

III. Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

1. Erste Ansätze zu einer ästhetischen Reflexion bei Gu Kaizhi 顧愷之

Es sind zweifellos aus einer historischen und geistesgeschichtlichen Perspektive eine größere Zahl von Voraussetzungen zu nennen, die zur Ausbildung einer ausdrücklichen Reflexion auf die seit der ausgehenden Han漢-Zeit sich abzeichnende künstlerische Beschäftigung mit Bergen und Gewässern geführt haben.¹ Darunter fällt die Verschärfung der lebensweltlichen Kluft zwischen Stadt und Land während der Blütezeiten des Han漢-Reiches; historische Entwicklungen der fröhkaiserzeitlichen Reichseinheit trugen sicherlich zu einer ausgeprägten Entgegensetzung von Gesellschaft und individueller Einsamkeit oder eben von Staatsdienst und Rückzug aus dem öffentlichen Leben bei. Zu nennen ist sodann der Zerfall der großen Staatenheit im dritten Jahrhundert und der breite Rückzug von Gebildeten aus dem politischen Engagement ins Private. Müßiggang und die gewaltige ästhetische Verfeinerung der Sitten im Adel und unter den Gebildeten, wie dies aus der Anfang des fünften Jahrhunderts entstandenen Erzählsammlung des Liu Yiqing 劉義慶 mit dem Titel *Neue Reden über Geschichten dieser Welt* (*Shi shuo xin yu* 世說新語) lebendig hervorgeht, bilden gewiß ebenso eine Grundlage der Berg-Wasser-Malerei und ihrer Theorie. Das Aufkommen einer »Naturdichtung«, geknüpft an Namen wie Tao Qian 陶潛 (365–427; bekannt als Tao Yuanming 陶淵明) und Xie Lingyun 謝靈運 (385–433), wird allgemein in einen Zusammenhang damit gestellt. Nicht minder wichtig ist ferner die Fortsetzung und Vertiefung einer »daostisch« gefärbten Spekulation der frühen Han漢-Zeit und die zur eigenen Lebensform sich auswachsende »Freigeisterei« im dritten und vierten Jahrhundert. Doch auch der zunehmende Einfluß des Buddhismus auf

¹ Vgl. zu den kunsthistorischen Befunden im einzelnen Sullivan, The Birth.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

die Oberschicht hat seit dem vierten Jahrhundert seine Spuren in der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei hinterlassen.

Neben diesen historischen Rahmenbedingungen ist die seit dem späteren zweiten Jahrhundert verfeinerte und als Kunstform mehr oder weniger anerkannte Schreibkunst sowie die Reflexion darauf nicht ohne Einfluß auf die Theoriebildung auf dem Gebiet der Malerei geblieben. Auf der anderen Seite treten etwa gleichzeitig mit dem Nachdenken über die Malerei, wenngleich aus älteren Quellen schöpfend, in größerem Umfang wegweisende gedankliche Leistungen auf dem Gebiet der Literaturkritik hervor, die an Systematik und an Schärfe im sprachlichen Erfassen ästhetischer, vorwiegend stilistischer Phänomene die frühen theoretischen Bemühungen um die Malerei zweifellos übertreffen. Wichtige Vergleichswerke stellen von dieser Seite die *Rangordnung in der Dichtung* (*Shi pin* 詩品) des Zhong Hong 鍾嶸 (471? – 518?) und in höherem Maße sodann die umfassende Abhandlung von Liu Xie 劉勰 mit dem Titel *Das gebildete Innere und das Gravieren von Drachen* (*Wen xin diao long* 文心雕龍) vom Beginn des sechsten Jahrhunderts dar. Auf dem Gebiet der Malerei selbst ist wiederum aus verstreuten Bemerkungen zu ersehen, daß es seit dem Altertum eine Figuren- und Tiermalerei war, die zuerst das Nachdenken über die bildende Kunst stimulierte und mit dem entsprechenden Erfahrungswissen ausstattete. Aus dieser Quelle schöpft auch der erste malereikritische Katalog Chinas, das *Ältere Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei* (*Gu hua pin lu* 古畫品錄) des zwischen 479 und 502 tätigen Xie He 謝赫. Allerdings fällt auf, daß schon im Ausgang des vierten Jahrhunderts von dem berühmten Figurenmaler Gu Kaizhi 顧愷之 (346–407) erste Reflexionen über die Malerei eingebettet in die Beschreibung eines Bildes, das starke landschaftliche Elemente enthält, überliefert sind. Sodann sind es Zong Bing 宗炳 (375–442) und der ältere Wang Wei 王微 (415–443), denen zuerst und noch vor dem einflußreichen Xie He 謝赫 kleine Schriften zugeschrieben werden, die in einer in sich geschlossenen Form von einer ästhetischen Reflexion über Fragen der Malerei schlechthin zeugen. In diesen frühesten systematischen Versuchen einer Malereitheorie geht es jedoch um eine Begründung der jungen Berg-Wasser-Malerei. Deren Ausbildung zu einer eigenständigen Malereigattung stellt mithin in umgekehrter Richtung eine entscheidende Bedingung dafür dar, daß es im vormodernen China überhaupt zu einem durch die Jahrhunderte hindurch systematisch vertieften Nachdenken über malereispezifische Fragen der Ästhetik kommen konnte.

Dieses historische und geistesgeschichtliche Umfeld ist so reich an Erscheinungen, daß es hier nicht eingehender erörtert werden kann. An dieser Stelle sei lediglich auf die allgemeine chinakundliche Literatur² sowie auf die im voranstehenden Forschungsüberblick angeführten Vorarbeiten verwiesen, die auf einige dieser Zusammenhänge verstärkt eingehen.³ Zum anderen sei noch einmal betont, daß es mit dieser Untersuchung in der Konzentration auf wichtige Textquellen zur Berg-Wasser-Malerei nicht um eine historische Rekonstruktion von deren Entwicklung zu tun ist. Vielmehr soll, wie im Vorausgehenden begründet wurde, der Versuch einer philosophischen Freilegung gerade jener Grundzüge unternommen werden, denen in der bisherigen Forschung noch wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Häufig wird mit dem Namen Gu Kaizhi 顧愷之 ein erstes Aufleuchten der Berg-Wasser-Malerei in ihren späteren Möglichkeiten wie ebenso das Einsetzen einer reflexiven Bemühung um eine Bestimmung der Eigenart und der Aufgaben der Malerei verknüpft. Mit den folgenden knappen Hinweisen zu geschichtsträchtigen Formulierungen dieses berühmten Figuren- und Bildnismalers soll nicht mehr als eine Einleitung zur weiteren Argumentationslinie versucht werden. Die einschlägigen Quellen lassen ehrlicherweise kaum die Rekonstruktion eines ästhetischen Denkens bei Gu Kaizhi 顧愷之 zu, ohne daß in einem solchen Versuch weithin spekulative Züge enthalten wären. Seine verstreuten Bemerkungen nicht anders als die ihm zugeschriebenen Schriften sind gleichwohl immer wieder zur Quelle für Debatten über ästhetische Fragen geworden. Besonders die chinesischsprachige Forschung hat sich dieses Themas in einer nicht abreißenden Kette von Diskussionen angenommen.⁴ Auf dem Boden eines angenommenen darstellerischen »Realismus« der Frühzeit werden im Zuge dessen oft Verinnerlichung, Vergeistigung und Verlebendigung nach Maßgabe eines grundmenschlichen Ausdrucksver-

² Vgl. etwa Paul Demiéville, »Philosophy and religion from Han to Sui«, in: Denis Twitchett/Michael Loewe (Hg.), *The Cambridge History of China*, Cambridge 1986, Bd. 1, 808–872; Wolfgang Bauer, *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen*, München 1974; Tang Yongtong 湯用彤, *Wei Jin xuanxue lun-gao* 魏晉玄學論稿, Beijing 1957.

³ Vgl. besonders Vandier-Nicholas, Peinture Chinoise, und dies., Esthétique; Delahaye, Les premières; Sullivan, The Birth; Ledderose, The Earthly Paradise.

⁴ Hier sei lediglich verwiesen auf Ye Lang 葉朗, *Zhongguo meixue*, 200 ff.; Yuan Xiaojin 远小近, *Lun Zhongguo zaoqi*, 19 f.; He Chuxiong 何楚熊, *Zhongguo hualun*, 36 ff.

mögens als leitend für das Kunstschaffen selbst wie für die kunstkritische Reflexion seit Gu Kaizhi 顧愷之 unterstellt.⁵ Einflußreich wurde in erster Linie dessen Diktum von der »Weitergabe des Geistigen« (*chuán shén* 傳神) in der Figurenmalerei. In den bereits erwähnten, etwa zeitgenössischen *Neuen Reden über Geschichten dieser Welt* wird von dem Maler folgender Ausspruch überliefert:

»Die Weitergabe des Geistigen und das Darstellen im Sichtbaren ist gerade in dem da gelegen.«⁶

Gemeint sind mit »dem da« die winzigen noch fehlenden Pupillen im Bildnis eines Gemalten, die diesem erst einen lebendigen Blick verliehen haben sollen. In einer anderen Fassung hätte das Motto des Gu Kaizhi 顧愷之 auch so gelautet: »Mittels der körperlichen Gestalt das Geistige darstellen« (*yǐ xíng xiě shén* 以形寫神).⁷ Der Maler war jedenfalls bekannt dafür, mit Winzigkeiten eine große Ausstrahlung und lebendige Wirkung in seinen Bildern zu erzielen.⁸ Schon im vormodernen China beriefen sich Maler wie Theoretiker wiederholt auf ihn, um den naiven Anspruch auf eine abbildhafte Ähnlichkeit der gemalten Darstellung zu ihrem Gegenstand abzuweisen.

Offensichtlich geht die verbreitete Auffassung nicht fehl, wenn sie bei Gu Kaizhi 顧愷之 ein aufkeimendes Bewußtsein für den über das Abbilden von Gegenständen hinausreichenden Sinngehalt und die eigentümliche ästhetische Kraft der Malerei zutage treten sieht. Allerdings sind die wenigen Hinweise so spärlich, daß nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, was genau mit jener Rede von einer »Weitergabe des Geistigen« gemeint ist. Es ist jedoch anzuzweifeln, daß damit schlicht die malerische »Wiedergabe« des individuellen Geistes einer gemalten Person angesprochen wird. Zu fragwürdig ist bei einer solchen Auslegung, wie dies bereits im voranstehenden Forschungsüberblick unterstrichen wurde, die abbildungstheoretische Voraussetzung in bezug darauf, was für ein Geschäft überhaupt ein Figurenmaler des vierten Jahrhunderts betrieb. Zweifelhaft ist ebenfalls, daß so einfach

⁵ So ausdrücklich He Chuxiong 何楚熊, *Zhongguo hualun*, 41.

⁶ Liu Yiqing 劉義慶, *Shi shuo xin yu* 世說新語, Kap. 21 »Qiao yi 巧藝« (»Geschickte Künstler«), Nr. 13; übersetzt nach Yu Jiaxi 余嘉錫, *Shi shuo xin yu jian shu* 世說新語箋疏, Taipei 1989, 722: 傳神寫照,正在阿堵中。

⁷ Vgl. sein *Lun hua* 論畫 (Erörterung zur Malerei), überliefert durch Zhang Yanyuan 張彥遠; vgl. Zhang Yanyuan 張彥遠, *Li dai ming hua ji* 歷代名畫記 (Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen), Beijing 1963 [= LDMHJ], 卷 5, 118.

⁸ Vgl. die Anekdoten in *Shi shuo xin yu* 世說新語 21.9 und 21.11.

nur die Lebendigkeit des Gegenüber im gemalten Bild umschrieben wird. Immerhin fällt diesbezüglich einmal die Wendung »das Atmen in der Lebendigkeit« (*shēng qì* 生氣) zur Charakterisierung der Wirkung von gemalten Figuren; und an einer anderen Stelle in demselben Text ist – vermutlich mit einem aus dem *Zhuang Zi* 莊子 entlehnten Bild – vom »Einfangen der Lebendigkeit [wie] in einer Reuse« (*quán shēng* 荩生) die Rede, bevor abermals die »Weitergabe des Geistigen« auftaucht.⁹ Vermutlich ist also eine lebendige ästhetische »Wirkung« der gemalten Gestalt, nach welcher der Maler zweifellos strebte, noch zu unterscheiden von jener Geistigkeit, die da nicht so sehr im Bild »eingefangen« oder verwirklicht, sondern vielmehr tatsächlich in einem bestimmten Sinne »weitergegeben« werden sollte. Daß es freilich in späterer Zeit zu einer Deutung dieser malerischen Haltung kam, die scheinbar ganz einem »Wesensrealismus« in der Figurenmalerei das Wort redet, kann nicht bestritten werden. Aber schon im Blick auf die großen Unterschiede innerhalb der Idee eines »Wesensrealismus« – wird dieses Etikett doch sowohl auf die hochgotische Plastik als auch auf die Bildnisse eines Wilhelm Leibl oder eines Franz von Lenbach angewandt – muß diese moderne Paraphrase fragwürdig scheinen. Erst recht gilt dieser Einwand, wenn ein anderes anthropologisches Grundverständnis und das Fehlen der klassischen europäischen Substanzontologien im vormodernen China in Betracht gezogen wird. Mit der gebührenden Vorsicht sind also spätere Aussagen zu diesem Fragenkreis zu begreifen; so auch die folgende von Su Shi 蘇軾 (1037–1101), bekannt unter seinem Beinamen Su Dongpo 蘇東坡, mit der er sich gegen eine äußerlich repräsentative, eine statusbezogene Bildnismalerei ausspricht:

»Die ›Weitergabe des Geistigen‹ [in der Malerei] verfolgt denselben Weg wie die [physiognomische] Einschätzung [von Menschen]: Sie will die [vom] Himmel [angelegte Seite] im betreffenden Menschen erlangen, und als Verfahrensweise¹⁰

⁹ *Lun hua* 論畫, in LDMHJ (卷 5) 116; vgl. diesen Abschnitt in der Überlieferung als *Wei Jin sheng liu hua zan* 魏晉勝流畫贊 (*Lobeshymne auf die Malerei der Besten aus den Dynastien Wei und Jin*), LB I 347.

¹⁰ Das Wort *fǎ* 法 wird zumeist mit »Gesetz« oder »Regel« wiedergegeben. Wenn es hier statt dessen ganz bewußt mit »Verfahrensweise« übersetzt wird, so soll damit der prozessuale Charakter der konkreten »Regulierung eines Vorganges« betont werden, worauf sich der Ausdruck stets bezieht. Nicht die Kausalverknüpfung einer »Gesetzmäßigkeit« oder einer »prinzipiellen Ordnung« liefert ja das Muster im althinesischen Wortgebrauch von *fǎ* 法, sondern das zweckmäßige Vorgehen bei einer Handlung.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

nimmt sie sich vor, daß er inmitten der Menge im Verborgenen untersucht werden solle.«¹¹

Su Shi 蘇軾 erläutert im Anschluß, die Vollendung liege darin, wenn das gemalte Bild die Betrachter unwillkürlich einen Toten für »wiedergeboren« (*fù shēng* 復生) erklären lasse. Dazu komme es nicht etwa auf die Darstellung des »ganzen Körpers« (*jū tǐ* 舉體) an, wohl aber einfach darauf, daß

»diejenige Stelle am Betreffenden, wo sich seine innere Haltung und sein Sinnen¹² befindet, erlangt wird.«¹³

Im Ausgang vom äußereren Abbild führt der Dichter nun nach rund 600 Jahren eine bestimmte Vertiefung in die Idee der malerischen Darstellung ein, die entscheidend über das, was als »Wesensrealismus« bezeichnet werden mag, hinausweist. Die Malerei soll in erster Linie dem Bild individuelle Merkmale des dargestellten Menschen einverleiben. Die Individualität wird gewiß auf einen inneren Lebensgehalt und die schicksalhaften Züge einer Existenz bezogen. Ebenso werden aber anschaulich wahrnehmbare Züge hervorgehoben, die auf die »jeweilige Sinneshaltung und das Sinnen« des Porträtierten hindeuten, so wie eine daher rührende Ausstrahlung den anderen Menschen, der da schaut, je schon anspricht. Die Kategorie *yì sī* 意思 umschreibt in dieser Erörterung offenkundig nicht oder nicht ausschließlich innere Vorgänge im Gemalten. Sie ist zu einer aisthetischen Kategorie geworden; denn sie impliziert, daß die angeschaute »Sinneshaltung« am Menschen und im Bild wiederum den Betrachter seinerseits auf lebendige Weise zu einem »Sinnen« in seiner eigenen »Sinneshaltung« aufruft. Nur in der Entfaltung eines solchen Antwortgeschehens ist im übrigen dem Betrachter daran gelegen; er fin-

¹¹ Vgl. sein »Chuan shen ji« 傳神記 (»Aufzeichnung zur ›Weitergabe des Geistigen‹«; übersetzt nach Su Shi 蘇軾, *Su Dongpo quan ji* 蘇東坡全集, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taipei 1989, Abteilung »Xu ji 繢集«, juàn 卷 12, 2. Bd., 374: 傳神與相一道.欲得其人之天法當於衆中陰察之).

¹² Mit der sperrigen Wiedergabe »sinnen« für *sī* 思 soll versucht werden, sowohl unpassende, das heißt Systematik und Methode evozierende Konnotationen des Wortes »denken« als auch die eindeutige Bildhaftigkeit im Wort »vorstellen« zu umgehen; so könnte allenfalls *xiāng* 想 (vgl. zum Beispiel BFJ, VI. 6. [6], LB I 606) wiedergegeben werden. Zugleich soll mit »sinnen« für *sī* 思 der Bezug zu einer alle Phänomene des Menschseins tragenden Sinnhaftigkeit wie der sachliche Zusammenhang mit den leiblichen Sinnen und dem »inneren Sinn« (*xīn* 心) kenntlich gemacht werden.

¹³ *Su Dongpo quan ji* 蘇東坡全集, II 374: 得其意思所在.

det das Bildnis dann »interessant«, wofür die heutige Umgangssprache den Ausdruck *yǒu yìsi* 有意思 bekanntlich gebraucht.

Zu folgern ist aus dieser späteren Deutung des alten Mottos, daß wenigstens von Su Shi 蘇軾, einem der wichtigsten Künstler und Ästheten seiner Zeit, der Leitspruch letztlich Rezeptionsästhetik aufgefaßt wird. Denn es geht in der Bildnismalerei nicht um eine *Wesenserkenntnis* als solche. Indem im gemalten Bild eine individuell ausgeprägte Geistigkeit in ihren anschaulichen Merkmalen der Gestaltung einverlebt ist, gewinnt das Gemalte eine individuell bestimmte geistige Ausstrahlung. Der Betrachter begegnet einem solchen Bild so gerne, wie er einem lebenden Menschen, wie überhaupt der Mensch seinem Anderen gerne begegnet. So nämlich erfährt sich der Betrachter als ein von dem Bild Angesprochener. Insofern erfüllt derjenige ästhetische Sachverhalt, auf den das Motto von der »Weitergabe des Geistigen« jetzt bezogen wird, seine dienende Funktion im Hinblick nicht auf ein wahres Wissen vom Porträtierten oder eine getreue abbildhafte Ähnlichkeit, sondern viel eher im Hinblick darauf, daß der gemalte Mensch erst so zu einem *Gegenüber* werden kann, zu dem der Betrachter in ein sympathisches geistiges Schwingungsverhältnis eintritt. Es geht dabei mithin nicht um eine symbolische Repräsentation, um die abgeleitete Wiedervergegenwärtigung von etwas; angesprochen wird mit der berühmten Wendung die ästhetische Entfaltung einer mitmenschlichen Wirksamkeit.

Wie klar die grundmenschliche Wirkung auf den Betrachter, die vom gemalten Gegenüber ausgehen kann, im Vordergrund steht, nicht hingegen die individuelle Wesensbeschreibung im symbolischen Ausdruck des Gemalten, mag schließlich die Wiederkehr des Mottos bei Chen Yu 陳郁 in der Mitte des 13. Jahrhunderts verdeutlichen. Da wird das »Darstellen der inneren Gesinnung des Betreffenden« (*xiě qí xīn* 寫其心) als unverzichtbares Mittel zur »Weitergabe des Geistigen« angeführt. Ansonsten lasse sich nämlich der »Edle« (*jūn zǐ* 君子) vom »gemeinen Menschen« (*xiǎo rén* 小人) nicht unterscheiden.¹⁴ Einem Menschen mit gemeiner Gesinnung, so ist der Gedankengang hier ohne weiteres zu ergänzen, möchten wir jedoch im angeschauten Bild nicht begegnen. Auch hier steht folglich als Ziel der Bildnismalerei im Hintergrund so etwas wie eine ästheti-

¹⁴ Chen Yu 陳郁, *Cangyi hua yu* 藏一話腴 (Reiche Frucht der Worte des [Chen] Cangyi), Abschnitt »Lun xie xin 論寫心« (»Erörterung über das Darstellen der inneren Gesinnung«), zitiert nach LB I 473.

sche Erbauung in der mitmenschlichen Begegnung und nicht etwa die symbolisch vermittelte Erkenntnis vom individuellen Wesen eines bestimmten Menschen. Auch wenn diese Zusammenhänge bei Gu Kaizhi 顧愷之 aus Mangel an reflexiver Durchdringung noch nicht zu heben sind, mögen sie doch dort schon im Grundzug angelegt sein. Das Nachdenken auf die rezeptionsästhetische Seite an künstlerischen Phänomenen, wie es diesen Belegen zufolge des ästhetischen Denken zwischen dem vierten und dem 13. Jahrhundert umspannt, wird daher im folgenden Kapitel am Leitfaden anderer Zusammenhänge genauer zu beleuchten sein.

Einer weiteren Schrift des Gu Kaizhi 顧愷之 ist schließlich ein anderer Anknüpfungspunkt zu entnehmen. Die in mehrfacher Hinsicht erstaunliche Bildbeschreibung zu einer projektierten oder bereits vollendeten »religiösen« Malerei mit erheblichen Anteilen an Berg-Wasser-Gegebenheiten mit dem Titel *Aufzeichnungen zum Malen des Yuntaishan-Berges* (*Hua Yuntaishan ji* 畫雲臺山記)¹⁵ enthält zwar viele wichtige Hinweise für die Kunstgeschichte, doch eine deutlichere Reflexion in bezug auf die wichtige Frage, was mit dem Aspekt des Geistigen gemeint ist, bietet auch diese Quelle nicht. An einer Stelle wird lediglich das im Bild gemalte Porträt des daoistischen »Himmelsmeisters« Zhang Daoling 張道陵 so beschrieben, daß er da als »von einem in die Ferne reichenden Atmen im Geistigen« (*shén qì yuǎn* 神氣遠) geprägt erscheine.¹⁶ Es soll im Verweis auf die bisherige Forschung dieser Text nicht näher kommentiert werden. Immerhin geht aus dieser einen Stelle so viel hervor, daß erstens zu Beginn des Nachdenkens über die Malerei das entscheidende Moment des Geistigen vornehmlich auf Menschen bezogen wird; zweitens ist es in einem bestimmten Zusammenhang mit dem »Atmen« (*qì* 氣)¹⁷ zu beurteilen. Möglicherweise taucht das Motto des Gu Kaizhi 顧愷之 von der »Weitergabe des Geistigen« aus genau diesen zwei Gründen in der Literatur zur Berg-Wasser-Malerei nahezu nicht mehr auf, bis es of-

¹⁵ Vgl. die Übersetzung mit Untersuchung in Delahaye, Les premières, 14 ff.; vgl. Escande, Traités, 178 ff.; Lin Yutang, The Chinese, 27 ff.; Bush/Shih, Early, 34 ff.; vgl. den Kommentar in Chen Chuanxi, Liuchao, 81 f.

¹⁶ LDMHJ (卷 5) 119; LB I 581.

