouard Manet, „Das Frühstück im Grün“, Kunstwissen /

Edouard Manet – Das Frühstück im Grünen, Weltkunst. In: Weltkunst,  
<https://www.weltkunst.de/kunstwissen/2018/01/edouard-manet-das-fruehstueck-im-gruenen> (abgerufen am 19. 05. 2021)

Kulturerbe: <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/kulturerbe>. In: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa der Universität Oldenburg (12. 09. 2021)

Lee, Soo-Hwan (2018): Was ist „Ship-Jang-Seng?“ In: „Kuk-Je“ Zeitung,

<http://www.kookje.co.kr/news2011/asp/newsbody.asp?code=0500&key=20181129.99099013358>(abgerufen am 29.11.2018)

Park, Hee-Seok: Japanische Kolonialzeit. In: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/index.html) (abgerufen am 13.01.2022)

Park, Hee Seok: „Hanguksa“ – Einblicke in die Geschichte Koreas, Freie Universität Berlin, „Hanguksa“, die erste Phase, Zeit des Aufbaus kolonialherrschaftlicher Strukturen (1910-1920). In: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase1/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase1/index.html)(abgerufen am 01.06.2021)

Park, Hee Seok: „Hanguksa“ – Einblicke in die Geschichte Koreas“, Freie Universität Berlin, „Hanguksa, die zweite Phase, Zeit der auf Assimilation zielenden Kolonialpolitik (1920-1930). In: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase2/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase2/index.html)(abgerufen am 02.05.2021)

Park, Hee Seok: „Hanguksa“ – Einblicke in die Geschichte Koreas“, Freie Universität Berlin, „Hanguksa“, die dritte Phase, Zeit der Zwangsassimilation (1930-1945). In: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte\\_koreas/modul4/kolonialzeit/phase3/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/geschichte_koreas/modul4/kolonialzeit/phase3/index.html)(02.06 2021)

Paik, Nam, Joo (2020): Über Frühlingsausflug (연소답청). In: „News Quest“, <https://www.newsquest.co.kr/news/articleView.html?idxno=75493>(03.02.2022)

Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen: aus der Generalkonferenz der Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur, die vom 3. Bis zum 21. Oktober 2005 in Paris zu ihrer 33. Tagung zusammengetreten ist. (11. 10. 2021) In: Kultur und Natur, kulturelle Vielfalt in Deutschland, Artikel 4, 1. Kulturelle Vielfalt, S. 5. In: [https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/2005\\_Schutz\\_und\\_die\\_F%C3%B6rderung\\_der\\_Vielfalt\\_kultureller\\_Ausdrucksformen\\_0.pdf](https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/2005_Schutz_und_die_F%C3%B6rderung_der_Vielfalt_kultureller_Ausdrucksformen_0.pdf)(abgerufen am 18.05.2021)

Yoon, Jin-Young: Über „Do-Hwa-Su“, Enzyklopädie der koreanischen Volkskultur. In: <https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6566>(abgerufen am 17. 05.2021)

Yuan, Lili: Philosophie der traditionellen chinesischen Tuschemalerei. In: <https://www.liliyuan-tuschemalerei.com/tuschemalerei> (abgerufen am 03.03 2022)

## **12 Mustererklärung nach §12 der Promotionsordnung**

Hiermit erkläre ich gemäß §12 der Promotionsordnung:

dass die vorgelegte Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde;

dass die Arbeit bisher weder im In- noch Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt wurde;

ob bereits früher oder gleichzeitig ein Promotionsverfahren bei einer anderen Hochschule oder bei einer anderen Fakultät beantragt wurde, gegebenenfalls nebst vollständigen Angaben über dessen Ausgang.

**Bielefeld, 31. Mai 2022**

**Young-Ran Kim**