¹⁷ Zu dieser Übersetzung wird im nächsten Kapitel (III. 2. 2.) eine genauere Erläuterung gegeben werden. Manfred Porkert behauptet zwar, *shén qì* 神氣 sei als eine pleonastische Bildung zu *shén* 神 zu lesen (M. Porkert, Die energetische Terminologie, 200). Gleichwohl ist an dieser Stelle der Hinweis auf *qì* 氣, damit aber die Ausdehnung der Ästhetik von »geistigen« auf »leibliche« Werte aufzugreifen.

fenbar erst in der Ming明-Zeit (1368–1644) mit anderen Entwicklungslinien des ästhetischen Denkens verschmolzen wird und hinfört als ein allgemeiner Satz der Maldidaktik und der Kunstrtheorie fungieren kann.¹⁸ Die Idee darf also auch nicht ohne weiteres als eine leitende Vorstellung für die gesamte Entwicklung der Malerei und Ästhetik im vormodernen China herangezogen werden.

Der Spur aber, die von Gu Kaizhi 顧愷之 mit der Verknüpfung von *shén* 神 und *qi* 氣, mit der Verknüpfung des »Geistigen« mit dem »Atmen«, gelegt wurde, sucht diese Untersuchung vorbehaltlich der angebrachten Skepsis im folgenden Kapitel genauer nachzugehen. Als These mag dem vorangestellt werden, daß die »Weitergabe des Geistigen« entgegen mancher modernisierenden Auffassung nicht auf den Ausdruckswert der Lebendigkeit des Dargestellten im Bild, aber auch nicht auf eine religiös-mystische Verschmelzung mit dem Gegenüber hinausläuft, wie dies wiederholt an dem Zeitgenossen Zong Bing 宗炳 nachzuweisen versucht wurde. Vielmehr gilt es, in den frühen theoretischen Quellen eine Dimension der Wirksamkeit als Grundlage der Malerei dingfest zu machen, die den formalästhetischen Rahmen so vieler Forschungsansätze von vornherein ebenso sprengen muß wie die in der Ästhetik wenig dienliche Etikettierung mit »religiösen« Elementen.

2. Die Bedeutung von *qi* 氣 für die frühe Ästhetik

Es ist noch vor einer Naturerfahrung vor allem jener Zusammenhang von Phänomenen, der die gesamte frühere und spätere chinesische Geistesgeschichte unter dem Titel *qi* 氣 durchzieht, den es bei der hier verfolgten Untersuchung der theoretischen Quellen zur Berg-Wasser-Malerei zu berücksichtigen gilt. Es soll daher zunächst versucht werden, den Gedanken des *qi* 氣 im Hinblick auf seine Bedeutsamkeit auf dem Feld der Anschauung hinreichend deutlich herauszustellen. Wenn die verschiedenen mit *qi* 氣 benannten Phänomene in der chinesischen Geistesgeschichte als Ausdruck kennzeichnender Grunder-

¹⁸ Vgl. die Verwendung im Zusammenhang mit dem »Naturstudium« bei Mo Shilong 莫是龍 (vor 1587, auch bekannt als Mo Yunqing 莫雲卿), *Hua shuo* 畫說 (Lehre der Malerei), in LB II 717; vgl. Tang Zhiqi 唐志契 (1579–1651), *Hui shi wei yan* 繪事微言 (Unscheinbare Reden über das Geschäft der Malerei), Abschnitt »Hua you zi ran 畫有自然« (»In der Malerei gibt es das Von-selbst«), in LB II 739.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

fahrungen und einer leitenden Weltauslegung verstanden werden dürfen, so zeigt sich aus dieser Perspektive rasch, daß der mit *qi* 氣 umrissene phänomenale Bestand vornehmlich in die denkerische Durchdringung von ontologisch nachgeordneten Größen wie Bewegtheit, Bezug, Übertragung und Vermittlung einfließt. Der *Qi*-Gedanke steht für ein grundsätzliches Bemühen, das der parmenideisch-platonisch-aristotelischen Erarbeitung einer Wesensontologie für das Abendland entgegengesetzt scheint. Insofern im Denken des *qi* 氣 wiederum die Sinneswahrnehmung eine Schlüsselrolle spielt, soll in diesem Kapitel das Thema *qi* 氣 im Blick auf für die Ästhetik relevante Zeugnisse beleuchtet werden.

Leben scheint sich ganz allgemein durch eine Struktur der Selbstbezüglichkeit auszuzeichnen. Diese wird in Autopoiesen, in der leiblichen und geistigen Reflexivität, in der zeitlichen Regeneration, im Gedächtnis und in der ethischen Verantwortlichkeit sichtbar. Indem das Leben sich vollzieht, beugt es sich zugleich oder über einen Zeitsprung hinweg auf eben diesen Vollzug zurück. Im Hinblick darauf ist die Vermutung zu überprüfen, ob nicht im älteren chinesischen Denken unter dem Titel *qi* 氣 eben diese Selbstbezüglichkeit im Lebensphänomen erfaßt werden sollte. Nach dieser These kommt der Leiblichkeit und dem Ausdruck in jener Ausdeutung des Lebens jedenfalls eine ausgezeichnete Rolle zu.¹

Die »Logik des Sinns« bietet das klassische Muster für ein Denken der Selbstbezüglichkeit.² Auf dem Gebiet der Ästhetik kommt diese Struktur des Sinns überdies in anschaulicher Weise zum Tragen. Sie beherrscht das Phänomen des Ausdrucks. Unter »Ausdruck« sei hier jede Äußerung als ein sinnhaftes *Sich*-Zeigen von etwas verstanden. Was im ausdruckshaften Zeigen gezeigt wird, gehört unmittelbar zu demjenigen, das da zeigt. Gerade im Phänomen des Ausdrucks sind die Leiblichkeit des Anderen, der oder das sich so zeigt, ebenso auch

¹ In Plessners eindringlicher Bestimmung des Lebensphänomens als einer »exzentrischen Positionalität« und »vermittelten Unmittelbarkeit« sind bereits viele Vorgaben für eine Untersuchung der Leiblichkeit und der Ausdruckshaftigkeit im Gedanken des *qi* 氣 enthalten. Siehe zur Selbstvermittlung als Grundfigur des Lebensprozesses, zu Leib und Ausdruck Plessner, Die Stufen des Organischen, in: Ders., Gesammelte Schriften IV, 177 ff./296 f./396 ff.; siehe zur fundamentalen Ausdruckshaftigkeit des Lebendigen, insbesondere aber des Menschseins ebenso den Hinweis in seinem Aufsatz »Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924)«, in: Ders., Gesammelte Schriften V, 74.

² G. Deleuze hat dem Problem der regressiven Sinnhaftigkeit seine Abhandlung *Logique du sens* gewidmet; vgl. insbesondere ebd., 41 f.

ein davon ausgeübter Anspruch, als unabdingbare Momente mitzudenken. Das Zeigen bezieht sich im Ausdruck zurück auf ein mehr oder weniger im Akt des Zeigens aufgehendes leibhaftiges Selbst. Ein Gesichtsausdruck spricht beispielsweise für sich selbst, das heißt für die Verfassung dessen, der sich darin ausdrückt. Zu unterscheiden ist davon das bloß stellvertretende Anzeigen von etwas anderem durch ein »Zeichen für«. Ein Ausdruck ist als solcher dem sich ausdrückenden Sein gegenüber nicht nachfolgend. In Ausdrucksphänomenen muß der Ausdruck, muß der Akt des Sich-Zeigens als ein unverzichtbarer Zug am gerade so und nicht anders Sich-Gebenden gelten. Es ist freilich weder ausgeschlossen, daß ein Ausdruck auch als ein Zeichen fungiert noch, daß wir ein Zeichen umgekehrt als einen Ausdruck begreifen.³

2.1. *Qi* 氣 als Ausdruck einer Wirksamkeit

Leitend in dieser Ergründung des *qi* 氣 soll die Frage sein, inwieweit unter diesem Titel die sinnhaft-sinnliche Vermittlung des Lebens mit sich selbst als eine Grundstruktur gedacht wird. Zu fragen ist danach, ob im Denken des *qi* 氣 die Kennzeichen eines »Ausdrucks« im angegebenen Verständnis nachweisbar sind.⁴ Dazu gilt es zu klären, wel-

³ Für China ist die Nähe des »Stils« zum Phänomen des »Ausdrucks« in dem doppeldeutigen Wort *ti* 體, »Gliedmaßen/Körper/stilistische Verkörperung« greifbar: Ein Stil erscheint äußerlich und bleibt dabei gebunden an eine bestimmte Materie als den Ort seines Erscheinens; als Form hat er sich inwendig einem konkreten Stoff »einverlebt«. Cassirer (Philosophie, I 12) spricht im Hinblick auf seinen Begriff des Ausdrucks auch von der »inneren Form«. Zur europäischen Unterscheidung des ohne ikonische Differenz Sinn entfaltenden »Ausdrucks« von »Bild« und »Zeichen« siehe H. Plessner, »Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs [1925]«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, 92; ebenso G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris 1968, 12 ff./48/163 f. Vgl. aus einer anderen Richtung die wichtigen Überlegungen in N. Goodman, *Languages*, 85 ff. Genau diese Dialektik zwischen »Ausdruck von« und »Zeichen für« ist es im übrigen nach Ovid, worum sich die Legende von Narziß dreht. Narziß läßt sich von einem unerreichbaren »signum« und »simulacra fugacia« ohne »corpus« narren, von eben jenem *Bildzeichen* ohne »Leib«, das aus einer nüchternen Sicht die »imago«, das Ebenbild des Narziß im Wasser, darstellen muß (Ovidius, *Metamorphoses* III 417/419/432). Auf den unglücklichen Selbstverliebten indes übt das begehrte Spiegelbild in der Anschauung offensichtlich einen leibhaften Anspruch aus, von dem er »entflammt« ist: »[...] quod videt, illo uritur.« (ebd. III 430; Rösch, *Metamorphosen*, 108).

⁴ In aufschlußreicher Weise analysiert Plessner Ausdrucksphänomene als eine »Form-

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

che Bedeutung Phänomenen der Bezüglichkeit, der Anschauung und der Leiblichkeit im betreffenden Denken beigemessen wird. Wenn Selbstbezüglichkeit als das strukturelle Kernphänomen des Lebens bereits mit *qi* 氣 verknüpft wurde,⁵ soll hier die Idee des *qi* 氣 in ästhetischer Hinsicht ausgelotet werden. Denn es fällt auf, daß dort, wo *qi* 氣 als eine Wirksamkeit gedeutet wird, dasselbe *qi* 氣 zugleich als Ausdrucksphänomen erfahren wird. Gängig sind nicht von ungefähr stehende Wendungen wie *qi sè* 氣色, »Gesichtsfärbung« und Erscheinungsweise im Atmen« oder *qi xiàng* 氣象, »sinnhafte Erscheinungs-gestalten im Atmen«. Die für das folgende leitende These kann dem-nach so umrissen werden: Die reiche Verwendung des Terminus sowohl in der kosmologischen und anthropologischen wie andererseits in der physiognomischen, ästhetischen und kunstkritischen Lite-ratur liegt in einer ursprünglichen aisthetischen Dimension der mit *qi* 氣 benannten Phänomene begründet.

Cai Biming 蔡璧名 hat gezeigt, daß nach der alten Überlieferung die Gemütsregungen eine erlebensmäßige, innerliche oder »seeli-sche«, und eine äußerlich wahrnehmbare, »leibliche« Seite besitzen.⁶ Wenn dem so ist, ist es nur konsequent, daß nach den Vorstellungen der chinesischen Medizin die Bewußtseins- und Gemütsbewegungen des »inneren Sinns« (*xīn* 心),⁷ also das reflexive »Seelenleben«, in

schicht« *sui generis*, worin mit einer Indifferenz zwischen Subjektivität und Objektivität, einer psychophysischen Indifferenz, die Zwischensphäre des sinnhaft zu verstehen-den Verhaltens und damit das Leben schlechthin unmittelbar anschaulich werde (vgl. Plessner, Die Deutung, in: Ders., Gesammelte Schriften, VII 87 ff.). Während freilich von seiner europäischen Warte aus Bedeutung und Verstehen im Vordergrund stehen, soll hier demgegenüber der Aspekt einer ausdruckshaften Wirksamkeit, wie sie in China unter dem Titel *qi* 氣 gedacht wurde und wird, herausgestellt werden.

⁵ Nicht unähnlich in ihrer Grundthese ist die Darstellung des Elektrophysikers Wang Weigong 王唯工, wonach Resonanz und die gegenseitige Verstärkung von Schwingun-gen innerhalb der Ordnungen der Körpermeridiane jenes Phänomen hervorrufen, welches in der chinesischen Medizin seit alters her unter dem Titel *qi* 氣 in den Blick ge-nommen wurde (vgl. Wang Weigong, *Qi de yuezhang: Qi yu jingluo de kexue jieshi, zhongyi yu renqi de hexie zhi wu* 氣的樂章：氣與經絡的科學解釋, 中醫與人體的和諧之舞 [Sonatensatz mit *qi*: Wissenschaftliche Erklärung des *qi* und der Meridiane, har-monischer Tanz der chinesischen Medizin mit dem menschlichen Körper], TaiBei 2002, 76 ff. et passim).

⁶ So etwa Cai Biming 蔡璧名, *Shenti yu ziran – yi »Huang Di nei jing su wen« wei zhongxin lun gudai sixiang chuantong zhong de shentiguan* 身體與自然 – 以《黃帝內經素問》為中心論古代思想傳統中的身體觀 (Körper und Natur – Erörterung der Kör-pervorstellungen innerhalb der alten Überlieferung des Denkens im Ausgang von [dem Buch] »Reine Fragen zum esoterischen Kanon des Gelben Kaisers«), TaiBei 1997, 49.

⁷ Das Herzorgan *xīn* 心 steht seit dem Altertum in einer Reihe mit den Organen der

leiblichen Äußerungen nicht lediglich in Erscheinung treten; Gedanken, Empfindungen und Gefühle ziehen das Herz und die anderen Leibesorgane über den äußeren Ausdruck hinaus physiologisch in Mitleidenschaft. Das Innere wirkt unmittelbar auf die leibliche Verfassung ein. Es wird genau dort, wo es sich »äußerlich« ausdrückt, zugleich »inwendig« wirksam. Emotionen müssen gemäß dieser »Psychosomatik« geradezu aufgefaßt werden als übermäßige und krankheitserregende Bewegungen in der leiblichen Dimension des *qi* 氣. Sie sind von vornherein nicht auf das sogenannte Innenleben begrenzt, sondern umfassen im Leib des Menschen auch den Bereich,

Sinneswahrnehmung – Ohr, Auge, Nase, Mund (*ěr mù bì kǒu* 耳目鼻口) – und den »äußeren Sinnen« Hören, Sehen, Riechen und Schmecken. Was mit *xīn* 心 bezeichnet wird, vereinigt Rezeptivität und Aktivität in sich; dabei besitzt es eine affektiv-erkenntnistümliche und eine moralische Seite. Es wird einerseits als »Sitz des Wissens« bezeichnet (Guan Zi 管子, 卷 13, Kap. 36 »Xin shu shang 心術上« [»Vermögen des inneren Sinnes I«]; übersetzt nach Yang Jialuo 楊家駱 [Hg.], Guan Zi jiaozheng 管子校正, Taipei 1990, 221: 智之舍也). Andererseits wird es als »Fürst über den Leib, zugleich aber Herr über die geistige Helle« gedeutet (Xun Zi 荀子, 卷 15, Kap. 21 »Jie bi 解蔽« [»Auflösung der Irrtümer«]; übersetzt nach Wang Xianqian 王先謙, Xun Zi ji ji 荀子集解, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, Taipei 1987, 265: 形之君而神明之主也. Vgl. Homer H. Dubs (Übers.), *The Works of Hsün-tze*, London 1928, 269). Das Herzorgan *xīn* 心 »sinnt« (*sī* 思), »dekretiert« (*ling* 令) und entfaltet zugleich »Begierden« (*yù* 欲), wie aus den genannten Quellen weiterhin ersichtlich ist. Es bildet die »ruhende« (*jīng* 靜) »Mitte« (*zhōng* 中) gegenüber der gesamten Außenwelt; aber es »bewegt sich« (*dòng* 動) ebenso. Und mitunter obstruiert es auch die Tätigkeit der Sinneswahrnehmung (Guan Zi, a. a. O.). Letztlich vermag es dies nur, weil es als »Fürst über das Atmen« fungiert (Dong Zhongshu 董仲舒, *Chun qiu fan lu* 春秋繁露, 卷 16, Kap. 77 »Xun tian zhi dao 循天之道« [»Der dem Himmel folgende weghaft leitende Sinn«]; übersetzt nach der Ausgabe von Xiong Dunsheng 熊鈍生, Taipei 1984, 10b: 氣之君). Über das Geistige hinaus wird dem Herzorgan *xīn* 心 somit eindeutig immer wieder eine »leibliche«, das heißt vor allem eine emotive und sensorische Seite zugeschrieben. Im *xīn* 心 erfüllt sich sowohl die Sinneswahrnehmung als auch die Entfaltung geistiger Sinnhaftigkeit. In doppelter Auslegung kann es daher besser mit »innerer Sinn« übersetzt werden, um das gängige abendländisch-idealistische Vorverständnis von *xīn* 心 als Geist und Seele jeweils aus dem chinesischen Kontext heraus aufdecken und dekonstruieren zu helfen. Zu beachten gilt dabei, daß der Bezug zur Außenwelt und zur Wahrnehmungsfunktion der leiblichen »Sinne« als konstitutiv für die Tätigkeit von *xīn* 心 anzusehen ist. Vgl. in dieser Richtung treffende Feststellungen zur Leiblichkeit voraussetzenden »responsiveness« von *xīn* 心 bei Jane Geaney, *On the Epistemology of the Senses in Early Chinese Thought*, Honolulu 2002, 100/102 f. Der von Aristoteles über Augustinus bis zu Kant vermittelten Rede vom »inneren Sinn« kann somit aus der chinesischen Überlieferung heraus hier eine weitere Wendung hinzugefügt werden, ohne daß mit Strenge jene κοινή αρχή της der antiken Tradition oder der *sensus communis* des Mittelalters im kantischen Begriff des »inneren Sinnes« (vgl. dazu I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, BA 57 ff.) gemeint sein soll.

wo der Mensch nach außen hin sichtbar ist.⁸ Erst im Zuge dieser physischen Wirksamkeit werden die Emotionen äußerlich sichtbar. Aus diesem Grund ist, was sich da zeigt, nach dem Muster eines selbstbezüglichen »Ausdrucks von« und nicht nach dem Muster einer indirekten »Anzeige für« zu verstehen.

Wie die Affektivität auf das leibliche Wohlergehen einwirkt, beeinflusst dieses auch umgekehrt ganz unmittelbar über *qì* 氣 das »geistige« Innenleben des Menschen. Und wieder kommt es bei diesem Übertragungsvorgang zu Ausdruckserscheinungen. Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Leiblichen und geistigen Vorstellungen, der mit dem Phänomen des *qì* 氣 dingfest gemacht wird. Bezeichnend ist dafür im zweiten Jahrhundert die ausführlich spezifizierende Rede des Wang Fu 王符 (etwa 90–165) von einem »Träumen aus dem *qì* heraus« (*qì zhī mèng* 氣之夢), das er auch »Träumen aus sämtlichen Gebrechen heraus« (*bài bìng zhī mèng* 百病之夢) nennt: Der leibliche Zustand von *yīn* 隱 und *yáng* 陽, also gewissermaßen die physiologisch zu fassende Befindlichkeit des *qì* 氣, wirkt sich unmittelbar auf die Traumvorstellungen aus. Aber auch anders herum versetzen bestimmte Traumvorstellungen den Menschen unmittelbar in bestimmte leibliche Zustände. Dieser Sachverhalt wird dann »Träumen, das das *qì* anruhrt« (*gǎn qì zhī mèng* 感氣之夢) genannt.⁹ Das Phänomen *qì* 氣 steht mithin hinsichtlich unterschiedlicher Erfahrungskreise genau an der Schnittstelle zwischen Wirksamkeit und äußerlich erscheinendem Ausdruck.

Vor einem psychologisch-medizinischen Hintergrund wird deutlich, warum *qì* 氣 einerseits als Wirksamkeit, andererseits als ein wahrnehmbares, sich kundgebendes *qì* 氣 aufgefaßt werden konnte. Wenn es aber mit dem Ausdrucksgedanken in Verbindung zu bringen ist, kann damit nicht jenes antike φαίνεσθαι, jenes »Erscheinen des Seienden«, gemeint sein, wonach sich der Betrachtung etwas so zeigt, wie es beschaffen ist. Ebenso wird aus dieser Perspektive die Anschauung selbst weniger von einer Bewegung, die zwischen zwei Raumkörpern stattfindet, und vom rezeptiven πάθος her zu begreifen sein, wie dies Aristoteles in klassischer Weise vorgedacht hat.¹⁰ Vielmehr fällt *qì* 氣 unter eine Vermittlungsfigur. Es ist das Anschauen des *qì* 氣

⁸ Vgl. dazu Cai Biming, Shenti, 146 ff.

⁹ Siehe Wang Fu 王符, *Qian fu lun* 潛夫論 (Reden eines Untergetauchten), Kapitel 28 »Meng lie 夢列« (»Aufstellung der Träume«), in: Wang Jipei 汪繼培, *Qian fu lun jian jiaozheng* 潛夫論箋校正, herausgegeben von Peng Duo 彭鐸, Beijing 1985, 卷 7, 315.

¹⁰ Vgl. Aristoteles, *De anima*, B 424a17 ff./B 415b24/416b33 ff./418a3 f./424a1.

wie ein Einschwingen und Mitschwingen des – ontologisch-physikalisch gesprochen – prinzipiell Verschiedenen zu begreifen. Jenes aristotelische »Erleiden« im Vollzug der Wahrnehmung wäre hier zu deuten nicht als ein »Übernehmen« oder »Empfangen von etwas«; es wird zu einem »Zugleich-Mitschwingen«, zum Sich-Einstellen einer bewegten Verbindung.

2.2. *Qi* 氣 in einer Theorie des Leibes

Von »Leib« und »Leiblichkeit« soll im folgenden immer dann gesprochen werden, wenn Phänomene der Lebendigkeit und Entfaltungsweisen des menschlichen Seins-zur-Welt sowie Selbstwahrnehmungen impliziert sind. Während der Leib in einer Verdoppelung immer sowohl als »belebter Leib« wie zugleich als »wahrgenommener Leib« fungiert, sehen wir einen »Körper« wie ein Ding im Raum bloß von außen an. Seine »physischen Funktionen« können wir als solche nur beschreiben wie die eines Mechanismus, nicht jedoch »erfahren« und »erleben«. Auch wenn diese Unterscheidung der jüngeren Phänomenologie entstammt¹¹ und so im Gedankengut des vormodernen China gewiß nicht zu finden ist, ist sie hilfreich zur Annäherung an die hier zu erörternden Sachverhalte. Denn die Erfahrung des *qi* 氣 muß als eine »leibliche« Erfahrung *par excellence* begriffen werden.¹² Ausdrücke für die »dinghafte Stofflichkeit« der Körper (*zhí* 質) oder für den sichtbaren »Leibkörper« (*xíng* 形, *shēn* 身, *qū* 軀, *hái* 骸) fehlen nicht. Insbesondere der Ausdruck für die Gliedmaßen mit ihrer Disposition zur Bewegung in der Weise einer »Verkörperung« (*tǐ* 體) ist wichtig geworden. Die Nähe zur zeitlich entfalteten Funktionalität des Leibes als eines »Gefäßes« (*qi* 器) und zu den feinen Körpersäften (*jīng* 精) wie zum Blutpuls (*xuè* 血) zeichnet andererseits *qi* 氣, das »Atmen«, als ein zentrales Phänomen innerhalb des zeitlichen Lebensvollzuges vor jeder davon abstrahierten Raumkörperlichkeit aus; und diese Zusammenhänge lassen *qi* 氣 wiederum der neueren Philosophie der

¹¹ Vgl. dazu etwa Bernhard Waldenfels, Das leibliche Selbst, 14 ff.

¹² Im weiteren stütze ich mich vor allem auf: Yang Rubin 楊儒賓 (Hg.), *Zhongguo gudai sixiang zhong de qilun ji shentiguan* 中國古代思想中的氣論及身體觀 (Die Erörterung des *qi* und die Auffassung vom Körper im Denken des chinesischen Altertums), Taibei 1993. Aus einem diesem Gedanken nahestehenden Blickwinkel untersucht auch Gudula Linck in ihrem Buch *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China* (Frankfurt a. M. 2001) diesen Themenkreis.

fungierenden »Leiblichkeit« vertraut erscheinen. So bestimmt *qì* 氣 als das Be-lebte, als das spürbare Pulsieren des Blutkreislaufes (*xuè qì* 血氣) und der Meridiansysteme (*jīng mò wǎng luò* 經脈網絡), weithin die Kunst der leiblich-geistigen »Nährung des Lebens« (*yāng shēng* 養生).¹³ Hierin hebt es sich eindeutig vom durchweg »nicht-stofflich Geistigen«, von *shén* 神, ab. Bei Meng Ke 孟軻, genannt Meng Zi 孟子, »Meister Meng«; 372 – etwa 289) ist in solchem Sinne von der »Nährung des großen Atmens« (*yāng hào rán zhī qì* 養浩然之氣),¹⁴ dann seit der Han漢-Zeit (206 vor bis 220 nach der allgemeinen Zeitrechnung) auch vom »anfänglichen Atmen« (*yuán qì* 元氣) die Rede. Auch die bekannte Atemtechnik des »verschluckten Atmens« (*tūn qì* 吞氣) stellt gegenüber einem »Anhalten der Atemluft« viel eher eine dauerhafte Weise der Atemtätigkeit dar, die zur Sammlung der leiblich-geistigen Person in sich führt. In der frühen Kosmologie findet sich dazu bereits die genaue Zusammenfassung im *Huainan Zi* 淮南子 aus dem zweiten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung. Da wird überdies die im weiteren höchst bedeutsame Verbindung mit dem Licht und dem Sich-Zeigen und Sich-Verbergen aller Erscheinungen festgestellt:

»Das Helle ist dasjenige, was das Atmen nach draußen gibt. [...] Das Unscheinbare ist dasjenige, was das Atmen nach innen in sich behält.«¹⁵

¹³ Vgl. zum Zusammenhang zwischen diesen Ausdrücken aus medizinhistorischer Sicht: Porkert, Die energetische Terminologie. Selbst aus seiner idealistisch-philosophischen Sicht setzt Xu Fuguan 徐復觀 ebenfalls *jīng* 精 und *shén* 神 in einen Bezug zu *qì* 氣; im Hinblick auf das geschichtswirksame Kompendium des *Huainan Zi* 淮南子 aus dem ersten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung bezeichnet er sowohl *jīng* 精 als auch *shén* 神 einerseits als »Tätigkeit des inneren Sinnes« (*xīn dé zuiyōng* 心的作用), zugleich aber eben auch als (leibliches) Vermögen des »Ansprechens auf Anrührung« (*gǎn yìng* 感應); siehe Xu Fuguan 徐復觀, *Liang Han sixiang shi* 兩漢思想史 (Geschichte des Denkens während der früheren und späteren Han-Zeit), 3 Bde., Taipei 1976, 2. Bd. 230 ff.

¹⁴ Meng Zi 孟子 2A2 (Jiao Xun 焦循, *Meng Zi zheng yi* 孟子正義, Beijing 1954, 117; vgl. R. Wilhelm (Übers.), *Meng Dsü: Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, Köln 1982, 69). Vgl. zu *qì* 氣 im Zusammenhang der Frage nach der Leiblichkeit innerhalb der konfuzianischen Überlieferung ausführlich Yang Rubin 楊儒賓, *Rujia shentiguān* 儒家身體觀 (Das Körperverständnis der Konfuzianer), Taipei 1996; vgl. zum *Meng Zi* 孟子 besonders ebd., 12 f./ 49/143 ff.

¹⁵ *Huainan Zi* 淮南子, 卷 3 »Tian wen xun 天文訓« (»Belehrung über die Himmelerscheinungen«), übersetzt nach Gao You 高誘, *Huainan Zi zhu* 淮南子注 (Kommentar zum *Huainan Zi*), herausgegeben von Yang Jialuo 楊駢駭, Taipei 1991, 36: 明者吐氣者也。[...]幽者含氣者也。

All diese Deutungen grundlegender Lebensphänomene sind spätestens seit der mittleren Han漢-Zeit, also um unsere Zeitenwende, zu einem einflußreichen semantischen Geflecht in dem Wort *qi* 氣 verwoben.¹⁶

In den daoistisch wie in den konfuzianisch ausgerichteten Quellen aller Jahrhunderte tritt uns *qi* 氣 im Zusammenhang mit dem individuellen Schicksal als eine bestimmte Veranlagung, die quantifizierbar ist, entgegen. Jedem Menschen ist von Geburt an ein *qi* 氣 im Sinne einer Kraft (*lì* 力) zu kürzerem oder längerem Leben (*yāo shòu* 天壽) ebenso wie eine Begabung (*cái* 才) zum »Normalmenschen« (*fán fū* 凡夫), zum »Vergeistigten« oder »Unsterblichen« (*shén xiān* 神仙) oder auch zum »Vollkommenen« und zum »Tugendhaften und Fähigen« (*shèng xián* 聖賢) mitgegeben. Diese Mitgift wird zumeist als »Gabe im *qi*« (*qi* bǐng 氣稟) bezeichnet.¹⁷ Die Mitgift an *qi* 氣 ist überdies Umwelteinflüssen ausgesetzt und wandelt sich im Verlauf jeder Lebensgeschichte. Daraus ergibt sich folgerichtig die Ausarbeitung »gesunder« Lebensformen. Daneben werden medizinische Heilverfahren für ein geschädigtes *qi* 氣 und die systematische Anstrengung zum Erhalt oder zur Wiederherstellung des angeborenen Maßes an *qi* 氣 in einer lebenslangen Übung und der Einnahme von Mitteln aller Art entwickelt.¹⁸ Grundsätzlich gilt daher, wie Ge Hong 葛洪 (283–343?) sagt:

Was den Menschen betrifft, so befindet er sich inmitten des Atmens, und das Atmen befindet sich im Innern des Menschen; von Himmel und Erde bis hin zu den unzähligen Lebewesen gibt es nichts, was nicht des Atmens bedürfte, um geboren zu werden und zu leben.¹⁹

¹⁶ Zu unterscheiden ist dieses kosmologisch und medizinisch geprägte Bedeutungsfeld von jenem esoterisch-daoistischen Wortgebrauch, der bisweilen das vom Klassenzeichen *huǒ* 火, »Feuer«, abgeleitete volkstümliche Zeichen *qi* 氣 schreibt. Vgl. dazu Li Fengmao 李豐楙, »Ge Hong Baopu Zi neipian de >qi<, >qi< xueshuo – Zhongguo daojiao dandao yangsheng sixiang de jichu 葛洪《抱朴子》內篇的「氣」、「炁」學說 – 中國道教丹道養生思想的基礎』(»Die Lehre von *qi* [1] und *qi* [2] in den ›Inneren Kapiteln‹ des Meisters, der das Ursprüngliche umfaßt von Ge Hong – Die Grundlagen des Denkens zum Zinnober-Weg und zur Förderung des Lebens im chinesischen Daoismus«), in: Yang Rubin, Zhongguo gudai, 533.

¹⁷ Vgl. etwa Ge Hong 葛洪, *Baopu Zi* 抱朴子 (Der Meister, der das Ursprüngliche umfaßt), Abteilung »Nei pian 内篇 (»Innere Kapitel«), 卷 12 und 13; siehe Li Zhonghua 李中華/Huang Zhimin 黃志民, *Xinyi Baopu Zi* 新譯抱朴子, 2 Bde., Taipei 1996, 1. Bd., 305/332 f./336.

¹⁸ So etwa *Baopu Zi* 抱朴子, 卷 5; Li Zhonghua/Huang Zhimin, *Xinyi Baopu*, 1. Bd., 136.

¹⁹ *Baopu Zi* 抱朴子, 卷 5; übersetzt nach Li Zhonghua/Huang Zhimin, *Xinyi Baopu*, 1. Bd., 142: 夫人在氣中,氣在人中,自天地至於萬物,無不須氣以生者也.

Schwerlich ist hier mit *qi* 氣 einfach nur die stoffliche »Luft« gemeint – wie bedürfte ihrer gerade die Erde? Und schwerlich ist *qi* 氣 hier nichts weiter als eine treibende »Kraft« – wie sollte der Mensch *inmitte*n derselben sein? Es müssen angemessenere Ausdrücke gesucht werden, um das Denken des *qi* 氣 zu verstehen. An dieser Auskunft fällt immerhin auf, daß jenes schicksalhaft zugeteilte *qi* 氣 als die Leistung des Lebens selbst Welt stiftet und die Beziehung zwischen Mensch und Welt im ganzen trägt. *Qi* 氣 ist allumfassend und all-durchdringend am Werk, wo immer es Geburt und Leben gibt. Dabei übersteigt es das einzelne Sein und stellt dessen Verbindung zum Ganzen her. Diese Leistung bringt Innen und Außen, Mensch und Welt zueinander. Diese spezifische Wirksamkeit des *qi* 氣 wird bisweilen neben jener Vorstellung von einem zugeteilten Maß an *qi* 氣 als unteilbar und invariant gedacht.²⁰ Dieser Umstand dürfte einer Deutung gemäß der Idee einer notwendig quantifizierbaren »Kraft« oder eines stofflichen »Elementes« Eintrag tun. *Qi* 氣 birgt da als die je bestimmte Lebendigkeit vor allem die Gewähr für die Teilhabe des einzelnen an der Welt, für seine Öffnung auf die Welt hin. Ob bei dem frühen »Daoisten« Ge Hong 葛洪 oder bei dem »Neokonfuzianer« Zhu Xi 朱熹 (1130–1200)²¹ – die Erörterung der individuierenden Schicksalhaftigkeit der Anlage im *qi* 氣 zielt nicht darauf ab, ein stofflich wie seelisch in Unteilbarkeit mit sich selbst einiges Lebewesen, ein *individuum* zu bestimmen. *Qi* 氣 dient letztlich stets zur Erfassung eines Weltbezuges.

Aus den angeführten Überlegungen heraus wird *qi* 氣 hier mit dem nominalisierten Verbalausdruck »Atmen« übersetzt. Denn es zeigt sich dem kritischen Blick immer wieder, daß damit nicht ein statisches Seiendes, sondern etwas Dynamisches, ein Bewegungs- und Vollzugsphänomen bezeichnet wird. Das mit dem Wort *qi* 氣 in der Frühzeit des Denkens erstmals gedeutete Phänomen dürfte – so

²⁰ Vgl. *Shi shuo xin yu* 世說新語, Kap. 2 »Yan yu 言語« (»Reden und Worte«), Nr. 15: »Auf einer [wenige] Fuß großen Anzeige kann man die Größenverhältnisse ablesen, die die [astronomische] Ji-Waage [am Himmel] mißt. Mit einem nur zollstarken Bambusrohr kann man das Hin- und Hergehen des Atmens ermessen; was sollte da an seiner Größe gelegen sein? Die Frage ist nur, ob erkannt wird, wie es sich damit verhält – sonst nichts.« (übersetzt nach Yu Jiaxi, *Shi shuo*, 75: 尺表能審璣衡之度. 寸管能測往復之氣; 何必在大,但問識如何耳; vgl. Mather, *Shih-shuo*, 36).

²¹ Vgl. ganz ähnlich wie im *Baopu Zi* 抱朴子: Li Jingde 黎靖德, *Zhu Zi yu lei* 朱子語類 (*Die Aussprüche des Meisters Zhu, nach Kategorien geordnet*), herausgegeben von Wang Xingxian 王星賢, 8 Bde., Beijing 1999, 1. Bd., 卷 4, 58/74/76/78 f.

kann wohl nur spekulativ behauptet werden – die Lebensfülle und die Faktizität des Lebensprozesses im menschlichen Leib gewesen sein, so wie sie sich im Vorgang des Atmens spürbar manifestiert. Selbst die spezielle Bedeutung »Atemluft« dürfte nicht so sehr von der physikalischen Entität »Luft« her begriffen worden sein wie ausgehend von dem nicht sichtbaren, wohl aber hörbaren Vorgang des Ein- und Ausatmens.²² Gerade diejenige Übungspraxis, die eine Sammlung oder Förderung des *qi* 氣 zum Ziel und Inhalt hat, ist offensichtlich – zumal auf der leiblichen Ebene – nicht auf ein festes Element, sondern auf eine förderliche Weise des Lebensvollzuges ausgerichtet. Wenn also *qi* 氣 durchgängig mit »Atmen« wiedergegeben wird, soll damit dem prozessualen Charakter des *qi* 氣, wie es seit dem Altertum in kosmologischen, anthropologischen, ästhetischen und medizinischen Diskursen thematisiert wird, Rechnung getragen werden. Die Aussagen zu *qi* 氣 in zahlreichen Textquellen vermögen unschwer, werden sie erst einmal kritisch gegen ein substantialistisches Vorverständnis gelesen, gängige Auffassungen von *qi* 氣 als »Fluidum«, »Energie«, »Potenz«, »treibende Kraft«, »Materie« oder »Qi-Stoff« zu revidieren. Die Erfahrung des *qi* 氣 sollte nicht auf einen ontologischen Verständnisrahmen bezogen werden. Es geht bei *qi* 氣 weithin um die Faktizität einer zeitlich entfalteten Lebendigkeit, um »das Leben« selbst, nicht um eine »Kraft«, die etwa dahinter stünde.²³ Um den durch hundertjährige Interpretation und Übertragung europäischer Vorstellungen gefestigten Anschein des Gegenteils aus dem chinesischen Kontext heraus zu lockern und *qi* 氣 für den Leser auf dem Wege einer interpretationskritischen Dekonstruktion in ein neues Licht zu rücken, ist hier somit die provokante – und sicherlich nicht überall gleich passende – metaphorische Wiedergabe »Atmen« für das in der chinesischen Geistesgeschichte ebenfalls zumeist im Sinne einer Metapher gebrauchte Wort *qi* 氣 gewählt.

Qi 氣 – prozessual als »Atmen« aufgefaßt – durchherrscht das

²² Diese Deutung sei hier lediglich im Sinn einer Hypothese in bezug auf das Anschließende vorgetragen; sie kann allenfalls aus der gesamten Arbeit im nachhinein eine gewisse Bestätigung erhalten. Vgl. zunächst für nähere Hinweise auch ZW Art. *qi* 氣 §§ 6–8.

²³ Als durchaus hilfreich erweisen sich die von Manfred Porkert systematisch verfolgten Bestimmungen von *qi* 氣 als »konstellierte Energie« bzw. als »aktiver Aspekt« derselben; M. Porkert, »Untersuchungen einiger philosophisch-wissenschaftlicher Grundbegriffe und Beziehungen im Chinesischen«, in: *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 110:2 (1961), 424 f.; ders., *Die energetische Terminologie*, 185 f.

leibliche wie das geistige Sein auf untrennbare Weise; in *qi* 氣 kommt eine für die vormoderne chinesische Anthropologie insgesamt kennzeichnende Vereinigung in einer Idee der »Leib-Sinn-Geistigkeit« zum Vorschein. Dem Gedanken der Vermittlung kommt bei der Auslegung dieses Zusammenhangs eine herausragende Rolle zu, und die Anschauung bildet ihrerseits ein wichtiges Glied in ihm. Die mit *qi* 氣 assoziierte originäre Leiblichkeit ist im Sinne eines leiblichen Seins-zur-Welt als einer Vollzugsweise, nicht lediglich wie ein Im-Körper-Sein zu verstehen. Demnach richtet sich das leibliche Leben in sinnhafter Reflexivität und zugleich im ethisch maßgeblichen Gegenüber des Anderen immer neu in seiner Welt ein. *Qi* 氣 spielt in dieser gelebten Bezugnahme des Menschen auf seine Welt eine Mittlerrolle, die sich in ein Moment der Wirksamkeit und in ein Moment des Selbstausdrucks aufspalten lässt. Es ist infolgedessen von jeher auf Wahrnehmung und Sinnverstehen bezogen, wie jetzt im Übergang zur Ästhetik genauer gezeigt sein soll.

2.3. *Qi* 氣 und die Musik

Erfahrungen mit der Musik sind es, die zuerst die Ausbildung eines ästhetischen Denkens befördern.²⁴ Aus phänomenologischer Sicht gibt es freilich gute Gründe dafür. Als Nah- und Fernsinn zugleich stiftet das Gehör am umfassendsten jenen Weltbezug und jenen Raum, in dem sich der Fernsinn schlechthin, das Sehen, erst entfalten kann.²⁵ Das Sehen bedeutet eine wesenhafte Ent-fernung von sich selbst im leibhaften Entzug des Gesehenen als solchen. Es setzt den Menschen jederzeit der Gefahr aus, an der Berührung mit einer nur gesehenen, nicht jedoch leiblich gegebenen Welt zu scheitern. Dabei mag er mitunter zuletzt sogar, wie einst jener in sein ungreifbares Spiegelbild verliebte Narziß, im bloßen Schauen sich selbst verlieren.²⁶ Wo indes das Problem der Anschauung im akustisch-musikalisch fundierten Gedanken des *qi* 氣 als einer Schwingungsübertragung mit Ausdruckscharakter zur Auslegung gelangt, scheint dieser

²⁴ Vgl. zu diesem Thema genauer Kenneth DeWoskin, »Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology«, in: Bush/Murck, Theories, 187–214.

²⁵ Merleau-Ponty nennt das Sehen nicht von ungefähr auch ein »avoir à distance«; ders., L'Œil, 27.

²⁶ Ovidius, *Metamorphoses* III 440; Rösch, Metamorphosen, 108: »[...] perque oculos perit ipse suos«.

Gefährdung des visuellen Welthabens in gewisser Weise von vornherein vorgebeugt zu sein.

Daß Konfuzius (551–479) der moralisch-didaktischen Wirksamkeit der »Musik« (*yuè* 樂) vielleicht noch vor derjenigen »ritenkonformen Verhaltens und sittlich geregelten Auftretens« (*lì* 禮) in der menschlichen Welt allerhöchste Bedeutung für die Ethik beimaß, ist hinlänglich bekannt. Eine klare Begründung findet sich zuerst im Buch *Xun Zi* 荀子 des Xun Qing 荀卿, genannt »Meister Xun« (*Xun Zi* 荀子), aus dem dritten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung. Die Notwendigkeit einer Regelung der Musik erwächst demzufolge aus dem Wesen des Menschen selbst, denn vermittels der Musik

»kann das Gute im inneren Sinn des Menschen durch Anrührung bewegt werden, und [die rechte Musik] bewirkt, daß jenes schlechte und schmutzige Atmen [im Menschen] nirgendwo in ihr einen Berührungs punkt [zu seiner Entfaltung] erhält.«²⁷

Anderswo wird da gesagt:

»Alle ungezügelten Klänge rühren den Menschen so an, daß das Atmen in gegenläufig [schädlicher Richtung in ihm] auf sie anspricht. Das Atmen in gegenläufig [schädlicher Richtung] formt sich zu [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aus, und daraufhin erwächst daraus Unordnung. Aufrechte Klänge rühren den Menschen so an, daß das Atmen in gleichlaufend [günstiger Richtung] auf sie anspricht. Das Atmen in gleichlaufend [günstiger Richtung] bildet sich zu [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aus, und daraufhin erwächst daraus Ordnung.«²⁸

Die Anrührung des Menschen durch die Musik reicht tief hinein in seine ganze Existenz, da sie den »Puls des Blutes und das Atmen« (*xuè qì* 血氣) in der leiblichen Verfassung ganz unmittelbar erreicht. Unweigerlich vermag auf diesem Weg die Musik unmittelbar Einfluß auf die im »Atmen« seines Leibes verankerte Moralität zu nehmen. Was genau hat aber das »Atmen« mit den »aufrechten Klängen« (*zhèng shēng* 正聲) zu tun? Gehören diese nicht einer ästhetischen Ordnung an? Wie können »Klänge« im Leiblichen wirksam werden? Und wie sollten sie sich einer moralischen Ordnung einfügen? Zum Verständnis dieser Grundüberzeugung von der Wirksamkeit der Kunst vermittels des *qi* 氣 bedarf es weiterer Aufklärung.

²⁷ *Xun Zi* 荀子, 卷 14, Kap. 20 »Yue lun 樂論« (»Erörterung zur Musik«); übersetzt nach Wang Xianqian, *Xun Zi*, 252: 足以感動人之善心.使夫邪汙之氣無由得接焉; vgl. Dubs, *The Works*, 248.

²⁸ *Xun Zi* 荀子 20 bzw. Wang Xianqian, *Xun Zi*, 254: 凡姦聲感人而逆氣應之.逆氣成象而亂生焉.正聲感人而順氣應之.順氣成象而治生焉; vgl. Dubs, *The Works*, 252 f.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Erstmals in jenen Konfuzius zugeschriebenen Erläuterungen zum ersten Hexagramm, *qián* 乾, im *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經 oder *Zhou yi* 周易), die den Titel »Worte [des Meisters] zur Schrift« (»*Wen yan* 文言«) tragen, heißt es zur Deutung der fünften durchgezogenen Linie, zur »Neun auf dem fünften Platz« (*jiǔ wǔ* 九五):

»Der Meister sagt: ›Gleiche Klänge sprechen aufeinander an. Gleiches Atmen sucht sich gegenseitig auf. Wasser fließt zum Feuchten. Feuer geht zum Trocknen hin. Wolken folgen dem Drachen nach. Wind folgt dem Tiger nach. Der Vollkommene wird tätig, und alle Lebewesen schauen darauf. Was seinen Ursprung im Himmel hat, liebt das Hohe. Was seinen Ursprung in der Erde hat, liebt das Niedere. Somit folgt ein jedes dem ihm korrespondierend Zugehörigen.‹«²⁹

In dem [Kommentar] des Herrn Lü zu den Frühlings- und Herbstannalen (*Lü shi chun qiu* 呂氏春秋) aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts vor der allgemeinen Zeitrechnung lesen wir erneut von dieser kosmischen Korrespondenztheorie, in der das »Atmen« eine herausragende Rolle spielt:

»Sind [Vorkommnisse] der korrespondierenden Zugehörigkeit nach in Gemeinschaft, dann rufen sie einander herbei. Sind sie im Atmen in Gemeinschaft, dann vereinigen sie sich. Sind sie dem Klang nach nahestehend, dann sprechen sie [aufeinander] an. Wenn man daher den Ton *gōng* anschlägt, so spricht der Ton *gōng* an. Wenn man den Ton *jué* anschlägt, so spricht der Ton *jué* an. Mit einem Drachen führt man Regen herbei. Über den Körper vertreibt man [seinen] Schatten.«³⁰

Die musikalische Resonanz wird mit dem Zusammenhang zwischen einer körperlichen Gestalt und dem ihr zugehörigen Schatten, mit

²⁹ Übersetzt nach *Zhou yi zhu shu* 周易注疏, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, Taipei 1987, Abteilung »Zhou yi jian yi 周易兼義« (= ZYJY), 卷 1, 4b: 子曰同聲相應同氣相求水流濕火就燥雲從龍風從虎聖人作而萬物觀本乎天者親上本乎地者親下則各從其類也; vgl. Richard Wilhelm (Übers.), *I Ging. Text und Materialien*, München 1973, 29f.

³⁰ Lü Buwei 呂不韋, *Lü shi chun qiu* 呂氏春秋, 卷 20, Abschnitt 4 »Zhao lei 召類« (»Korrespondierend Zugehöriges herbeirufen«); übersetzt nach Xu Weiyu 許維遹, *Lü shi chun qiu ji shi* 呂氏春秋集釋, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 3 Bde., Taipei 1966, 3. Bd., 956: 類同相召.氣同相合.聲比則應.故鼓宮而宮應.鼓角而角應.以龍致雨.以形逐影; vgl. dieselben Passagen eingeflochten in anderen Text ebd., 卷 13, Abschnitt 2 »Ying tong 應同« (»Auf Gleches ansprechen«; Xu Weiyu, *Lü shi*, II 503 ff.; vgl. R. Wilhelm (Übers.), *Frühling und Herbst des Lü Bu We. Aus dem Chinesischen übersetzt und erläutert von R. W.*, Düsseldorf/Köln 1971, 355 bzw. 161f.

einem Korrespondenzphänomen im Bereich der Sichtbarkeit also, auf eine Ebene gestellt. Was diese für uns so verschiedenartigen Sachverhalte verbindet, ist jedesmal die Wirksamkeit der »korrespondierenden Zugehörigkeit« (*lèi* 類) und des »Atmens« (*qi* 氣).

Wenngleich allgemein mit »Art« wiedergegeben, darf *lèi* 類 doch gerade in diesem Zusammenhang offenkundig nicht im Sinne einer ontologischen Gleichheit begriffen werden. Wie aus den angegebenen Passagen bereits hinreichend ersichtlich sein dürfte, liegt das Gewicht vielmehr auf dem Phänomen einer gegenseitigen Anrührung und Erwiderung. Es geht hierbei um ein Geschehen. Dieses Phänomen ergibt sich wohl zwischen »verwandten«, das heißt jedoch nicht zuerst abstammungsmäßig gleichen Vorkommnissen. Die »korrespondierende Zugehörigkeit« verbindet allein solche Vorkommnisse in einer gemeinsamen Wirksamkeit miteinander, die je schon irgendwie aufeinander ansprechen. Die sich einstellende Wirkung liefert also das Kriterium der Zugehörigkeit; nicht aber ist es umgekehrt eine vermutete »Gleichheit«, die die Wirkung ermöglicht. Die »Verwandtschaft« von der Sorte *lèi* 類 wird also gerade nicht mit einer ontologischen »Ähnlichkeit«, sondern im Hinblick auf den gelingenden Vollzug einer Korrespondenz zwischen zwei Vorkommnissen bestimmt.³¹ Aufgrund dieser Korrespondenz, die die ganze Welt in ihrer Bewegtheit durchschwingt, ist es denkbar, daß ein Drache für Regen sorgen kann; so erst wird er zum Herrscher über das Wasser. Dabei geht es nicht um die spätere symbolische Zuordnung von Wesenheiten zu einzelnen Elementen. Vielmehr beruht die Vorstellung von dieser »magischen« Wirksamkeit in jener fundamentaleren Vorstellung von Schwingungsverhältnissen, über die innerhalb der Welt bestimmte Vorkommnisse ganz von selbst miteinander »korrespondieren«, das heißt aufeinander ansprechen. Wenngleich die feinen kategorialen Unterschiede noch nicht völlig aufgeklärt sein mögen, zeigt sich bereits an dieser Stelle außerdem: Das »Atmen« spielt bei dieser Wirksamkeit eine ähnliche Mittlerrolle wie die »korrespondierende Zugehörigkeit« (*lèi* 類).

Aufgrund ihrer unmittelbar korrespondierenden Wirksamkeit besitzt neben den »Riten« auch die Musik seit Konfuzius so herausragende Bedeutung für die Kontrolle der menschlichen Leidenschaften wie für die Stiftung der Gemeinschaft bis hin zur Einrichtung eines geordneten Verhältnisses zur Welt im ganzen. In den *Aufzeich-*

³¹ Vgl. zu dieser Frage die ausführliche Untersuchung in Munakata, Concepts.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

nungen des Historikers (*Shi ji* 史記) von Sima Qian 司馬遷 (135? – 93?) wird die Bedeutung der Musik anlässlich der Unterredung des Herzogs Ding 定 von Lu 魯 mit dem Lehensfürsten des Staates Qi 齊 im Beisein des Konfuzius drastisch genug geschildert: Die Unachtsamkeit des Hofmusikers endet mit dessen Hinrichtung.³² In seiner Abhandlung über die Musik gibt Sima Qian 司馬遷 selbst Auskunft über die Hintergründe dieser strengen Einstellung zur Musik:

»In jedem Fall entstehen die Töne ursprünglich aus dem inneren Sinn des Menschen heraus. Wenn der innere Sinn des Menschen bewegt ist, lassen ihn die Vorkommnisse so werden. Er wird angerührt von den Vorkommnissen und gerät daraufhin in Bewegung. Deshalb [findet der innere Sinn] eine gestalthafte Verkörperung im Klang [der Stimme]. Die Klänge sprechen aufeinander an; darum bringen sie Veränderungen hervor. [...] [Trauer, Freude, Lust, Ärger, Ehrfurcht, Fürsorge,] diese sechs sind nicht [Sache der] angeborenen Anlage. [Der innere Sinn] wird von den Vorkommnissen angerührt und gerät daraufhin in Bewegung. Darum achteten die frühen Könige sorgsam darauf, womit sie ihn anrührten. [...] Das Gemüt ist bewegt im Innern; deshalb [findet es] eine gestalthafte Verkörperung im Klang [der Stimme].«³³

Die Anrührung des Menschen durch Vorkommnisse seiner Umwelt versetzt ihn unweigerlich in dementsprechende Gemütsbewegungen. Diese wiederum drängen nach ihrem Ausdruck in der Stimme sowie dann auch in geordneten Tönen (*yīn* 音) und in der Musik (*yuè* 樂). Letztere wird ihrerseits als Vorkommnis in der Umwelt, als eine Art *wù* 物, nach dem bekannten Muster des »Ansprechens auf Anrührung« (*gǎn yìng* 感應) oder der Responsivität ebenso zwangsläufig in nützlicher oder schädlicher Weise auf den inneren Sinn der Menschen zurückwirken. Wenn also der Mensch ein mit Sinnen der äußeren Wahrnehmung ausgestattetes, ein sinnliches Wesen ist, wenn überdies auch sein Inneres den Sinnen in der Empfänglichkeit für äußere Bewegung gleichkommt, wenn mithin mit vollem Recht von *xīn* 心 als einem »inneren Sinn« gesprochen werden kann – bedeutet all dies dann nicht, daß sich die lebendige Bewegtheit mit einer gewissen Notwendigkeit eben in sinnlich wahrnehmbare Ausdrucks-

³² *Shi ji* 史記, 卷 47, Kap. 47 »Kong Zi shi jia 孔子世家« (»Chronik des Hauses des Konfuzius«); Takigawa Kametarō 瀧川龜太郎, *Shi ji huizhu kaozheng* 史記會注考證, Taipei 1982, 749af.

³³ *Shi ji* 史記, 卷 24, Kap. 24 »Yue shu 樂書« (»Schrift über die Musik«); Takigawa, *Shi ji*, 431b ff.: 凡音之起由人心生也。人心之動物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變。[...] [哀樂喜怒敬愛] 六者非性也。感於物而后動。故先王慎所以感之。[...] 情動於中，故形於聲。

gestalten ergießen *muß*, die jene Bewegtheit ihrerseits weitertragen und über den Ausdruck die darauf ansprechende Bewegtheit im Leiblichen hervorrufen? Wenngleich bei Sima Qian 司馬遷 nicht eigens von *qi* 氣, dem »Atmen«, die Rede ist, muß doch nach den zuvor zum Zusammenhang von *gǎn* 感 und *qi* 氣 angeführten Belegstellen die Frage erlaubt sein, ob sich mit dieser Vermittlungsfigur, die aller Musik zugrunde liegt, nicht auch schon bei Sima Qian 司馬遷 eine wesenhafte Selbstbezüglichkeit in der Idee des *qi* 氣, des »Atmens«, andeutet.

Bestätigung findet diese Vermutung jedenfalls in Aussagen, die aus Ban Gus 班固 *Historischen Schriften zur Herrschaft der Han* (*Han shu* 漢書; gegen 82 nach der allgemeinen Zeitrechnung verfaßt) stammen. In dem darin enthaltenen »Bericht über Riten und Musik« (»Li yue zhi 禮樂志«) wird der bekannte Wirkzusammenhang im »Atmen« im Hinblick auf die Musik so beschrieben:

»Dem Menschenwohnt das Atmen des Himmels und der Erde, des Schattig-Feuchten und des Sonnenwarmen inne; es gibt [in ihm] die Gemütsbewegungen der Lust und des Zorns, der Trauer und der Freude. [...] Die vollkommenen Menschen vermochten sie ihm [sc. dem Menschen] zu zügeln, vermochten sie aber nicht zu unterbinden. Deshalb machten sie [sinnhafte] Erscheinungsgestalten von Himmel und Erde und schufen Riten und geregelte Sittlichkeit sowie die Musik, womit sie in Verbindung zum Geistig-Hellen traten, [...].³⁴

Und etwas später heißt es noch genauer:

»Nun, in den Leuten gibt es [zwar] die angeborene Anlage im [Puls des] Blutes und des Atmens wie im Wissen des inneren Sinns; nicht aber gibt es da eine verlässliche Beständigkeit der Gemütsbewegungen der Trauer, der Freude, der Lust und des Zorns. Sie sprechen an auf eine Anrührung und geraten daraufhin in Bewegung, und sodann [bilden] die dem inneren Sinn eigenen Verfahrensweisen gestalthafte Verkörperungen [aus]. [...] [Musik und Riten] sind imstande, den inneren Sinn der Menschen im Guten anzurühren und in Bewegung zu versetzen, das schlechte Atmen aber nicht mit ihm in Berührung kommen zu lassen; dies ist die Art und Weise, wie die frühen Könige die Musik einrichteten.«³⁵

³⁴ Ban Gu 班固, *Han shu* 漢書, 卷 22, Kap. »Li yue zhi 禮樂志«; übersetzt nach Yang Jialuo 楊家駱 (Hg.), *Xinjiaoben Han shu* 新校本漢書, 5 Bde., Taipei 1997, 2. Bd., 1027: 人函天地陰陽之氣, 有喜怒哀樂之情。[...] 聖人能為之節而不能絕也, 故象天地而制禮樂, 所以通神明 [...].

³⁵ Yang Jialuo, *Han shu*, II 1037: 夫民有血氣心知之性, 而無哀樂喜怒之常, 應感而動, 然後心術形焉。[...] 足以感動人之善心[也], 不使邪氣得接焉, 是先王立樂之方也。Vgl. ebenfalls folgende Formulierung: »Wenn daher der innere Sinn in Trauer oder Freude

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Es gilt nunmehr als Gemeinplatz, daß der Mensch durch seine Teilhabe am »Atmen« der ganzen Welt im Spiel innerer Gemütsbewegungen wechselnden Umwelteinflüssen ausgeliefert ist. Da es diese zu kontrollieren gilt, bedarf es der »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) von Himmel und Erde, die eigens die Verbindung zwischen Mensch und Welt herzustellen vermögen. Die leibliche Zwangsläufigkeit der Anrührung des Menschen durch die Welt kann gleichsam wettgemacht werden durch die weise Einrichtung jener anderen Zwangsläufigkeit der menschlichen »Ausdrucksformen«. Diese werden als »gestaltbare Verkörperungen« (*xíng* 形) des inneren Sinnes beschrieben. Die Formen der Sittlichkeit und der Kunst, worum es sich da auf der höchsten Stufe handelt, sind als unmittelbarer Auswuchs des inneren Sinnes in seiner Bewegtheit zu verstehen. Die Ausdrucksgestalten sind auch hier wieder als unmittelbarer Selbstausdruck gekennzeichnet. Sie erwachsen unmittelbar aus dem verborgenen »Vermögen des inneren Sinnes« (*xīn shù* 心術) selbst. Insofern dieses »Vermögen« – oft auch »Berechnung« (*shù* 數) genannt – angeboren ist, wurzeln dessen Ausdrucksgestalten mit einer gewissen Notwendigkeit in *qì* 氣.

Die sinnhaft-sinnlichen Gestalten vermitteln mit dem Ziel moralischer Transformation zwischen dem Menschen und jener Welt, an der er im »Atmen« ursprünglich schon teilhat. Sie vermögen ihn unter Umständen an das Geistig-Helle zu binden und das Gute in ihm anzuregen, und es kann ihnen sogar gelingen, schädliche Anrührungen zu verhindern! Somit stellt der Ausdruck des »Atmens« einen Bruch mit diesem selbst dar. Auf dem Umweg über die sinnlich wahrnehmbare Verkörperung sozialer – und kosmischer – Ordnung in den Riten, der Sittlichkeit und der Musik wirkt somit das »Atmen«, sofern es das Menschsein trägt, mittelbar auf sich selbst zurück. In der sinnlichen Gestalt wird es selbstbezüglich.

2.4. Eine Korrespondenz in *qì* 氣 und die Bilder

Dong Zhongshu 董仲舒 (175–105?) greift den Korrespondenzgedanken zitierend auf und arbeitet ihn für die Nachwelt aus. Ihm geht es

angerührt wird, tritt daraufhin der Klang [der Stimme] in Lied und Gesang hervor.« (*Han shu* 漢書, 卷 30, Kap. »Yi wen zhi 藝文志« [»Bericht über die Künste, Bildung und Literatur«]; Yang Jialuo, *Han shu*, II 1708: 故哀樂之心感, 而 (哥) [歌] 詠之聲發).

darum, die gleichsam rationale Regelhaftigkeit einer solchen naturwüchsigen Korrespondenz zwischen Zusammengehörigem gegenüber dem Aberglauben an die Willkür wundersamer Einwirkung jenseits der stofflich-leiblichen Gegebenheiten zu verteidigen und genauer zu erläutern. Als Medium der korrespondierenden Wirksamkeit wird von Dong Zhongshu 董仲舒 die jeweilige Verfassung des »Atmens« klar hervorgehoben. Er teilt alle korrespondierenden Vorkommnisse nach ihrer Zugehörigkeit zum »schattig-feuchten« oder zum »sonnenwarmen Atmen«, zu *yin qi* 陰氣 oder *yáng qi* 陽氣 ein. In diesem »Atmen« vollzieht sich ihm zufolge die Übertragungsleistung. So findet sich das »Atmen« erstmals in dieser Deutlichkeit verknüpft mit der Korrespondenzwirkung. Diese aber wird wiederum nüchtern auf eine »zahlenmäßige Verfassung« (*shù* 數) zurückgeführt. Meßbare Schwingungsbewegungen wie bei Klängen werden für die beobachtbaren Wirkungszusammenhänge im »Atmen« verantwortlich gemacht. Ausdrücklich wird dabei das eher leiblich konnotierte *qi* 氣 gegen das »Rein-Geistige« (*shén* 神) ausgespielt.³⁶

Seine theoretische Reife erlangt der Gedanke in der Folge ausgerechnet bei dem als »Kritiker« bekannten Wang Chong 王充 (27–97).³⁷ Zunächst bejaht dieser die tradierte ältere Auffassung, um jedoch sogleich den Geltungsbereich und die Wirksamkeit der »Anrührung im Atmen« (*qi gǎn* 氣感) zu präzisieren und von der Einwirkung eines moralischen Schicksals oder des Zufalls abzuheben:

»Der Wind folgt dem Tiger nach. Wolken folgen dem Drachen nach. Was in der Gemeinschaft korrespondierender Zugehörigkeit steht, durchdringt [sich gegenseitig] im Atmen. Hinsichtlich ihrer angeborenen Anlage rühren sie einander an und setzen einander in Bewegung. Wenn Lebewesen und Angelegenheiten einander begegnen, [entsteht] zugleich Glückverheißenches und Unheilvolles. Wenn sie durch zufällige Ereignisse aufeinandertreffen, ist das nicht gleichbedeutend mit der Anrührung im Atmen.«³⁸

³⁶ Vgl. Dong Zhongshu 董仲舒, *Chun qiu fan lu* 春秋繁露 (Üppiger Tau der Frühlings- und Herbstannalen), herausgegeben von Xiong Dunsheng 熊鈍生, Taipei 1984, 卷 13, Kap. 57 »Tong lei xiang dong 同類相動« (»Was in der Gemeinschaft korrespondierender Zugehörigkeit steht, bewegt sich gegenseitig«).

³⁷ Vgl. zu Person und Werk Alfred Forke, *Philosophical Essays of Wang Ch'ung*, Leipzig 1907 und ders., *Miscellaneous Essays of Wang Ch'ung*, Leipzig 1911.

³⁸ Wang Chong 王充, *Lun heng* 論衡 (*Waage der Lehrmeinungen*), 卷 3, Kap. 10 »Ou hui 偶會« (»Zufälliges Übereintreffen«); übersetzt nach Liu Pansui 劉盼遂, *Lun heng ji jie* 論衡集解, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taipei 1990 [= LH], 1. Bd., 48: 風從虎·雲從龍·同類通氣·性相感動·若夫物事相遭·吉凶同時偶適相遇·非氣感也.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Grundsätzlich gilt aber, wie Wang Chong 王充 verschiedentlich ausführt:

»Durch Gemeinschaft im Atmen und Gemeinsamkeit in der korrespondierenden Zugehörigkeit rufen sie sich in der Bewegung gegenseitig hervor und führen einander herbei.«³⁹

Oder:

»Was Drachen sowie Wolken und Regen betrifft, so sind sie gleich im Atmen. Daher können sie durch Anrührung und Bewegung mittels ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit einander nachfolgen.«⁴⁰

Die Korrespondenz des Zusammengehörigen bewirkt eine Bewegung, die auf eine gegenseitige Durchdringung mittels des »Atmens« zurückzuführen ist. An erster Stelle steht die Gemeinschaft im »Atmen« (*qì 氣*), die kenntlich wird in der Gemeinsamkeit einer »korrespondierenden Zugehörigkeit« (*lèi 類*). Diese Zusammengehörigkeit wiederum ist mit der »angeborenen Anlage« (*xìng 性*) eines jeden Vorkommnisses – Wind und Wolken sind hierin Lebewesen wie Tigern und Drachen gleichgestellt – festgelegt, weshalb dieser begrenzte Zusammenhang »von Himmel und Erde her angeborene Anlage, weghalt leitender Sinn des Von-selbst«⁴¹ genannt werden kann. Was der kritische Aufklärer Wang Chong 王充 dann aber gegenüber Dong Zhongshus 董仲舒 »mangelhafter« Beweisführung mit einer Reihe sophistischer Argumente darlegt, berührt unmittelbar das Thema der Anschauung. In der Streitfrage, ob nur »echte« (*zhēn 真*) Verkörperungen von etwas oder auch dessen »scheinhaft täuschende Nachahmungen« (*jiǎ 假*) und »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng*

³⁹ *Lun heng* 論衡, 卷 14, Kap. 41 »Han wen 寒溫« (»Kälte und Wärme«); LH I 292: jiā 氣共類動相招致.

⁴⁰ *Lun heng* 論衡, 卷 16, Kap. 47 »Luan long 亂龍« (»Durcheinander in der Drachensache«); LH I 329: 夫龍與雲雨同氣故能感動以類相從.

⁴¹ *Lun heng* 論衡, 卷 14, Kap. 41; LH I 292: 天地之性自然之道. Wo zi rán 自然 nicht mehr adverbial als »von selbst ...« oder »in von selbst sich ergebender Weise ...« aufgelöst werden kann, weil der Ausdruck im Denken die Selbständigkeit einer Leitvorstellung erlangt hat, soll die sperrige Wendung »das Von-selbst« die Vorstellung von einer »Wirklichkeit, die sich von selbst vollzieht« umschreiben. Immerhin gilt es, die vieldeutige abendländische Vorstellung von der »Natur« auszuklämmern, um nicht von vornherein den Schöpfungsgedanken, das »Herstellen des Seienden«, in der Rede von der *natura naturans* wie von der *natura naturata* zu assoziieren. Das philosophische Kunstwort *zi rán* 自然, das »Von-selbst«, zeigt mithin ein *Geschehen* an, nicht ein gegebenes Etwas.

象) die besagte Korrespondenzwirkung auszulösen vermögen, vertritt Wang Chong 王充 einen bemerkenswerten »Bilderglauben«:

»Die Behauptung, das [gehe] nicht vermittels [sinnhafter] Erscheinungsgestalten derselben korrespondierenden Zugehörigkeit, ist falsch.«⁴²

Als ein Beleg wird zunächst jener Fall angeführt, wo des Nachts vor den Stadttoren Ausgeschlossene den Hahnenschrei imitieren und die echten Hähne innerhalb der Stadtmauern einstimmen, woraufhin wie an jedem »Morgen« die Tore geöffnet werden. Der Ironiker folgert daraus:

»Wenn nun der Hahn durch verräterische Stimmen angerührt werden kann, dann kann auch der Regen mit gefälschten Erscheinungsgestalten herbeigeführt werden.«⁴³

Von Belang ist hier allein das Paradigma der bildlichen Übertragung. In nicht weniger als 15 Belegebeispielen dieser Art wird die auslösende Funktion von Nachahmungen und Sinnbildern bei Geistern, Menschen und Tieren ausgemalt. Im Hintergrund steht dabei freilich immer die Ironie einer sophistischen Kritik, wenn etwa gefragt wird, ob nicht auch der unwissende Regen auf etwas hereinfallen könne, worauf nicht nur die Fische, sondern selbst alle 72 weisen Schüler des Konfuzius hereinfielen – die »Ähnlichkeit« (*ruò* 若) der Bilder.

Wir könnten Wang Chong 王充 sicherlich eine Anthropomorphisierung der Naturvorgänge vorwerfen – würde er nicht all jene durch Bilder ausgelösten Gemütsregungen, die wir psychologisch zu erklären geneigt sind, von vornherein anders behandeln. Verbindend zwischen Welt und Menschen obwaltet ja jenes »lebendige Atmen«, das in seiner leiblichen Dimension den Rahmen der Psychologie ebenso sprengt wie es der Vorstellung von der Natur je schon Leben und Bewegtheit einverleibt hat. So wird vorstellbar, daß selbst Abweichungen vom naturwüchsigen »weghaft leitenden Sinn des Von-selbst« (*zì rán zhī dào* 自然之道) als »durch den Himmel so sich ergebend« (*tiān rán* 天然) erklärbar scheinen. Auch der Himmel läßt sich eben durch geschickt eingesetzte Abbilder »anröhren« (*gǎn* 感); denn die Bilder haben teil an der Wirksamkeit des »Atmens«, wengleich mit Einschränkungen:

⁴² *Lun heng* 論衡, 卷 16, Kap. 47; LH I 328: 不以象類說.非也.

⁴³ LH I 328: 夫雞可以姦聲感.則雨亦可以偽象致.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

»Wo Wasser und Feuer angerührt und in Bewegung versetzt werden, [geschieht dies] in der Regel durch das echte Atmen.«⁴⁴

Jeder Vorgang ist auf eine Anrührung zurückzuführen, und diese vollzieht sich eben in der Bewegtheit des »Atmens«, in *qì* 氣. Was alle Bewegtheit in der Welt vermittelt, ist *qì* 氣. Dieses wird nicht stofflich gedacht. Gerade weil es nicht eine Entität, ein Element *qì* 氣 ist, worauf es ankommt, gerade weil vielmehr die Struktur der Übertragung und eine Vermittlungsleistung die entscheidenden Merkmale von *qì* 氣 darstellen, kann selbst noch die »korrespondierend zugehörige«, das heißt die mitschwingende Nachahmung in den Genuß solcher Wirksamkeit gelangen. Die Bilder »funktionieren« effektiv; doch laut Wang Chong 王充 fungieren sie als Auslöser nicht durch ihre formale Abbildhaftigkeit. Die Bilder schaffen es statt dessen gerade aufgrund einer Korrespondenzfähigkeit, sich tatsächlich in den Wirkzusammenhang des »Atmens« einzugliedern. Dafür jedenfalls tritt der Skeptiker in seinem überraschenden Plädoyer zugunsten des Regenzaubers mit Drachendarstellungen ein. Die vermeintliche »Ähnlichkeit« der »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) muß also umgekehrt so definiert werden, daß nur dasjenige als ähnlich zu gelten habe, was auch tatsächlich eine Wirksamkeit durch Anrührung im »Atmen« auszulösen imstande ist. »Ähnlich« (*ruò* 若) heißt das Wirksame, nicht das Gleichaussehende. Statt zu unterstellen, daß nur eine »täuschend echte«, eine formal abbildhafte Ähnlichkeit jene Wirksamkeit hervorbringen könne, muß hingegen, was überhaupt gelungene »Erscheinungsgestalt« (*xiàng* 象) oder eben »Abbild« (*xiàng* 像) genannt werden darf, von seinem Erfolg in einem lebendigen Vollzug aus bestimmt werden, nicht indes von der Wahrnehmung und der Erkenntnis her. Dieser Gedanke wird unten bei der Besprechung zu Zong Bing 宗炳 in IV. 1. wiederkehren.

Den Fall eines um seine verstorbene Mutter trauernden Sohnes, der beim Anblick ihres Bildnisses Tränen vergießt, erläutert Wang Chong 王充 vor diesem Hintergrund genauer:

»Was das gemalte Bild betrifft, so ist das [gewiß] nicht die wirkliche Person der Mutter. Weil er die Erscheinung ihrer körperlichen Gestalt erblickt, laufen unweigerlich die Tränen herab. Im Andenken an die Mutter wird das Atmen angeführt; da bedarf es nicht eines tatsächlichen [Gegenübers].«⁴⁵

⁴⁴ LH I 328: 水火感動.常以真氣.

⁴⁵ LH I 331: 夫圖畫.非母之實身也.因見形象.涕泣輒下.思親氣感.不待實然也.

Das Bild löst eine leibliche Reaktion aus, weil es über die Anschauung unmittelbar auf das »Atmen« einwirkt. Es sind die sichtbaren Qualitäten des gesehenen Bildes, die dazu hinreichen. Das Bild wird ansonsten nachdrücklich hinter die Wirklichkeit zurückgesetzt. Die Tränen des Sohnes dürfen jedoch gerade nicht psychologisch mit der suggestiven Präsenz der Mutter im gelungenen Konterfei, mit einer unwiderstehlichen *inneren* Empfindung von Nähe also, erklärt werden. Die sichtbare Ähnlichkeit im Bild »repräsentiert« hier nicht die leibhaftige Person für das Gefühl. Das Bild fungiert nicht als symbolischer Stellvertreter für das Wirkliche. Hingegen gelingt es der anschaulichen Gestaltqualität des Bildes, über die Anschauung gewissermaßen ganz *äußerlich* in eben jenen unmittelbar *leiblichen* Wirkzusammenhang des »Atmens« einzuschwingen, der je schon zwischen einander nahestehenden Menschen vorherrscht. Die Anschauung als solche »täuscht« hier beileibe nicht das Gefühl. Als Anschauungsakt stellt sie jenen Faden lebendiger Wechselwirkung her, der vor allen Vorstellungen und Gefühlen in der leiblich-sinnlich-geistigen Grundbewegtheit des »Atmens« immer schon eine Gemeinschaft zwischen Menschen gestiftet hat.⁴⁶

Diese Auslegung mag sich kaum von der geläufigen Einfühlungstheorie unterscheiden. Auf die Feinheit der leiblichen Vermittlung im »Atmen« kommt es jedoch an. Die Psychologie kommt bei Wang Chong 王充 gar nicht ins Spiel. An diesem Punkt treten eine ältere chinesische Bildtheorie von der unmittelbaren Wirksamkeit in der Anschauung und eine poetologische Pathostheorie des Abendlandes, die vom Paradigma der metaphorischen Übertragung im Zeichenverstehen ausgeht, auseinander. Was mysteriös scheinen mag, ist zunächst in der andersartigen Erfahrung und Auslegung eines Phäno-

⁴⁶ Wenn Belting (Bild-Anthropologie, 170) gegenüber dem Bildsinn der Erinnerungshilfe von dem Bild als »Medium der Verkörperung« spricht, kommt er nebenbei nahe an eine sinnvolle Deutung der hier beschriebenen Bildpraxis heran. Wichtig ist es gleichwohl, den Unterschied zwischen einer präsentativen Verkörperung nach dem europäischen Bildbegriff und einer primär wirksamen Verkörperung nach dem hier zutage tretenden Bildverständnis zu erkennen. Ebenso scheint die klassische Erörterung des »Bildzaubers« (siehe dazu auch Belting, Bild-Anthropologie, 148 f.) unter dem Stichwort der Verdoppelung auf das Bildverständnis des chinesischen Altertums kaum anwendbar zu sein, wenn nämlich im oben angesprochenen Regenzauber mit Bilddarstellungen die Gestalt selbst schon wirksam wird, ohne erst durch anschauliche »Ähnlichkeit« eine Verbindung mit einem abgebildeten Gegenstand herstellen zu müssen. Im hier gegebenen Beispiel wiederum geht es um eine allenfalls rezeptionsästhetisch zu deutende Wirksamkeit auf den Betrachter, nicht hingegen auf das Dargestellte.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

mens zu akzeptieren. Nur so kann versucht werden, genauer zu verstehen, was es heißt, wenn Bilder nicht nur einen Sinngehalt mitteilen, sondern wenn sie gerade *durch* ihre Sichtbarkeit als Vermittlungsinstanz in dem universalen Wirkungszusammenhang des »Atmens« tauglich sind. Als Beleg für diesen Unterschied führt Wang Chong 王充 des weiteren den bedeutungsvollen Traum an:

»Die geistigen Kräfte geben den Menschen durch [sinnhafte] Erscheinungsge-
stalten, nicht durch eine dinghafte Wirklichkeit [etwas] kund. Daher erblicken
wir, wenn wir im Schlafe ruhen, in Traumeinsichten die [sinnhaften] Erschei-
nungsgestalten von Angelegenheiten. Wird Glück eintreten, kommen glückver-
heißende Erscheinungsgestalten. Wird Unheil eintreten, kommen unheilvolle
Erscheinungsgestalten herbei. Das Atmen geistiger Kräfte steht in korrespon-
dierender Zugehörigkeit mit Wolken und Regen. [...] Die geistigen Kräfte lassen
in [sinnhaften] Erscheinungsgestalten [ihre] Wirklichkeit sichtbar werden.«⁴⁷

Zumindest andeutungsweise ist dieser Stelle zu entnehmen, daß die Erscheinungsgestalten als *unmittelbarer Ausfluß* der geistigen Kräfte *in ihrem »Atmen«* verstanden werden. Sie sind daher nicht bloße »Anzeichen«, die der symbolischen Weitergabe von Bedeutungsgehalten dienen, für die sie stehen. Vielmehr werden die Erscheinungsgestalten (*xiàng* 象) hier in einem stärkeren Sinn, nämlich gerade als »Ausdruck«, verstanden. In diesem Selbstausdruck findet sich die bewegte Wirksamkeit des »Atmens« selbst in sichtbarer Weise verkörpert. In den Erscheinungsgestalten drückt sich sichtbarlich die bewegte Wirklichkeit selbst aus, insofern sie vom »Atmen« beherrscht wird. Der bildhafte Ausdruck ist nicht die Wirklichkeit selbst. Gleichwohl wohnt ihm eine auslösende Korrespondenzfähigkeit inne. Diese Korrespondenzfähigkeit desjenigen Ausdrucks, welchem die Bewegtheit des »Atmens« sich einverleibt, hebt den wirksamen Ausdruck von bloßen bedeutungangebenden Zeichen ab. Ebenso ist es diese Korrespondenzfähigkeit, die es gestattet, herkommend von der Erfahrung der Anrührung im »Atmen«, dergestalt ausdruckshaften Bilderscheinungen und der Anschauung grundsätzlich eine auslösende Rolle in-
mitten des Wirklichen zuzusprechen.

Vor diesem Hintergrund ist zu lesen, was Wang Chong 王充 zum Abschluß der Kapitels über Sinnbilder sagt. Diese sind dazu ange-
tan, Gesellschaft und Sittlichkeit zu stiften. Sowohl die Holzfiguren männlicher und weiblicher Landarbeiter oder die von Rindern, die im

⁴⁷ LH I 329: 神靈示人以象不以實.故寢臥夢悟見事之象.將吉.吉象來.將凶.凶象至.神
靈之氣.雲雨之類. [...] 神靈以象見實.

Frühjahr das ländliche Jahr einleiten, wie ebenso die hölzernen Ahnendarstellungen, die den Nachkommen im Tempel Ehrfurcht tatsächlich gebieten, auch die bemalten Totenwagen mit ihren Strohpuppen, schließlich das kaiserliche Bogenschießen auf Tierattrappen, die die Namen widerspenstiger Lehensfürsten tragen, beweisen nach Wang Chong 王充 folgendes: Solche Bilddarstellungen ermöglichen zwar nicht unbedingt einen unmittelbaren Gebrauch, und sie besitzen keinen praktischen Gebrauchswert (*wú yòng* 無用); gleichwohl gründet sich menschliches Sinnen und Trachten wie etwa eine ehrfürchtige Anrührung häufig auf Erscheinungsgestalten und Sinnbilder.⁴⁸ Und in – der Anschaulichkeit halber vollzogenen – rituellen Handlungen wie überhaupt im sittlich geregelten Verhalten drückt sich wiederum die Sinneshaltung der Menschen aus.⁴⁹ Hiermit sucht der han-zeitliche Denker, die Anschauung von künstlichen Bildern als einen Wert eigener Art mit der unmittelbaren Wirksamkeit des Bildes zu begründen. Nun ist es die »Sinneshaltung« (*yì* 意) von Menschen, die sich in Erscheinungsgestalten ausdrückt, nicht mehr ein naturwüchsiges Geschehen.

Auch wenn sich an diesen knappen Überlegungen gewiß keine Theorie zur Kunst im eigentlichen Sinn ablesen lässt, sind sie doch insofern wertvoll, als sie in einem Zusammenhang auftauchen, der das »Atmen«, die korrespondierende Zugehörigkeit und die Erscheinungsgestalten – drei wichtige Themenkreise späterer Reflexion über die Malerei – in einem Ausdrucks- und Wirkgeschehen zusammenbindet. Und gerade in dem letzten Passus zu einer sozial und kommunikativ eingesetzten Bildlichkeit erhebt sich Wang Chong 王充 über die Idee magischer Bildwirksamkeit, wie sie beispielsweise in daoistische Praktiken Eingang gefunden hat. Ihm geht es als Skeptiker und Ästhetiker wie als politischem Denker nicht um eine magische Kunst, sondern um den Aufweis der tatsächlich von anschaulichen Gestalten ausgehenden Ausstrahlung und um deren Gemeinschaft stiftenden Nutzen. Dort hingegen braucht die unmittelbar bannende oder beschwörende Wirkung im Herstellen von emblematischen Sinnbildern, sogenannten *fù* 符 oder *fù shù* 符書, nicht näher reflektiert zu

⁴⁸ Vgl. den Satz: »[Mit dem Ahnenbildnis des Tempel-] herrn aus Holz [...] wird kundgetan, daß da eine Bewegung [des Gemüts] angemessen ist, so läßt man [diese] Sinneshaltung in einer [sinnhaften] Erscheinungsgestalt Fuß fassen.« (LH I 332: 木主 [...] 示當感動.立意於象).

⁴⁹ Vgl. den Ausspruch »vermittels ritueller Vollzüge wird die Sinneshaltung kundgetan.« (LH I 332: 以禮示意).

werden, da die Sinnbilder aus einer esoterischen Offenbarung und Überlieferung hervorgehen. Auch unterliegen diese »Embleme« hermetischen Anwendungsregeln.⁵⁰ Obgleich möglicherweise aus denselben Wurzeln erwachsen wie das frühe Bildverständnis und die Malerei, verschließen sich daoistische Embleme einer bildphilosophischen Reflexion in weit höherem Maße als die gegenständlich darstellenden Bilder in der von Wang Chong 王充 vorgetragenen Theorie zur Bildwirkung und Bildanschauung.

Überraschenderweise kann der gegenüber vielen Formen des zeitgenössischen »Aberglaubens« kritische Wang Chong 王充 als Gewährsmann für ein gedankliches Gemeingut des chinesischen Altertums dienen. Ihm zufolge bietet sich im »Atmen« oder *qi* 氣 ein Bindeglied zwischen allem, was in der Welt vorkommt. Alles Geschehen wird aus diesem Wirkzusammenhang heraus gedacht. Bilderscheinungen, Nachahmungen, Darstellungen und dergleichen mehr werden nicht primär im Sinne eines metaphorischen Als-ob aus dem Bereich dieser bewegten Wirklichkeit ausgeschlossen. Auf vielfältige Weise gelangt die Wirklichkeit vielmehr in Sinnbildern zu ihrem Ausdruck, und bei aller Skepsis hinsichtlich der Reichweite ihrer Wirkung ist doch ausgeschlossen, daß ein solcher Ausdruck lediglich als ein stummer »Repräsentant«, als der Verweis eines »Zeichens« aufgefaßt wird, das Wirkliches bloß von Ferne anzeigen. Der mit einer Wirksamkeit behaftete anschauliche Ausdruck steht dem bewegten Weltgeschehen nicht einfach gegenüber, ohne in es einzugreifen. Der Eingriff bildhaften Ausdrucks in das Wirkliche vollzieht sich aber explizit über die sinnliche Wahrnehmung als Anrührung im »Atmen«.

Nur auf Umwegen läßt sich an dieser Stelle eine Reflexion auf die Sinnlichkeit des Menschen freilegen. Letztlich muß es die Sinnlichkeit sein, die erst den Rückgang auf den Selbstausdruck der bewegten Wirksamkeit im »Atmen« möglich und nötig erscheinen läßt. Notwendig gemacht wird diese Selbstbezüglichkeit mittels des Ausdrucks und über einen Bruch hinweg durch eben jene unvermeidliche Wirksamkeit des »Atmens« in der Weise der Anrührung, bezogen auf das Sinnenwesen Mensch.⁵¹ *Qi* 氣, das »Atmen« muß daher

⁵⁰ Vgl. dazu das etwas spätere Zeugnis vom Gebrauch der Embleme in *Baopu Zi* 抱朴子,卷 17/19; Li Zhonghua/Huang Zimin, I 436 ff./481 ff.

⁵¹ Rudolf zur Lippe beleuchtet eben diese selbstbezügliche Struktur des Sinnenwesens Mensch aus einem europäischen, gleichwohl verwandten Geist in seinem Buch *Sinnenbewußtsein* (2 Bde., Baltmannsweiler 2000).

in letzter Konsequenz als eine Struktur der Selbstbezüglichkeit gedacht werden. Angemessen ist der Idee des *qi* 氣 die bipolare Figur einer Vermittlung. Nicht hingegen will es als einfache, gleichsam mechanisch oder aber magisch wirksame »Kraft« in der Welt gedacht werden. So viel sollte nach den bisher angeführten Aussagen bereits deutlich geworden sein. Auch scheint diese Auffassung von der komplexen Wirksamkeit des »Atmens« den Ausgangspunkt zu bilden für alle späteren Überlegungen zur Ästhetik, zur Kunst und insbesondere zum Bild in der Malerei.

Lapidar beginnt Jahrhunderte später Zhong Hong 鍾嶸 (471? – 518?) die Vorrede zu seiner *Rangordnung in der Dichtung* (*Shi pin* 詩品) erstmals im direkten Rückgriff auf das »Atmen«, das heißt auf genau diesen Gedanken von der Ausbildung eines Selbstausdrucks infolge eines Anrührungsprozesses, der vom »Atmen« seinen Ausgang nimmt:

»Wenn das Atmen die Vorkommnisse bewegt und die Vorkommnisse den Menschen anröhren, erschüttert dies infolgedessen die angeborene Anlage und das Gemüt [in diesem] und setzt sie frei, und in Tanz und Gesang wird es zu einer gestalthaften Verkörperung ausgebildet.«⁵²

Erst im Rahmen einer im »Selbstausdruck« originär vermittelten Weltwirksamkeit wird im weiteren zu verstehen sein, was es heißt, wenn der Künstler im Schaffen auf das »Atmen« rekuriert oder wenn Bildgegenständen oder fertigen Werken die Qualität des »Atmens« zugesprochen wird. Diese Redeweise muß als eine wörtliche, nicht als eine mystische oder metaphorische begriffen werden. Wie aber kann es dem Künstler gelingen, seinem Werk diese besondere Qualität einer Wirksamkeit zu verleihen? Wie wird im historischen Umfeld der ersten Ausbildung einer malereitheoretischen Reflexion der Akt des Werkschaffens im Hinblick auf *qi* 氣 gedeutet?

2.5. *Qi* 氣 und der künstlerische Schaffensakt

Gemäß Chinas frühem Klassiker zur Literaturkritik und -theorie vom Beginn des sechsten Jahrhunderts, Liu Xies 劉勰 *Das gebildete Innere*

⁵² Übersetzt nach Cheng Lin 成林 (Hg.), *Xinyi Shi pin duben* 新譯詩品讀本, Taipei 2003, 1: 氣之動物,物之感人,故搖蕩性情,形諸舞詠.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

und das Gravieren von Drachen (*Wen xin diao long* 文心雕龍), »wandelt das Geistige mit den Vorkommnissen umher«; das bedeutet:

»Das Geistige wohnt im Innern der Brust, aber das Atmen in der Gesinnung beherrscht Schloß und Riegel an ihr [sc. an der Brust]. Die Vorkommnisse gleiten [außen] an Ohren und Augen vorüber, und die dichterischen Worte befehligen und beherrschen ihre Dreh- und Angelpunkte. Sind die Dreh- und Angelpunkte einmal gängig ohne Hindernis, so gibt es an den Dingen keinen sich verbergenden Anblick; kommt es [aber] zu einer Hemmung von Schloß und Riegel, so gibt es für das Geistige ein Sich-Verbergen im inneren Sinn.«⁵³

Die bewegte Ordnung der Dinge wird nach dieser Auskunft vom Dichter durch die innere Sammlung und eine gefaßte Haltung erschlossen. Das »Atmen«, das seine leibliche Verfassung durchwaltet, fungiert dabei als Riegel, der die Pforte zur äußeren Welt öffnet oder verschließt. Das »Atmen« ist dasjenige, was die äußere Welt überhaupt für den inneren Sinn des Dichters und für das Geistige in ihm zugänglich sein läßt. Die dichterische Sprache selbst kommt nur wie das Drehen der aufgeschlossenen Pforte in ihren Angeln hinzu. So kann es zur herrschaftlichen Sprachform kommen, und alles tritt dann in offener Sichtbarkeit für andere zutage. Im »Atmen« wird die Welt erschlossen; und auf dem Boden dieser leiblich konnotierten Grundbewegtheit des Dichters gewinnt die äußere Welt ihren Ausdruck. Hier formt sich zuerst die dichterische Gestalt.

Liu Xie 劉勰 wird im weiteren noch deutlicher:

»Wie [der Dichter] gerade den Pinsel ergreift, findet sich das Atmen [noch] verdoppelt vor den dichterischen Worten; kommt es dann zur Vollendung der Schrift, ist die Hälfte gebrochen von den Anfängen im inneren Sinn.«⁵⁴

Nicht etwa von einer Sinneshaltung (*yì* 意) oder gar von einer inventiv imaginierten Redegestalt vor der sprachlichen Ausdrucksgebung wird demnach behauptet, sie sei zu Anfang »verdoppelt« gegenüber dem später entstandenen sprachlichen Ergebnis. Statt eines Gestaltentwurfs bildet vielmehr die jedenfalls auch leiblich konnotierte *Bewegtheit* des »Atmens« in ihrer die ganze Person beherrschenden Fülle den Ausgangspunkt für das Schaffen des Werkes. Fast klingt diese

⁵³ Übersetzt nach Luo Liqian 羅立乾, *Xinyi Wen xin diao long* 新譯文心雕龍, Taibei 1994 [= WXDL], 卷 6, Kap. 26 »Shen si 神思« (»Vergeistigtes Sinnen«), 432 f.: 神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。Vgl. Hierzu und zu den weiteren Zitaten die teilweise abweichende englische Übersetzung bei Shih, The Literary Mind, 299 ff.

⁵⁴ WXDL 433: 方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。

Aussage so, als benötige der Dichter den Anlauf seiner ganzen Existenz in ihrer lebendigen Leiblichkeit noch vor einer künstlerischen Sinnintention, um die dichterische Rede zuwege zu bringen. Abermals taucht also das »Atmen« als Bindeglied zwischen dem Dichter und der von ihm zu besingenden Welt, nicht minder zwischen einer anfänglichen dichterischen Gestimmtheit und dem fertigen Werk auf.

In dem so umrissenen Schaffensprozeß obwaltet andererseits ein Strukturprinzip, das nicht anders denn als Responsivität bezeichnet werden kann. Liu Xie 劉勰 führt in demselben Kapitel zwar das »Sinnen und Planen« (*sī lù* 思慮), »Studium« (*xué* 學) und »Kunstfertigkeit« (*shù* 術) als wichtige Faktoren ein, sagt dann aber im Hinblick auf einen Typus dichterischen Schaffens:

»Die behende Befähigung geht dem Planen voraus, spricht an auf die Ansatz- und Wirkpunkte [in der Bewegtheit der Situation] und bestimmt die Entscheidung [für eine Wortgestalt].«⁵⁵

Ebenso heißt es ebenda zusammenfassend:

»Die Vorkommnisse ersuchen [uns] mit [ihrem] Anblick, und der innere Sinn spricht darauf mit einem Ordnen [entlang der Bahnen der Wirklichkeit] an.«⁵⁶

Es ist die behend spontane Antwort einer dichterisch »befähigten Sensibilität« (*mǐn* 敏) auf eine gegebene »Situation« (*jī* 機) und die sie ausfüllenden Ereignisverläufe, die zuallererst über die künstlerische Gestaltung entscheidet. Diese Sensibilität ist im geistigen und emotionalen Innern (*xīn* 心) des Dichters verwurzelt. Gleichwohl wird sie – noch am planenden Denken vorbei – offenbar in einem unmittelbaren Einschwingen, das jedenfalls auch im »Atmen« stattfinden muß und daher leibliche Züge trägt, tätig. In der Vermittlung des »At-

⁵⁵ WXDL 437: 敏在慮前, 應機立斷.

⁵⁶ WXDL 443: 物以貌求, 心以理應. Shih (The Literary Mind, 305) übersetzt dagegen schwächer: »Things are apprehended by means of their appearances, and the mind responds by the application of reason.« Damit wird eine Inversion der thematischen Subjekte in diesen beiden genau parallel konstruierten Sätzen unterstellt. Dies ist nicht nur stilistisch und dem Sinn nach unwahrscheinlich, da das »Ansprechen auf« hier buchstäblich auf ein »Ersuchen« antworten zu *sollen* scheint, um nicht ins Leere zu laufen. Shihs philologische Interpretation mag auf ein sensualistisches Vorurteil vom Zugang der Erkenntnis zu den Dingen über deren Erscheinung zurückzuführen sein. Nicht der Mensch in seinem Erkenntnisbemühen sucht hier indes die Vorkommnisse in der äußeren Welt auf, sondern von dort her ergeht eine Anrührung, ein Anspruch an den Dichter, der in seinem leiblich-geistigen Offenstehen in die Bewegtheit einschwingt und sich zusagt.

mens« wird indes nur die Welt eröffnet, wie die frühere Aussage zeigte. Es kann dann das Geistige in solcher Sensibilität aus dem inneren Sinn ausgehen und den »ordnenden Entwurf« (*lǐ 理*) des Werkes einholen. Dieses kreative Antwortgeschehen nimmt aber seinen Ausgang bei den Dingen und den anderen innerweltlichen Vorkommnissen, die mit ihrem »Anblick« (*mào 貌*) den Menschen wie mit einem lautstarken Anspruch angehen und buchstäblich eine sich zusagende »Erwiderung« (*yíng 應*) »heischen« (*qiú 求*).

Die sichtbare Gestalt der Dinge blickt uns an als Ausdruck ihrer selbst, als die verkörperte Forderung nach der Dichtung. An dieser Stelle ist zwar nicht eigens vom »Atmen« die Rede. Nach den eingangs zitierten Passagen scheint indes klar, daß *qi* 氣 als das selbstverständliche Medium in diesem künstlerischen Antworten auf die Situation, auf das Angegangen-Werden von den Vorkommnissen, zum Tragen kommt. Ein sichtbar verkörperter Anspruch und eine zu Beginn leiblich und sinnlich verfaßte, spontane Sensibilität – dies sind die entscheidenden Momente, die in der Entstehung eines Kunstwerkes zusammenspielen. Im »Atmen« kann also sinnlich Sichtbares eine responsive Wirksamkeit entfalten und wiederum sinnlich Sinnhaftes wie eine dichterische Laut- und Schriftgestalt hervorrufen.

Nur auf diesem Boden ist verständlich, warum die besondere Veranlagung und das individuelle Temperament des Dichters so herausragenden Einfluß auf ein im vormodernen China stark durch gattungsmäßige und strukturelle Regeln und Konventionen festgelegtes Dichten nehmen müssen. Gegen seine angeborene Anlage (*xìng 性*) und seine eigentümliche Begabung (*cái 才*), letztlich aber gegen seine individuelle Verkörperung des »Atmens« (*qi 氣*) kann niemand durch Bildung anlernen oder zum Beispiel im Gefolge zeitgemäßer Strömungen andichten. Dem Thema der individuellen Anlage hat Liu Xie 劉勰 nicht von ungefähr ein ganzes Kapitel gewidmet.⁵⁷ Eben weil das

⁵⁷ Vgl. *Wen xin diao long* 文心雕龍, 卷 6, Kap. 27 »Ti xing 體性« (»Verkörperung und angeborene Anlage«). Zum Gemeinplatz ästhetischer Reflexion ist diese Auffassung spätestens in der Song 宋-Zeit geworden. Da ist beispielsweise in Guo Ruoxu 郭若虛 kunstkritischer Schrift *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志 (Bericht über Gesehenes und Gehörtes zu Bildern und zur Malerei; fertiggest. 1074. Vgl. Alexander C. Soper, *Kuo Jo-Hsiü's Experiences in Painting [T'u-hua Chien-wén Chih]*, Washington 1951) folgender Satz zu lesen: »Wenn [wir unter den sechs Verfahrensweisen des Xie He über] die Gestimmtheit im Atmen [reden] – die ist notwendig im angeborenen Wissen gelegen, und gewiß kann man sie nicht durch Geschick oder Geheimknife erlangen; hinwiederum kann man auch im Verstreichen der Jahre nicht dahin gelangen. Damit kommt man im Stillen zusammen und trifft im Geistigen überein, man weiß nicht wie, es ist einfach so.«

individuell gelebte *qi* 氣 eine so entscheidende Rolle im Schaffensprozeß spielt, ist die durch Geburt festgelegte Person des Dichters mit ihrer leiblichen und geistig-emotionalen Verfassung der letzte Garant für die Integrität seines Werks. Liu Xie 劉勰 präzisiert diesen Gedanken in folgender Weise:

»Begabung und Kraft wohnen [dem Menschen] inne; sie entspringen aus dem [Puls des] Blutes und dem Atmen. Vermittels des Atmens erfüllt sich die Gesinnung mit Wirklichkeit, und mit der Gesinnung werden die Worte festgesetzt; die Äußerung in edler und prachtvoller [Rede röhrt] in jedem Fall [aus] dem Gemüt und der angeborenen Anlage [her]. [...] Außen und Innen müssen sich unbedingt zusammenfügen. Ist das etwa nicht die von selbst sich ergebende dauerhafte Anlage, das Wesentliche zur Begabung und zum Atmen?«⁵⁸

In diesen Ausführungen wird doch offenkundig die literarische Gestaltung gleichsam zum physiognomischen Ausdruck des Temperaments des Dichters erklärt. Das Temperament, die leiblich-geistige »Mischung« in der Persönlichkeit des Schaffenden, bildet sich im Werk ab wie im Siegel der Ring, wie ein Teil einer altertümlichen Erkennungsmerke in den Aussparungen des zweiten, eben so wie eine »Sichtmarke« (*fú* 符). Das Werk wird in letzter Konsequenz wie der »Charakter« – χαρακτήρ – eines Menschen aufgefaßt. Der künstlerische Ausdruck, der sich durch die leibliche Verfassung, durch das »Atmen« und das Pulsieren des Blutkreislaufs hindurch »konkretisiert« (*shí 實) und sinnhafte Gestalt annimmt, erscheint als eine Übersetzung des leiblichen Seins des Menschen in ein anderes Element sinnhaft-sinnlicher und sichtbarer Formen. Gleches gilt demnach für die Geburt der Musik aus der Leiblichkeit der menschlichen Stimme,⁵⁹ wie folgende Stelle bei Liu Xie 劉勰 belegt:*

»Was den Ort betrifft, an dem die musikalischen Töne ihren Anfang nehmen, so liegt ihr Ursprung in der menschlichen Stimme. Wenn die Stimme [die fünf

(Guo Ruoxu 郭若虛, *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志, 卷 1, Abschnitt »Lun qi yun fei shi 論氣韻非師« [»Erörterung darüber, daß die »Gestimmtheit im Atmen« nicht vom Lehrer gelernt werden kann«]; übersetzt nach Guo Ruoxu 郭若虛, *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志, herausgegeben von Yu Jianhua 俞劍華, Shanghai 1964 [= THJWZ], 17 bzw. LB I 59: 如其氣韻必在生知固不可以巧密得復不可以歲月到默契神會不知然而然也; vgl. Bush/Shih, Early, 95).

⁵⁸ *Wen xin diao long* 文心雕龍, 卷 6, Kap. 27 »Ti xing 體性«, WXDL 450 f.: 才力居中, 肇自血氣氣以實志, 志以定言, 吐納英華, 莫非情性. [...] 表裏必符, 豈非自然之恆資, 才氣之大略哉.

⁵⁹ Vgl. zum Zusammenhang zwischen Leib, Stimme und Klang Plessner, Die Einheit der Sinne, in: Ders., Gesammelte Schriften III, 233.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Grundtöne wie] *gōng* und *shāng* enthält, nehmen sie ihren Anfang im Puls des Blutes und im Atmen. [...] Die Äußerung in der Skala der musikalischen Töne ist [das Spiel von] Mundwinkel und Lippen, weiter nichts.⁶⁰

Was hinsichtlich des individuellen, stets in seiner leiblichen Fundierung gedachten Zusammenhangs zwischen Künstler und Werk gilt, kann zu allgemeinen Einsichten erweitert werden. *Qì* 氣, das »Atmen«, kommt immer wieder am Übergang von der Verfassung der Person in ihrer umwelthaften Situiertheit zur künstlerischen Gestaltung zum Vorschein. Das »Atmen« stellt überhaupt jene Vermittlungsleistung her, die das vielschichtige Wesen der Kunst durchzieht. Der Stil und die ästhetisch wirksamen Gestaltqualitäten im Werk – wenn der schwierige Terminus *fēng* 風, »Wind«, so umschrieben werden darf – »fügen sich paßgenau und sichtbarlich zum Atmen der Gesinnung«.⁶¹ Die äußerlichen Erscheinungsformen der künstlerischen Gestaltung stehen also im Einklang mit und nehmen Bezug auf die innere und die leibliche Verfassung menschlicher Lebendigkeit. Der Mensch »verkörpert« (*tǐ* 體) buchstäblich seinen individuellen Stil, und in einem bestimmten Werk bildet sich jeweils dessen »stilistische Verkörperung« (*tǐ* 體) aus. Diesen leiblichen Zusammenhang benennt der chinesische Sprachgebrauch ja tatsächlich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Auf dieser Grundlage, so ist wohl zu folgern, ergibt sich ein Wirkzusammenhang des Kunstwerks, in dem die sinnhaft-sinnliche Gestaltung zwischen einem »Atmen« und einem zweiten zu vermitteln befähigt ist. Die ästhetischen Qualitäten von Sinngebilden sind ein individueller Ausdruck des allgemeinen »Atmens«. Aus diesem Grunde vermögen sie – dem Werk sozusagen lebendig »einverlebt« – zwischen dem Schaffenden und dem Rezipienten eine gelebte Verbindung herzustellen.

Von hier aus fehlt nur noch ein Schritt, um dem künstlerischen Ausdruck im Werk *als Kunst* ebenfalls ausdrücklich die Qualität des »Atmens« zuzusprechen. Damit ist im Denken des *qì* 氣 eine neue ästhetische Kategorie von gewaltiger Geschmeidigkeit und unübersehbarer geschichtlicher Bedeutung geboren. Die gedankliche Vertiefung hin zum ästhetischen Wert mit dem Titel *qì* 氣 leiten Ende des fünften und zu Beginn des sechsten Jahrhunderts Liu Xie 劉勰 auf

⁶⁰ *Wen xin diao long* 文心雕龍, 卷 7, Kap. 33 »Sheng lü 聲律« (»Klang und Ton«), WXDL 522: 夫音律所始,本於人聲者也.聲含宮商,肇自血氣. [...] 吐納律呂,唇吻而已.

⁶¹ *Wen xin diao long* 文心雕龍, 卷 6, Kap. 28 »Feng gu 風骨« (»Stil und Knochenbau«), WXDL 458: [風…] 志氣之符契也.

dem Feld der Dichtung und der im folgenden Kapitel genauer zu erörternde Xie He 謝赫 für die Malerei ein. Liu Xie 劉勰 zitiert dazu beispielsweise den frühen Ausspruch Cao Peis 曹丕 (187–226), des Kaisers Wen 文 von Wei 魏:

»Bildung und literarisches Schreiben sind beherrscht vom Atmen. Für Reinheit und Unreinheit des Atmens gibt es [einen Ursprung in der persönlichen] Verkörperung, es kann nicht durch gewaltsame Anstrengung zuwege gebracht werden.«⁶²

Mit großer Selbstverständlichkeit heben dann so gut wie alle späteren Theoretiker die grundlegende Bedeutung des »Atmens« in künstlerischen und ästhetischen Zusammenhängen hervor. So betont etwa Zhang Yanyuan 張彥遠 in seinen *Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen* (*Li dai ming hua ji* 歷代名畫記; 847 fertiggestellt) diese Auffassung ganz pauschal:

»Wenn man in der vom Atmen getragenen Gestimmtheit nach dem gemalten Bild strebte, so wäre die Ähnlichkeit der körperlichen Erscheinungsformen auch schon darin befaßt.«⁶³

Nicht minder plakativ stellt diesen Umstand noch Chen Zao 陳造 (1133–1203) in der Song 宋-Zeit heraus:

»Wenn man im Spiegel das Abbild darstellt, wird es nicht unbedingt etwas anderes als eine hölzerne Puppe. [...] Somit ist das Atmen die Hauptsache und daraufhin ist der [höchste künstlerische Wert des] Geistigen auch schon vollendet.«⁶⁴

Die Spur des aus einer leibhaften Wirksamkeit heraus die Gestaltung bestimmenden »Atmens« (*qi* 氣) durchzieht wie ein roter Faden die gesamte nachfolgende Reflexion auf dem Gebiet der Ästhetik. Inwiefern dieses Denken auch die Theorien zur Berg-Wasser-Malerei maßgeblich geprägt hat, wird im Fortgang dieser Studie jeweils gesondert herauszustellen sein. Vor allem die unten in IV. 4. zu besprechenden *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji* 筆法記) von Jing Hao 莊浩 aus dem zehnten Jahrhundert müssen als ein Meilenstein in der Entfaltung der älteren

⁶² *Wen xin diao long* 文心雕龍, 卷 6, Kap. 28, WXDL 462: 文以氣為主.氣之清濁有體, 不可力強而致.

⁶³ LDMHJ 卷 1, Abschnitt »Lun hua liu fa 論畫六法« (»Über die sechs Verfahrensweisen in der Malerei«), 13: 以氣韻求其畫.則形似在其間矣.

⁶⁴ Übersetzt nach LB I 471: 若鏡中寫影,未必不木偶也. [...] 則氣主而神完矣.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Deutungen von *qi* 氣 als Selbstausdruck einer bewegten Wirksamkeit gelesen werden.

Zuerst wurde in diesem Untersuchungsabschnitt die Bedeutung einer Wirksamkeit gegenseitiger »Anrührung« (*gǎn* 感) zwischen Vorkommnissen erkannt, die aus ihrer Veranlagung heraus in die Bewegtheit »korrespondierender Zugehörigkeit« einzugehen imstande sind. Seit dem Ende des dritten Jahrhunderts vor der allgemeinen Zeitrechnung trat bei diesem Gedanken neben dem Geistigen (*shén* 神) als Übertragungsmedium der Anrührung das leiblich konnotierte »Atmen« (*qi* 氣) hervor. Leitend war dabei offensichtlich die früh erkannte Nähe der lebendigen Bewegtheit und von Schwingungs- und Korrespondenzphänomenen zum Moment des Ausdrucks, das heißt des Sich-Zeigens von etwas in sinnhaft-sinnlicher Gestalt. Das »Atmen« unterstützt nicht allein das Sichtbarwerden von etwas, sondern es neigt auch seinerseits dazu, sich offen zu zeigen.

Weil das »Geistige« (*shén* 神) – beispielsweise in Liu Xies 劉勰 oben erläuterter Darlegung zur Gestaltfindung – dem »Innern« (*zhōng* 中), das heißt dem »inneren Sinn« (*xīn* 心) verhaftet bleibt, besitzt es selbst keine »körperliche Erscheinungsgestalt« (*xíng* 形). Auch gibt es sich allenfalls über »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) kund. Dieser Faden wird in der Erörterung des Zong Bing 宗炳 in IV. 1. noch einmal aufgegriffen werden. In der Ästhetik tritt zunehmend *qi* 氣 neben oder vor *shén* 神, weil das »Atmen« eben leiblich und ausdruckshaft veranlagt ist; gerade in der Sichtbarkeit von *qi* 氣 wird seine Funktion, das »Anrühren« (*gǎn* 感) und »Verbinden« (*tōng* 通), auf eine ganz eigentümliche Weise entfaltet. Im Qi-Gedanken wird also nicht die Vorstellung einer mechanischen Beeinflussung physischer Körper mit einer nachgeordneten Symbolik, mit einem zusätzlichen Sich-Zeigen solcher Wirksamkeit verkleidet. Im Gegenteil wird die in der »Anrührung« sich vollziehende Übertragungsleistung als fundiert in einer Welt gedacht, die ursprünglich je schon als ein sich-zeigendes Weltgeschehen stattfindet. Die Welt ist primär nichts anderes als ein Sich-selbst-Zeigen, freilich nicht »als etwas«, sondern *im* Geschehnis. Infolgedessen kommt es schon früh zur Anwendung des Wortes *qi* 氣 auf alle ursprünglich ausdruckshaf-ten Erscheinungen.

Qi 氣 als ästhetische Eigenschaft des Kunstgebildes lässt sich aus den vorgeführten Zusammenhängen zwischen leiblichem Weltbezug, responsivem künstlerischem Schaffen und ästhetisch wirksamer Rezeption ohne weiteres ableiten, wenn einmal erkannt ist: *Qi* 氣, das

»Atmen«, bezeichnet eine ausdruckshafte Selbstbezüglichkeit, die in der Anschauung wirksam wird. Wie die Dichtung hat es auch die Malerei, die sich im Rahmen der skizzierten theoretischen Vorgaben entwickelt, in erster Linie nicht auf formale Gesichtspunkte, sondern auf die Wirksamkeit im Element des »Atmens« abgesehen. Dieses wird aber als anschaulicher Ausdruck dieser Wirksamkeit wahrgenommen. Im Hinblick auf die Selbstbezüglichkeit des ausdruckshaf-ten »Atmens« bedeutet dies zuletzt jedoch: Aus *qi* 氣 wird ein vor-rangiger ästhetischer Wert. Das »Atmen« wird im Hinblick auf seine ureigene Ausdruckshaftigkeit zu einer ästhetischen Kategorie. Es wird zur Charakterisierung wahrnehmbarer Gestaltqualitäten an sichtbaren Gegenständen gebraucht. Dieser Aspekt soll hier zum Schluß aufgeklärt werden.

2.6. *Qi* 氣 und die Praxis der physiognomischen Einschätzung

Die zum Gemeingut entwickelte Physiognomik der späteren Han漢-Zeit liefert den frühesten Ansatz für die Frage nach dem »Atmen« als Gegenstand der Wahrnehmung. Im Gegenzug zu jener frühen Kritik, die der pragmatische Xun Zi 荀子 in seinem fünften Kapitel »Zurück-weisung der physiognomischen Einschätzung« (»Fei xiang 非相«) vorgebracht hatte, behauptet ausgerechnet Wang Chong 王充 seinerseits:

»Das Lebensschicksal kann man sehr leicht erkennen. Wodurch erkennt man es? Man nutzt dazu die Verkörperung im Knochenbau. Wenn der Mensch sein Schicksal vom Himmel zugeteilt bekommt, so gibt es äußerlich sichtbare Anzeichen dafür in seiner Verkörperung. Man unterscheide die äußerlich sichtbaren Anzeichen, um das Schicksal zu erkennen!«⁶⁵

Der Hinweis gilt der bis heute praktizierten Kunst der Einschätzung von Menschen nach bestimmablen Merkmalen. Hierzu führt Wang Chong 王充 in Anlehnung an bereits herausgearbeitete gedankliche Grundlagen im Hinblick auf Heiratskandidaten in drastischer Zuspit-zung weiterhin aus:

»Wenn [sie] in der korrespondierenden Zugehörigkeit gleich und hinsichtlich des Atmens ebenbürtig sind, ähneln sie einander in ihren als angeborene Anlage

⁶⁵ *Lun heng* 論衡, 卷 3, Kap. 11 »Gu xiang 骨相« (»Knochenbau und Aussehen«); LH I 52: 命甚易知。知之何用。用之骨體。人命稟於天。則有表候於體。察表候以知命。

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

[mitgegebenen] Verkörperungen und in ihren verfahrensmäßig [bestimmbaren] Merkmalen gewiß ganz von selbst. Im Atmen [einander] Fremde und in der korrespondierenden Zugehörigkeit [voneinander] Abweichende treffen [aber] auch aufeinander. [...] Wenn nun beider [geprüfte] Merkmale nicht ebenbürtig sind und sie doch aufeinandertreffen, so kommt es auf der Stelle zum Tode.«⁶⁶

Was ist nun aber mit den »Merkmälern« (*xiàng 相*) genau gemeint? Dazu sagt der han-zeitliche Gewährsmann im nächsten Kapitel:

»Wo ein Mensch bei der Geburt seiner angeborenen Anlage und seinem Schicksal zufolge zu Reichtum und Ansehen bestimmt ist, hat er anfangs ein von selbst sich ergebendes Atmen inne. Nährt und fördert er es im Aufwachsen, wird das Lebensschicksal des Reichen und Angesehenen auch schon tatsächlich sich einstellen.«⁶⁷

Und später heißt es dann ebenda:

»Sobald der König [Wen] nämlich sein Lebensschicksal erhalten hatte, bildete es im Innern die angeborene Anlage, im Äußern die Verkörperung. Was die Verkörperung betrifft, so unterstützt hier das Antlitz die Verfahrensweise der auf den Knochenbau [blickenden Einschätzung].«⁶⁸

Jeder Mensch verkörpert sein Los und macht es nach dieser Auffassung in leiblichen Merkmalen sichtbar. Inneres und Äußeres stehen in einem streng regelhaften Verhältnis zueinander. Ermöglicht aber wird diese Form des ungewollten Selbstausdrucks alles Lebendigen in seiner »Physiognomie« letztlich durch die Tatsache, daß das »Atmen« selbst sich wesenhaft in Verkörperungen äußert und als etwas zeigt.

Wang Chong 王充 erläutert, um die Erscheinung der Seelen der Verstorbenen und des Geistigen zu erklären, diesen Zusammenhang folgendermaßen:

»Der Himmel kann die menschliche Verkörperung hervorbringen. Daher kann er dem menschlichen Aussehen eine Erscheinungsgestalt verleihen. Wodurch nun der Mensch lebendig wird, ist das [schattig-feuchte] Yin-Atmen und das [sonnenwarme] Yang-Atmen. Das Yin-Atmen ergibt hauptsächlich den Knochenbau und das Fleisch. Das Yang-Atmen ergibt hauptsächlich die feinstofflichen [Fluida] und das Geistige. Bei der Geburt des Menschen sind Yin- und Yang-Atmen vollständig. Daher sind Knochen und Fleisch fest, die feinstoffli-

⁶⁶ LH I 54: 類同氣鈞.性體法相固自相似.異氣殊類亦兩相遇. [...] 夫二相不鈞而相遇. 則有立死.

⁶⁷ Lun heng 論衡, 卷 3, Kap. 12 »Chu bing 初稟« (»Anfänglich Zugeteiltes«); LH I 58: 人生性命當富貴者.初稟自然之氣.養育長大.富貴之命效矣.

⁶⁸ LH I 58: 王者一受命.內以為性.外以為體.體者面輔骨法.

chen [Fluida] und das Atmen voller Kraft. [...] Das Atmen des höchsten [sonnenwarmen] *Yang* ist [bei den Seelengeistern] voller Kraft, und es gibt da kein [schattig-feuchtes] *Yin*. Daher können sie nur Erscheinungsgestalten bilden. Sie können keine gestalthafte Verkörperung ausbilden. Es gibt da keine Knochen und kein Fleisch, [aber] es gibt die feinstofflichen [Fluida] und das Atmen. Deshalb sieht man sie in einem Augenblick vorbeihuschen, und unweigerlich vergehen sie sogleich wieder und sind weg.⁶⁹

Jener Wirkungszusammenhang, der in der korrespondierenden Zugehörigkeit, das heißt aber im »Atmen«, die ganze Welt durchherrscht, tritt in der Wirksamkeit selbst unmittelbar in Erscheinung. So bekommt das Lebendige und in erster Linie der Mensch einen bedeutsamen Ausdruck (*xiàng* 相) und eine sichtbare Leiblichkeit, die »körperliche Gestalt« (*xíng* 形), das heißt eine mitunter ausdrücklich so genannte »gestalthafte Verkörperung« (*xíng tǐ* 形體).

Der »Himmel« tritt hierbei nicht wie ein Schöpfer, wie ein göttlicher Handwerker oder Demiurg auf, der einem Rohstoff die Form gibt. Vielmehr ist es das »Atmen« selbst, das hier am Werk ist, indem es sich selbst ver-körpert – in Verkörperungen hinein-verleibt; und in solcher Wirksamkeit zeigt es sich stets zugleich. Entsprechend den zwei komplementären Wirkungsweisen und Erscheinungsformen des »Atmens« überhaupt, nämlich entsprechend dem Verhältnis zwischen dem »schattig-feuchten« *yīn* 陰 und dem »sonnenwarmen« *yáng* 陽, muß es auch auf der Ebene der sichtbaren Verkörperungen zur Komplementarität einer dauerhafteren »körperlichen Gestalt« (*xíng* 形) und einer geistig bedeutsamen, hierin den bedeutsamen Himmelserscheinungen verwandten »Erscheinungsgestalt« (*xiàng* 象) kommen. In diesen komplementären Weisen des Sich-Ziegens findet das »Atmen« selbst seinen unmittelbaren Ausdruck. Der mit *qi* 氣 benannte Sachverhalt, die Wirksamkeit im »Atmen«, ist somit bereits bei Wang Chong 王充 in mehrfacher Hinsicht als ein Ausdrucksphänomen erkannt. Muß es an dieser Stelle indes nicht darüber hinaus als reflexiv bezeichnet werden?

Beschrieben wird von dem Autor nicht ein Parallelismus zwischen der naturwüchsigen Wirksamkeit des »Atmens« einerseits und seiner nachträglich im Einschätzen der menschlichen Gestalt frucht-

⁶⁹ *Lun heng* 論衡, 卷 22, Kap. 65 »Ding gui 訂鬼« (»Klarstellung zu den Geistern«); LH 1456: 天能生人之體,故能象人之容.夫人之所以生者.陰陽氣也.陰氣主為骨肉.陽氣主為精神.人之生也.陰陽氣具.故骨肉堅精氣盛. [...] 太陽之氣盛而無陰.故徒能為象.不能為形.無骨肉.有精氣.故一見恍惚.輒復滅亡也.

bar gemachten Erscheinung zu Zwecken der Erkenntnis und der Mitteilung. Das »Atmen« ist in den angeführten Passagen ja *zugleich* mit seinem Wirken *je schon* Ausdruck seiner selbst. Gerade in der Weise der Sichtbarkeit nämlich bezieht sich das »Atmen« schlicht auf sich selbst zurück. So wird etwa die »Wirkung« eines Menschen aus seiner sichtbaren Gestalt heraus erfahren; und alle, die diesen sie »ansprechenden« Anblick anschauen, werden über die Sehwahrnehmung zur »Rückwirkung« geradezu aufgefordert. Bei Wang Chong 王充 ist die Physiognomik nicht nur ein probates Mittel zur Erkenntnis des individuellen Menschen und seines Schicksals. Was sich als individueller Wuchs an der menschlichen Gestalt zeigt, kann nicht ebensogut auch noch als »Zeichen für« den Zusammenhang des »Atmens« gedeutet werden. Das »Atmen« selbst wird vielmehr *je schon* leiblich wirklich, das heißt es bedeutet in der Weise der Verkörperung *je schon* ein ausdruckshaftes *Sich-Zeigen*. Zugleich offenbart sich nun, daß die Leiblichkeit ihrerseits in ihrem Kern »Ausdruck« und ein *Sich-Zeigen* ist, nämlich das *Sich-Zeigen* des »Atmens« in einer Verkörperung. Wem anders aber zeigt sich dies als wiederum dem Walten des »Atmens« – so wie es gleichfalls immer schon etwa in der Person des »Einschäters«, aber auch jedes mitmenschlichen Gegenübers verkörpert ist? Im Keim kommt an dieser Stelle der Gedanke der Selbstbezüglichkeit des »Atmens« über die Anschauung in seiner Bedeutung für die Ästhetik zum Vorschein. Gedacht wird stets ein Wirken, das sich zeigt und das *in* der Anschauung selbst wirksam wird. Was sich ausdrucks-haft zeigt, vermag, gerade *indem* es sich zeigt, eine Wirksamkeit zu entfalten. Diese Grundfigur der Phänomenalität des »Atmens« wird es im späteren Gang dieser Untersuchung im einzelnen zu belegen gelten.

Von Wang Chong führt zunächst ein Weg zu Liu Shao 劉劭 (189? – 244?), dessen *Bericht über den Menschen* (*Ren wu zhi* 人物志) aus der Not des Zusammenbruchs der Han漢-Herrschaft die Konsequenz zieht, daß zugunsten einer guten Verwaltung die Auswahl fähiger Leute im Staatswesen nach streng »rationalen« Gesichtspunkten, das heißt aber im Hinblick auf ihre individuellen Fähigkeiten und ihre Moralität zu erfolgen habe. Hierzu gibt diese einzigartige Abhandlung den Herrschern eine menschenkundliche Anleitung von großer Komplexität und Genauigkeit an die Hand. Mit den Titeln »Physiognomik« und »Charakterkunde« läßt sich nur unbefriedigend umreißen, was das Werk beabsichtigt und worin es fußt. Als Leitfaden zur Auslese und zum effektiven Einsatz von Beamten im Sinne des

größtmöglichen Gemeinwohls ist es zugleich zutiefst im Gedanken einer im »Atmen« vermittelten Wirksamkeit und einer Sichtbarkeit derselben in eigentümlichen Erscheinungsformen verwurzelt.⁷⁰ Es enthält somit eine für die Ästhetik bedeutsame »Philosophie der sichtbaren Gestalten«.⁷¹ Liu Shao 劉劭 stellt deren Grundlagen in seinem ersten Kapitel so dar:

»Alles, worin [der Puls des] Blutes und das Atmen gegeben ist, enthält auf jeden Fall das Anfänglich-Eine [des ursprünglichen Atmens] und bildet daraus seine körperliche Anlage; es bekommt zugeteilt [schattig-feuchtes] *Yin* [-Atmen] und [sonnenwarmes] *Yang* [-Atmen] und gründet so seine angeborene Anlage; es verkörpert sich in den Fünf Umlaufenden⁷² und macht dadurch seine körperliche Gestalt sichtbar. Wenn es [also] eine körperliche Gestalt und eine körperliche Anlage gibt, kann man doch auf diese wiederum zugehen und [daran] jenes aufsuchen.«⁷³

Es folgt ein Beispiel:

»Verstand und Klugheit, das ist an [der Komplementarität] der feinstofflichen [Fluida] im *Yin* und im *Yang* [-Atmen] gelegen. Sind [die komplementären Flui-

⁷⁰ An diesem Punkt greift auch eine Darstellung wie die von Belting (Bild-Anthropologie, 36 ff.) zum Gesicht als bildhaftem Ausdruck der Person zu kurz, da sie sich ganz am Leitfaden einer verstehenden Deutung des angeschauten Gegenübers ausrichtet, während so das Phänomen einer ausdrucksamen Wirksamkeit im »Atmen« von der Theorie gar nicht erfaßt werden zu können scheint. Noch die nahe an das Antwortgeschehen im »Atmen« heranreichende Rede von der »Blickbeziehung« mit der Maske wird doch so gleich wieder präsenzmetaphysisch, nämlich im Hinblick auf die Verleihung einer »Identität« im Bild verstanden (ebd., 37 f.).

⁷¹ Aus moralphilosophischer Sicht hat im 20. Jahrhundert der »Neukonfuzianer« Mou Zongsan牟宗三 das ideengeschichtliche Phänomen der Menschenbeurteilung und das *Ren wu zhi* 人物志 untersucht (Mou Zongsan, *Caixing yu xuanli* 才性與玄理 [Naturanlage und die dunklen Bahnen der Wirklichkeit], 8., verbesserte Auflage, TaiBei 1993, 43 ff.; ebenso schon enthalten in: Ders., *Wei Jin xuanxue* 魏晉玄學 [Die Gelehrsamkeit vom Dunklen in der Wei-Jin-Zeit], Taizhong 1962, 1 ff.).

⁷² Die »Fünf Umlaufenden« (*wǔ xíng* 五行), oft auch ungenau »Phasen« oder »Elemente« genannt, bezeichnen seit dem Altertum eine Auslegung des Wandlungsgeschehens, wonach dieses sich in zyklisch wiederkehrenden Zeithphasen unter der Vorherrschaft jeweils eines der Fünf Umlaufenden – Metall, Holz, Wasser, Feuer, Erde (*jīn mù shuǐ huǒ tǔ* 金木水火土) – unter Zurücktreten aller anderen fortbewegt. Bildhaft umschrieben wird damit also nicht der ontologische Aufbau von Seiendem, sondern die komplementären Wertigkeiten verschiedener Verfassungen eines körperlich gestalthaft erscheinenden Geschehens.

⁷³ *Ren wu zhi* 人物志, *shàng* 上卷, Kap. 1 »Jiu zheng 九徵« (»Die neun Merkmale«); übersetzt nach Chen Qiaochu 陳喬楚, *Ren wu zhi jinzhu jinyi* 人物志今註今譯, TaiBei 1996 [= RWZ], 13: 凡有血氣者，莫不含元一以為質，稟陰陽以立性，體五行而著形。苟有形質，猶可即而求之。

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

da im] *Yin* und *Yang* [-Atmen] klar und im Einklang, so ist [der Mensch] im Innern von scharfem Sinn und weise, außen [aber] leuchtend hell. Der vollkommene Mensch ist rein und strahlend; er vermag beide Schönheiten zugleich [zu besitzen].«⁷⁴

Aus der sittlichen »Wohlgemessenheit in Erscheinung und Verhalten« (*dù* 度), die noch das ältere *Buch der Riten* (*Li ji* 禮記) propagierte, ist nunmehr eine lichte Ausdrucksgestalt geworden, die ihr reines Strahlen gleichsam um ihrer selbst willen kundgibt. Das Strahlen der Gestalt fällt überein mit der sichtbaren Verkörperung der Weisheit. Im »Atmen« eines Menschen entspringt nach dieser Auskunft seine persönliche »Ausstrahlung«, seine »atmosphärische Wirkung« als Person. Erscheinung und Verkörperung sind dabei als ein und dasselbe gedacht. Diese Einheit gliedert sich lediglich in der Auslegung in ein Inneres und ein Äußeres. Die leiblich-ausdrückhaft aufscheinende Einheit der Person entspringt im komplementären Spiel der feinen Lebensfluida, das heißt nach dem obigen Zitat in der Wirksamkeit des »Atmens«. Aus dieser engen Verflechtung von leiblichen Lebensvollzügen mit der leiblichen Ausdrucksgestalt leiten sich ebenda Beschreibungen wie die folgende her:

»Ist einer atmend, dabei jedoch nicht klar, so ist er überspringend und unstet.«⁷⁵

Das »Atmen«, *qi* 氣, kann als sichtbare Gestaltqualität sprachlich wie ein Adjektiv gebraucht werden. Ein Mensch kann »*qi*-haft« wirken. Aber der Mensch muß nicht nur »atmend«, das heißt wohl so viel wie »reich erfüllt im Vollzug des Atmens«, sondern obendrein »klar« (*qīng* 清) sein, um eine ausgewogen in sich ruhende Persönlichkeit darzustellen.

Zuvor hieß es darum noch deutlicher zur Sichtbarkeit des »Atmens«:

»Wer im Atmen klar und daher leuchtend ist, den nennen wir gebildet und geordnet. Was Bildunghaben und Geordnetsein betrifft, so ist dies der Ursprung der ritenkonformen Sittlichkeit.«⁷⁶

Es liegt für Liu Shao 劉劭 offenbar auf der Hand, daß ein Sachverhalt wie das »Atmen« nicht nur klar sein, sondern sich überdies in dieser Qualität zeigen und als solcher Ausdruck seiner selbst sogar »leuch-

⁷⁴ RWZ 16: 聰明者，陰陽之精。陰陽清和，則中叡外明；聖人淳耀，能兼二美。

⁷⁵ RWZ 29: 氣而不清則越。

⁷⁶ RWZ 18: 氣清而朗者，謂之文理；文理也者，禮之本也。

ten« (*lǎng* 朗) kann. Wessen Gestalt aber diese Ausdrucksmerkmale aufweist, der wiederum verkörpert auf verlässliche Weise oberste Werte des Menschseins. In der sichtbaren Leiblichkeit als einem Ausdruck sind die körperliche und die moralische Verfassung zu einer Einheit verschmolzen. Das Sichtbare kann dabei nicht mehr als bloßer »Reflex«, als sekundäre Phänomenalität des Wirklichen gedeutet werden, da das Wirkliche im Leiblichen genuin schon den Wesenszug der Sichtbarkeit aufweist. Solche Sichtbarkeit ist eine bedeutsame auch insofern, als sie der Mitteilung von Sinn dient und somit in ethischer Hinsicht Gemeinschaft stiftet. Die sichtbare Ausdrucksgestalt des »Atmens« bedeutet den anderen Menschen etwas – sie zeigt und gibt ihnen eine Wirklichkeit von ethischem Wert.

Abermals deutet sich hier die Struktur der Selbstbezüglichkeit im Element des »Atmens« an. Ausführlicher stellt Liu Shao 劉劭 ebenda in einem anderen Zusammenhang fest:

»Bewegung und Tätigkeit des Aussehens nun gehen aus dem inneren Sinn und dem Atmen hervor. Merkmale des inneren Sinns und des Atmens, das sind die Veränderungen im Klang [der Stimme]. Jenes Atmen sammelt sich und wird zum Klang [der Stimme]; die Klänge sprechen an [auf einander gemäß] den zwölf Tönen der musikalischen Skala: Es gibt den harmonisch befriedeten Klang. Es gibt den klaren und weithin [sich ausbreitenden] Klang. Es gibt den in sich zurücklaufenden und üppigen Klang. Wird nun der Klang [der Stimme] vom Atmen her freigesetzt, so wird [doch zugleich seine körperhaft] erfüllte Wirklichkeit im Anblick und in der Miene aufbewahrt.«⁷⁷

Um den notwendigen Zusammenhang zwischen dem »Atmen« im Innern der leiblichen Verfassung und dem Ausdruck jenes »Atmens« im äußeren Anblick zu veranschaulichen, greift Liu Shao 劉劭 auf das akustische Resonanzphänomen zurück. Daß nämlich die menschliche Stimme als unmittelbarer Ausfluß und sinnlicher Ausdruck des »Atmens« in seiner individuellen Verfaßtheit begriffen werden muß, steht schon außer Zweifel. Der jeweilige Klang der Stimme »schwingt mit« (*yìng* 應) gemäß akustischen Ordnungen, und daraus wiederum ergeben sich bestimmte Klangqualitäten. Dieselben Klang-, Schwingungs- oder eben Wirkungsqualitäten lassen sich jedoch als Gestaltqualitäten ebenfalls im sichtbaren Anblick wiederfinden. Wie jeder Klang hat auch der Klang der menschlichen Stimme teil an geregelten

⁷⁷ RWZ 25: 夫容之動作,發乎心氣;心氣之徵,則聲變是也。夫氣合成聲,聲應律呂;有和平之聲,有清暢之聲,有回衍之聲。夫聲暢於氣,則實存貌色。

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Mustern der Tonalität (*lù lü* 律呂), in denen sich der Ausfluß des »Atmens« zu einem sinnlich-bedeutungsvollen Ausdruck verfestigt und zur Mitteilungsform entäußert.

Der musikalische Ausdruck lebt *per se* in Schwingungen und als Resonanzphänomen. Resonanz wiederum wird seit alters her als »Ansprechen auf etwas« (*yìng* 應) und »Einstimmen« (*hè* 和) aufgefaßt. Diese Phänomene gehen ihrerseits auf eine »Anrührung« (*gǎn* 感) durch korrespondierende Zugehörigkeit und eine Verbindung im »Atmen« zurück (*tōng qì* 通氣), wie eingangs dargestellt wurde.

Hier schließt sich der Kreis zwischen dem wirksamen »Atmen« und einer Weise des Ausdrucks. In der hör- und sichtbar verkörper-ten, das heißt in der leiblich wirkenden, leiblich wahrnehmbaren und darüber am Leib sichtbaren »Gestalt« einer individuellen Verfassung, wird letztlich »Atmen« mit »Atmen« vermittelt. Denn das ausdrucks-hafte »Atmen« des einen Menschen röhrt den anderen an; dieser spricht darauf über die Wahrnehmung des Ausdrucks unmittelbar und in seiner leiblichen Verfassung an. Als Selbstbezüglichkeit voll-zieht sich dieser »Schwingungskreislauf« zugleich im atmosphäri-schen Einschwingen in den andern und als manifeste Wahrnehmung seiner. Während ersteres eine Stärke der Stimme sein dürfte, kommt letztere in besonderer Weise auf dem Gebiet der Anschauung zum Tragen. Immer aber bedarf es in diesem Geschehen einer unmittelba-ren »Reduktion« von Angeschautem auf leibliche Vorgänge, das heißt es bedarf der Rückführung von wahrnehmbaren Ausdrucksgehalten auf die Wirksamkeit im Puls des »Atmens«. Diese Rückführung ge-schieht wiederum immer schon in unmittelbarer Wirksamkeit im Medium des »Atmens«. In dessen Lebendigkeit allein haben die be-sagten Ausdrucksphänomene ihren Sinn und ihre Erfüllung.

Im Ausdruck entfaltet sich das »Atmen« als eine selbstbezügliche Tätigkeit. Aufgrund dieser Selbstbezüglichkeit ist die Menschenbe-obachtung insbesondere unter sich verändernden Umwelteinflüssen so aufschlußreich. Diese röhren die leibliche Verfassung des Men-schen auf vielfältige Weise – natürlich auch wiederum durch die be-kannten Ausdrucksphänomene wie den Klang fremder Stimmen, Ge-stalt, Mimik und Gestik der anderen Menschen oder alle wahrnehmbaren Erscheinungen der Welt überhaupt – an und rufen unmittelbar den Widerschein dieser Anrührung im Ausdruck der Per-son hervor. Liu Shao 劉劭 resümiert diesen Gedanken wie folgt:

»Man betrachte aus diesem Grund das Angerührtwerden des betreffenden [Menschen] in sich verändernden [Situations], und daraufhin kann man Be-scheid wissen über die innere Verfassung seines regelmäßigen Verhaltens.«⁷⁸

Neben die Einschätzung des Wuchses einer Person tritt demzufolge überdies die Beobachtung ihres Verhaltens in Reaktion auf die Umwelt. Diese äußerliche »Anrührung« muß sich nämlich, wie gezeigt, unmittelbar im Ausdruck der betreffenden Person bemerkbar machen. Dieser Umstand bringt vollends den engen Zusammenhang zwischen »Atmen«, Anrührung und Ausdruck ans Licht. Die Selbst-bezüglichkeit des leiblichen Menschseins im Moment des »Atmens« ermöglicht nicht bloß die Menschenkunde im Ausgang von sinnhaft-sinnlichen Ausdrucksphänomenen. Sie durchwaltet je schon die gleichsam zwischen Tatsache und Sinngestalt hin- und herschwingende Wirksamkeit des Lebens selbst.

Auf diesem Boden kann gleichsam die reine Intensität des »Atmens«, die »Qi-haftigkeit«, zur besonderen Eigenschaft von Menschen und Vorkommnissen, später auch von Berg-Wasser-Gegebenheiten umgedacht werden. Eine originäre Sichtbarkeit im Sinne der Ausdruckshaftigkeit von *qi* 氣 leitet diesen gedanklichen Umschlag hin zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber der Qi-Qualität selbst ein. So ist es im vierten Jahrhundert bereits gang und gäbe, jemanden durch *gǔ 骨* und *qi 氣* durch »knochenfest« und »atmend« zu qualifizieren.⁷⁹ Das »Atmen« ist seinerseits von einer ausdrucktragenden Dimension, ist von einem Medium der Vermittlung zur »Qualität« geworden, die sich zeigt. Man kann *qi* 氣 wahrnehmen; man kann es sogar anschauen.

Daß in der zur damaligen Zeit beliebten Praxis einer ästhetisch-literarischen Menschenbeurteilung (*pǐn zǎo 品藻*) gerade eine Kategorie wie *qi* 氣 zum Einsatz gelangt, bestätigt nachdrücklich eine bereits eingeführte These: Schönheit bezeichnet in der Ästhetik des älteren China schwerlich das *formosum*, eine Form an sich; allenfalls lässt sich Schönheit von der Kraft zur Entfaltung einer verbindenden Wirkung oder sogar Wirksamkeit aussagen. Die Anschauung des *qi* 氣 einer Person richtet sich nämlich weniger auf ein Geschmacksurteil über ihre gestaltähnliche Schönheit wie vielmehr auf die von dem Gegen-

⁷⁸ *Renwu zhi* 人物志, *zhōng* 中卷, Kap. 9 »Ba guan 八觀« (»Die acht Betrachtungs-[weisen]«); RWZ 198: 是故觀其感變而常度之情可知。

⁷⁹ Vgl. zum Beispiel *Shi shuo xin yu* 世說新語, Kap. 9 »Pin zao 品藻« (»Bewertung der Schönheit«), Nr. 30; *Yu Jiaxi*, *Shi shuo*, 519; vgl. Mather, *Shih-shuo*, 256.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

über ausgehende Ausstrahlung und Wirkung. Die Anschauung des *qi* 氣 an einer menschlichen Gestalt sollte daher als Rückprojektion aus einem atmosphärischen Wirkungsgeschehen auf die dasselbe auslösende Gestalt verstanden werden. Gerade wo in diesem Punkt ein Geschmacksurteil über das Schöne impliziert ist, muß dieses eher in einer lebendigen Wirkung als in bestimmten Formmerkmalen des Gegegenstandes gründen.

Es findet sich – um den letzten Schritt auf die Berg-Wasser-Malerei zuzugehen – sogar die weitere Übertragung von Lebewesen auf naturwüchsige Gegebenheiten in der Anschauung einer Berg-Wasser-Gegebenheit bereits bei Liu Shao 劉劭 präfiguriert:

»Die Merkmale der fünf [Grund-] vorkommnisse [und treibenden Verkörperungen] sind ja auch alle jeweils sichtbar an dem betreffenden Körper. Sofern sie sich in einem Körper befinden, ist das Holz [als] Knochengerüst, das Metall [als] Muskeln, das Feuer [als] Atmen, die Erde [als] Haut, das Wasser [als] Blut die Erscheinungsgestalt der fünf [Grund-] vorkommnisse [und treibenden Verkörperungen].«⁸⁰

Was oft mit einer Kabbalistik abstrakter Analogien und Zuordnungen verwechselt wird, ist bei Liu Shao 劉劭 in Wahrheit die Feststellung, daß all diese Zugehörigkeiten, die die gesamte Welt durchwalten, sich in leiblicher Weise sichtbar zeigen. Dabei mag es sich um eine »Verkörperung« (*tǐ 體*) im Menschen oder um eine solche in Bergen und Gewässern handeln. Hier wie dort zeigen sich dieselben »Grundvorkommnisse« im großen Wirkzusammenhang des Lebens. Es ist ange-sichts dessen letztlich ebenso wenig dienlich, von einer »Naturalisierung« des leiblichen Menschseins in der Lehre von den »Fünf Umlaufenden« (*wǔ xíng* 五行) wie von einem »Anthropomorphismus« oder »organizistischen« Leitbildern bei der Beschreibung der Natur in Termini der Menschenkunde zu sprechen – auch wenn aus einer abendländischen Perspektive damit zweifelsohne etwas Richtiges getroffen wird.⁸¹ Der alle Bereiche einende Sinn dieser durch

⁸⁰ *Renwu zhi* 人物志, 1; RWZ 18: 五物之徵，亦各著於厥體矣。其在體也：木骨、金筋、火氣、土肌、水血，五物之象也。

⁸¹ Die reichlich ungenau als »Geomantie« bezeichneten Vorstellungen von einem organischen Leben in Bergen und Gewässern unter dem Vorzeichen des Phänomens des *qi* 氣 und die daraus resultierende Erkenntnis über für den Menschen heilsame und unheilsame Orte und Ausrichtungen in seiner Umwelt – bekannt als *fēng shuǐ* 風水, »[Wirksamkeit der] Winde und Gewässer« – erlangte naturgemäß schon früh große Bedeutung für die Berg-Wasser-Malerei und ihre Theorie; vgl. dazu eingehend Goepper, Vom Wesen, 148 ff.

die chinesische Geistesgeschichte hindurch sehr einflußreichen Auffassung liegt in der großen Bedeutung, die der grundlegenden Ausschaulichkeit aller naturwüchsigen Wirkzusammenhänge beigemessen wird. In der Blütezeit der Berg-Wasser-Malerei nach dem zehnten Jahrhundert gehört nicht ohne Grund die Wendung *qì xiàng* 氣象, »Erscheinungsgestalten im Atmen«, zum gängigen Vokabular vieler Maler und Theoretiker der Berg-Wasser-Malerei.⁸²

3. Xie He 謝赫 und das Problem des *qì* 氣

Bevor anhand der großen Quellentexte zur Berg-Wasser-Malerie diese Grundlegung zum Denken des *qì* 氣 entfaltet werden kann, muß in knapper Form jene äußerst einflußreiche Ausarbeitung vorgeführt werden, die das Phänomen hinsichtlich seiner Bedeutung für die Beurteilung im Kunstwerk durch Xie He 謝赫 und dessen Schrift erhalten hat. Es handelt sich um das wahrscheinlich gegen 500 entstandene *Ältere Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei* (*Gu hua pin lu* 古畫品錄), kurz GHPL.¹ Eine umfassende Interpretation der für die Theoriebildung zur Ästhetik in China bis in die jüngste Zeit wegweisenden »Vorrede« (*xù* 序)² dieses Quellentextes würde nicht nur den Gedankengang dieser Studie sprengen. Sie stellt auch insofern nicht die dringlichste Aufgabe dar, als das *Verzeichnis* von Xie He 謝赫 nach allgemeiner Auffassung vornehmlich die Reflexion auf die ältere Figurenmalerei, nicht jedoch auf die noch junge Berg-Wasser-Malerei, um deren Verständnis es hier vornehmlich zu tun ist, widerspiegelt. Überdies lässt das GHPL im ganzen wenig systematische Reflexion erkennen, was nicht verwundert; denn es handelt sich dabei im Gegensatz zu sämtlichen anderen im weiteren herangezogenen und in Teil VI. übersetzten Quellen um eine deutlich kunstkritisch ausgerichtete, der Gattung klassifikatorischer Texte zuzuordnende Schrift. Und selbst die für die Ästhetik so wichtigen Angaben der Vorrede sind eher als historisches Zeugnis und geschichtliche Grundlage von Belang als daß darin an sich schon eine weiterführende gedankliche Durchdringung erkennbar würde. Schließlich hat es auch bereits eine

⁸² Vgl. etwa BFJ, VI. 6. [13], LB I 608; SSJü, VI. 7. [14], LB I 617; LQGZ, VI. 8. [5], LB I 632.

¹ Vgl. die hier beigegebene Übersetzung des GHPL in VI. 3.

² Vgl. VI. 3. [1] bis [4], LB I 355.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

lange Auseinandersetzung mit Xie He 謝赫 und insbesondere mit seiner wegweisenden Aufstellung der »sechs Verfahrensweisen der Malerei« (*huà liù fǎ* 畫六法) in der modernen Forschung gegeben, worauf an dieser Stelle verwiesen werden kann.³ Hinweise zur Diskussion philologischer wie sachlicher Probleme im einzelnen sind aufgrund dessen wie ebenso der Übersichtlichkeit halber in den Fußnotenapparat zur beigefügten Übersetzung in VI. 3. eingearbeitet worden. An dieser Stelle soll lediglich der Gedanke des »Atmens« als einer ästhetischen Kategorie im Hinblick auf das Phänomen des »Ausdrucks« etwas genauer verfolgt werden.

Der Maler, insbesondere hier noch der frühere Figurenmaler, richtet sein Bemühen auf die Grundzüge des Lebendigen, wie sie am Gegenstand der Anschauung in Erscheinung treten. Es ist daher vor allem das »Geistige« (*shén* 神), wie dies an Äußerungen des Gu Kaizhi 顧愷之 ablesbar wird, sowie das im Vorausgehenden als anschauliches Merkmal herausgearbeitete »Atmen« (*qì* 氣), worauf zu achten ist. Dieses Vorgehen bietet die Gewähr dafür, daß die Malerei eine bestimmte Lebendigkeit und Wesensfülle vom Gegenstand der Darstellung ins Bild hereinzuholen vermag. Es gilt daher vor allem, das Geistige und das »Atmen« als anschauliche Gestaltqualitäten im Werk zur Entfaltung zu bringen. Auf diesem Wege erst kann die Malerei den höchsten Wert erringen. Infolgedessen trifft, was eine fröhliche ästhetische Reflexion einmal als konstitutiv für die Erscheinung des dargestellten Gegenstandes hervorhob, bald genauso auf das Objekt der Kunstbetrachtung, für das gemalte Bild zu. Auch da sind nunmehr in der Gestaltung mit genuin malerischen Mitteln *künstlerisch-ästhetische* Werte wie Vergeistigung oder »Qi-haftigkeit« zu verwirklichen.

Diese Lehre ist seit Xie Hes 謝赫 berühmter Vorrede zum wichtigsten Leitsatz in der chinesischen Ästhetik geworden. Unter den »sechs Verfahrensweisen« nimmt das »Atmen« in folgender Formulierung des Kunstkritikers den obersten Rang ein:

»Gestimmtheit im Atmen«, das bedeutet eine lebendige Selbstbewegung.⁴

Die Idee eines im gemalten Bild zugleich angeschauten und als Schwingung wirksamen werdenden »Atmens« wird hiernach ebenso

³ Vgl. vor allem Acker, Some T'ang, I XIV ff. und ebd. 1 ff.; Zürcher, Recent; Nakamura, Chūgoku garon, 165 ff.; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 144 ff.; Liu Gangji 刘纲纪, »Liufa chubu yanjiu 六法初步研究«, in: Ders., Meixue yu zhuxue 美学与哲学 (Ästhetik und Philosophie), Hubei 1986, 365–422; Ye Lang, Zhongguo meixue, 212 ff.

⁴ GHPL, VI. 3. [2], LB I 355: 氣韻生動是也.

metaphorisch als Forderung verstanden, in der malerischen Gestaltung das Dargestellte so zu zeigen, als sei es aus sich selbst heraus in lebendiger Weise bewegt. Im naheliegenden Hinblick auf die Figurenmalerei der Zeit ist dieser Aussage wenigstens so viel zu entnehmen: Im Bildeindruck von dem gemalten Menschen soll sich jene ganzheitliche personale Qualität wiederfinden lassen, die jeden lebendigen Menschen in je spezifischer Weise charakterisiert, nämlich seine »Gestimmtheit im Atmen« (*qi yùn* 氣韻). Die Malerei kann nach Xie Hes 謝赫 Auffassung tatsächlich sowohl die Gestimmtheit als auch das Walten des »Atmens« in einer individuellen Existenz einfangen. Beide Momente sind aber systematisch im Gedanken der gelebten Schwingungsübertragung miteinander verknüpft.

3.1. *Qi yùn* 氣韻 im gemalten Bild

Ungeachtet der wechselvollen Geschichte dieses obersten Leitspruchs, ebenso ungeachtet der variantenreichen Auslegung des Gedankens in China wie im Ausland,⁵ soll im vorliegenden Argumentationsgang nur folgendes herausgestellt werden. Das Wort *yùn* 韻 bezeichnet ursprünglich das akustische Phänomen des Nachhalls, daher auch den Gleichklang einzelner Töne und den Wortreim. Gemeint ist zunächst das oben ausführlicher beschriebene, früh reflektierte Korrespondenzphänomen einzelner Klänge, die aufeinander ansprechen.⁶ Schon im musikalischen und dichterischen Klingen wird aber das Gegebensein solcher Phänomene insgesamt als eine »Gestimmtheit« vernehmbar. Zugleich wird der Umstand, daß bestimmte Verhältnisse einen solchen Nachhall oder Gleichklang in besonderer Weise befördern, als die eigentümliche »Gestimmtheit« einer Situation oder einer dichterischen Gestaltung unmittelbar atmosphärisch wahrnehmbar. Übertragen auf die individuellen Verhältnisse, die eine menschliche Existenz durchwalten, mithin auf das Gebiet der Menschenkunde, wird *yùn* 韵 schließlich als eine »Grundstimmung« von leiblich-gei-

⁵ Vgl. die diesbezüglichen Anmerkungen in VI. 3. [2] und die dort angeführte Forschungsliteratur.

⁶ Der Zeitgenosse Liu Xie 劉勰 sagt beispielsweise zur Erläuterung des Sinnes von *yùn* 韵: »Folgen unterschiedliche Töne einander, wird das ›Zusammenklang‹ genannt. Sprechen gemeinschaftliche Klänge aufeinander an, wird das ›Gleichklang‹ genannt« (Wen xin diao long 文心雕龍, 卷 7, Kap. 33 »Sheng lü 聲律« [»Klänge und Harmonien«]; WXDL 525: 異音相從謂之和,同聲相應謂之韻).

stiger Bedeutsamkeit empfunden, die zugleich als eine »Gestimmtheit« des individuellen Aussehens und Auftretens und als persönlicher Stil sinnlich aufzufassen ist. Wenn die Grundausrichtung eines menschlichen Lebens ästhetisch als Schwingungskorrespondenz aller seiner Momente bestimmt wird,⁷ besagt dies freilich, daß es zu deren Wahrnehmung gleichsam eines »Nachhalls« oder einer »Resonanz« bedarf, die die betreffende Person in einem Gegenüber hervorruft. Seit der Jin晉-Zeit, also seit dem ausgehenden dritten Jahrhundert als menschenkundliche Metapher gebraucht, mag *yùn* 韻 in dem Zusammenhang dann ebenso metaphorisch als »gehörte Aura« zu bezeichnen sein. Die Nähe zu *fēng* 風, »Wind/Liedweise/Stil«, zu einer »Ausstrahlung« also, von der nach diesem Sprachdenken bemerkenswerterweise zunächst ebenso das Gehör (*wén* 聞) wie der Geruchssinn (*wén* 聞 oder *wèi* 味) sowie erst in Übertragung die Anschauung (*guān* 觀) angesprochen wird, ist offenkundig. Ihrer streng akustisch-musikalischen Herkunft zufolge muß aber die Rede von *yùn* 韵 hier noch ein handfestes Schwingungsgeschehen bezeichnen, soll sie sich von verwandten, jedoch eher statischen Ausdrücken wie vor allem *gǔ* 骨, »Knochenbau« und *dù* 度, »persönliches Maß im Auftreten«, aber auch von jener gewissermaßen noch ätherischeren Vorstellung vom »Wind« (*fēng* 風) abheben. Auch als »Stimmung« verstanden, bleibt das anschauliche Schwingungsphänomen unter dem Titel *yùn* 韵 eng gebunden an das Moment des »Atmens«, dessen Bewegtheit *per se* Schwingungen zu übertragen imstande ist. Die spezifisch menschenkundliche Ausweitung des Terminus *yùn* 韵, nicht eine abstrakt-formale Metaphorik – wonach etwa gemalte Bilder gleichsam wie Musikstücke »erklingen« – steht schon nach Xu Fuguans 徐復觀 plausibler Interpretation in erster Linie Pate für seine malereiästhetische Bedeutsamkeit im Ausgang von der Figurenmalerei.⁸

Nach dieser Erklärung ist mit dem auf die Malerei übertragenen

⁷ So ist beispielsweise rund ein Jahrhundert früher bei Tao Yuanming 陶淵明 in dem ersten Gedicht aus dem Zyklus »Gui yuan tian ju wu shou 歸園田居五首« (»Heimkehr zum Wohnen auf dem Landsitz«) zu lesen: »In meiner Jugend hatte ich nicht eine zum Gewöhnlichen passende [Lust und] Gestimmtheit, in meiner angeborenen Anlage liebe ich ursprünglich Hügel und Gebirge.« (übersetzt nach Gong Bin 巩斌, *Tao Yuanming ji jiaojian* 陶淵明集校箋, Shanghai 1996, 卷 2, 73: 少無適俗韻, 性本愛丘山). Vgl. zu diesem geistesgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Akustik und Menschenkunde besonders Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 169; Nakamura, *Chūgoku garon*, 168 f.; Ye Lang, *Zhongguo meixue*, 220.

⁸ Vgl. dazu ausführlich Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 170 ff.

Ausdruck *yùn* 韻 die in den Gestaltqualitäten des Bildes verkörperte »Grundstimmung« genau jenes »Atmens« gemeint, das den ursprünglichen Bildgegenstand, also in erster Linie einmal den porträtierten Menschen, vor dem Blick des Malers durchwaltete. Das so gemalte Bild wäre damit letztlich weniger als »Abbild« in Nachahmung visueller Qualitäten wie vielmehr als anschaulich verkörperte »Nachschwingung«, erwachsen aus einem tatsächlichen Lebensganzen, zu kennzeichnen. Als ein solches Schwingungsphänomen kann auch das gemalte Bild mit seiner ästhetischen Gestimmtheit wiederum auf das »Atmen« des Betrachters weiterwirken. Gerade die Qualität der Gestimmtheit des gemalten Menschen ruft im Betrachter einen lebendigen »Nachhall« (*yùn* 韵) hervor, wodurch das gemalte Bild seine eigentliche Wirkmächtigkeit in der ästhetischen Anschauung erlangt. In Anbetracht dieses lebensmäßigen Wirkzusammenhangs greift die in der Forschung weit verbreitete, nur scheinbar kongeniale Wiedergabe mit »Resonanz« zu kurz. Denn in aller Regel zielt diese Bezeichnung in europäischen Sprachen entgegen ihrem ursprünglichen Sinngehalt allein auf eine ganz bestimmte metaphorische Verwendungsweise ab. Zumeist wird das fragliche Phänomen damit auf einer rein formalen Ebene festgeschrieben.⁹ So verschließt ausgerechnet dieser Übersetzungsbegriff in den meisten Fällen gerade die existentiellen Konnotationen einer emotiven »Stimmung« im Menschenleben. Die Übersetzung mit »Gestimmtheit« sucht dagegen jene assoziative Verbindung mit der empfundenen »Grundstimmung« einer individuellen Existenz in ihrer jeweiligen Lebenswelt¹⁰ zu wahren, die der ästhetische Ausdruck *yùn* 韵 im Durchgang durch die Menschenkunde unleugbar eingegangen ist.

Als eigenständiger künstlerischer Wert und womöglich sogar als Gestaltqualität im Gemalten verstanden, wird ferner das »Atmen« (*qi* 氣) seinerseits von Xie He 謝赫 in seinem Katalog in verschiedenen Zusammensetzungen und Hinsichten gebraucht. Im Vordergrund steht mit dieser Kategorie freilich der Gedanke einer lebendigen, erfahrbaren Wirksamkeit, nicht der einer rein formalen Beschaffenheit des Angeschauten. Hie und da mag sich dabei in den Beschreibungen

⁹ Letztlich gilt dieser Vorbehalt auch noch, wenn Jullien (Das große Bild, 120f.) den ganzen Ausdruck *qi* *yùn* 氣韻, »Gestimmtheit im Atmen«, zwar sehr berechtigt aus dem Gedanken eines bewegten Zwischen heraus, jedoch noch ähnlich formalistisch im Hinblick auf die Musik als »Hauch-Klang« oder auch »Klang-Zu-sammenklang« interpretiert.

¹⁰ Vgl. Heidegger, Sein und Zeit, (§29) 134.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

des GHPL der Bezug auf die Person des Malers mitunter vor den Bezug auf das Gemalte bzw. auf die gemalte Person drängen.¹¹ Hinsichtlich des Gu Junzhi 顧駿之 ist in Abschnitt [9] beispielsweise von der »geistigen Gestimmtheit und der Kraft im Atmen« (*shén yùn qì li* 神韻氣力) die Rede. Bei Xia Zhan 夏贍 taucht diese »Kraft im Atmen« in Abschnitt [15] erneut auf, und dem malenden Kaiser Ming der Jin-Dynastie (Jin Ming di 晉明帝) wird in Abschnitt [25] »Atmen im Geistigen« (*shén qi* 神氣) zugesprochen. Bisweilen scheint diese Bezeichnung wiederum zwischen dem Bezug auf den dargestellten Gegenstand, auf den Menschen im Bild also, und auf die Darstellung selbst, mithin die Gestaltung des Werkes, zu schwanken. Dies wird etwa sichtbar, wenn zu Wei Xie 衛協 folgendes ausgeführt wird:

»Obgleich ich nicht sagen [möchte], daß er ganz und gar die körperlichen Gestalten in wunderbarer Vollendung [erlangt], erreicht er doch in beachtlichem Maße die satte Kraft des Atmens.«¹²

Es mag so gesehen werden, daß in den Bildern des Wei Xie 衛協 eine »satte Kraft des Atmens« (*zhuàng qì* 壯氣), die dem gemalten Gegenüber sichtbarlich zu eigen ist, irgendwie sich ausdrückt. Der Maler »erreicht« (*dé* 得) diese Gegenstandsqualität in der Wirkung seiner Darstellung. Gemeint sein kann freilich zur gleichen Zeit, daß im Pinselzug seiner malerischen Gestaltgebung selbst diese »satte Kraft des Atmens« sich ausdrückt. Vor dem Hintergrund der oben aufgewiesenen Vorstellung, daß dem »Atmen« in dieser Epoche zugleich mit einer anschaulichen Ausdrucksgestalt immer schon eine gelebte Wirksamkeit zugesprochen wird, darf diese Auskunft allerdings nicht einseitig so gelesen werden, als gehe es Xie He 謝赫 ausschließlich um die Betonung »expressiver« Formeigenschaften, die vornehmlich aus der Pinselführung resultieren und die der malerischen Gestaltung selbst, nicht jedoch dem Gegenstand der Darstellung im und vor dem Bild zukommen. Einer Fixiertheit auf die Idee der Form ist bei der

¹¹ Diese Mehrdeutigkeit der kritischen Terminologie stellt John Timothy Wixted ausdrücklich für das Parallelwerk zur Dichtung, das *Shi pin* 詩品, fest. Er spricht von einer »dual referential quality of the terms«, die sich sowohl auf den Charakter des Dichters als auch auf das Werk beziehen ließen (J. T. Wixted, »The Nature of Evaluation in the Shih-p'in [Grandings of Poets] by Chung Hong [A. D. 469–518]«, in: Bush/Murck, Theories, 232 f.). Aufgrund ihres gegenständlichen Darstellungscharakters kommt jedoch gerade in der Figuren- und Tiermalerei wenigstens potentiell noch eine weitere Bezugsgröße, der Bildgegenstand, hinzu.

¹² GHPL, VI. 3. [7], LB I 356 f.: 雖不說備形妙,頗得壯氣.

Lektüre jederzeit die Aufmerksamkeit auf Wirkverhältnisse entgegen zu stellen. Dieser Einwand bezüglich einer vermeintlichen Abstraktion von der gegenstandsbeschreibenden Seite richtet sich gegen eine verbreitete Fehldeutung in der westlichen Forschung, wonach allzu rasch der Blick späterer Jahrhunderte, vermischt mit ästhetischen Erungenschaften einer europäischen Moderne die Interpretation der frühen Quellen in anachronistischer Weise verzerrt.¹³

Deutlicher wird Xie He 謝赫 bei Zhang Mo 張默 und Xun Xu 荀勗:

»In ihrer Ausstrahlung und Artung, in den Anzeichen des Atmens sind sie von ganz wunderbarer Vollendung und haben teil am rein Geistigen. Sie nehmen einzig das Feinstoffliche und die geistigen Kräfte auf und lassen die Verfahrensweise des Knochen [-baus ihrer Gestalten] beiseite.«¹⁴

Bei diesen Beschreibungen spielt der erfassende Gegenstandsbezug ebenso wie die Charakterisierung der Person des Malers eindeutig eine Rolle. Bewertet werden gleichwohl die fertigen Bilder, und diese verkörpern jetzt ihrerseits in Vollendung sichtbare »Anzeichen« (*hòu 候*) des »Atmens«. Wird also nicht in den gemalten Bildern dieser Meister das ursprünglich sich zeigende »Atmen« des dargestellten Menschen als solches anschaulich sichtbar? Indem es jedoch in der Malerei eine anschauliche Gestalt erhält, geschieht darüber hinaus etwas Anderes. Gerade auf das »Feinstoffliche« (*jīng 精*), das in Form der feineren Lebensäste und im Verein mit dem »Atmen« den menschlichen Leib durchwaltet, zielt diese hochrangige Malerei ab;¹⁵ und gerade die Wirksamkeit der »geistigen Kräfte« (*líng 靈*), nicht etwa das »Vergeistigte« (*shén 神*) an der Person des Dargestellten, wird herausgestellt. Als wirksame Kräfte können diese anschaulichen Momente des Lebens in gewisser Weise von dem Bildbetrachter aufgenommen werden, sofern er nur »außerhalb der Erscheinungsgestal-

¹³ Vgl. stellvertretend Acker, Some T'ang, I 9; Escande, Traités, 300, besonders ebd. Anm. 625; vgl. tendenziell dagegen Ye Lang, Zhongguo meixue, 218 ff.

¹⁴ GHPL, VI. 3. [8], LB I 357: 風範氣候極妙參神,但取精靈,遺其骨法.

¹⁵ Mit der Übersetzung »feinstofflich« statt »verfeinert« für *jīng* 精 soll ausdrücklich die in der frühen Malereitheorie allgegenwärtige Nähe zu daoistischen Übungspraktiken wie überhaupt zum Leiblichen, zugleich aber auch zum Paradigma von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit erhalten bleiben. Das »Feinstoffliche« (*jīng* 精) ist von seinen Konnotationen her weithin im Spannungsfeld des »Atmens« (*qi* 氣), der »geistigen Kräfte« bzw. der »geistigen Bewegtheit« (*líng* 靈) und erst dann einer Steigerung hin zum »rein Geistigen« bzw. zum »Vergeistigten« (*shén* 神) zu verstehen.

ten« (xiàng wài 象外) zu schauen versteht. Geschieht die eigentliche Bildwirkung da also nicht geradezu neben dem Gesehenen?

Es scheint immerhin in diesen knappen Sätzen eine Bildwirkung angesprochen zu werden, die über eine formale Gegenstandserfassung hinausreicht. Eine ästhetisch ausgelöste Wirksamkeit bestimmt zugleich den ästhetischen Wert einer Malerei, die solches vermag: Sie ist »wunderbar vollendet und hat teil am rein Geistigen«. So werden, im nachhinein besehen, »Ausstrahlung und Artung« sowie die »Anzeichen des Atmens« über das Dargestellte hinaus zu einem Markenzeichen dieser Malerei und zu charakteristischen Eigenschaften der *Malweise*, die sich mit der Wirkung zugleich zeigt. Erst so kann *qi* 氣 ebenfalls als Kategorie der Beurteilung von künstlerischem Gelingen und Scheitern eingesetzt werden. Erst aus diesem Zusammenhang mit einer durch das Bild hindurch vermittelten Wirksamkeit kann dann auch die »Qi-haftigkeit« der Gestaltung selbst angeschaut werden.

Erst im Gefolge dieser ästhetischen Erfahrung angesichts von Bilddarstellungen prägen sich vermutlich einige Jahrhunderte später pauschale Wendungen wie *qi gé* 氣格, »Maßstäbe im Atmen«,¹⁶ oder *qi yàn* 氣燄, »lodernde Flamme des Atmens«,¹⁷ aus. Diese ästhetischen Bestimmungen können sich erst nach Xie Hes 謝赫 bahnbrechender Übertragung auf Gemaltes überhaupt mit jenem älteren Wortschatz der Charakterisierung von Menschen vermengen. Vermutlich bedurfte es einer geraumten Zeit und einer erheblichen Abstraktionsleistung innerhalb ästhetischer Erfahrung, bis diese Übertragung tatsächlich zu einer neuartigen Kunstwahrnehmung führte. Wo zunächst gemalte Menschen wie lebende Menschen angeschaut wurden, wurden sodann die Bildgestalten selbst und mit ihnen die Art der Darstellung wie lebendige Wesen erfahren. Die allmähliche Entdeckung des »Atmens« als einer Kategorie von künstlerischen Gestaltungswerten, die der im Gestalteten angeschauten Wirksamkeit immanent ist, sollte nicht aus einer modern abgeklärten Perspektive als ein Phänomen der »metaphorischen« Benennung im Hinblick auf rein formale Kennzeichen verstanden werden. Denn in der weiteren Ausbildung des ästhetischen Denkens ist es, wie zu zeigen sein wird,

¹⁶ So Mi Fu 米芾 (1051–1107) zu den Malern aus Shu 四川 (etwa das heutige Sichuan 川) und zu Li Gonglin 李公麟; LB I 458.

¹⁷ So Liu Daochun 劉道醇 in seinem Katalog mit dem Titel *Song chao ming hua ping* 宋朝名畫評 (Kritische Besprechung der namhaften Malerei der Song-Zeit) unter der Rubrik »Miao pin« 妙品 (»Rang der wunderbar Vollenden«) zu Hou Yi 侯翌; LB I 410.

gerade nicht eine formalästhetische Verwendung des Wortes *qi* 氣, sondern der Gedanke des Selbtausdrucks einer *Wirksamkeit*, der die folgenreiche Übertragung der Kategorie von der Menschenkunde und der Figurenmalerei auf die Naturwahrnehmung und die Anschauung von Berg-Wasser-Gegebenheiten herbeiführt.¹⁸ Was genau schaut denn beispielsweise der Wanderer und Maler Jing Hao 荊浩 im zehnten Jahrhundert an, wenn er vom Eindruck einer »Frische im Atmen« spricht, den ihm ein Wäldchen vermittelt?¹⁹ An anderer Stelle führt dieselbe Jing Hao 荆浩 aus:

»Manche malen [den Kiefernbaum] wie einen fliegenden Drachen, sich windend zum Knäuel, mit wildem Wuchs von Ästen und Nadeln – das entspricht nicht der Gestimmtheit im Atmen des Kiefernbaumes.«²⁰

Meint er da anschauliche Werte in gemalten Bildern, also die Art der bildnerischen Gestaltung, oder meint er immer noch hauptsächlich das Was der Gestaltung, letztlich also naturwüchsige Gegebenheiten in ihrer Wirkmächtigkeit? Wie er da aber schaut, und warum er überhaupt auf das *qi* 氣 an naturwüchsigen Gegebenheiten schaut, ist sicherlich auf eine gedankliche Leistung der Ästhetik des fünften und sechsten Jahrhunderts und nicht zum wenigsten auf die Ausarbeitung im GHPL zurückzuführen.

3.2. Gestaltwerte als Ausdruck einer leiblichen Gestaltgebung

Auch in einem abweichenden Verständnis, nämlich als »Gestimmtheit im Atmen und lebendige Bewegtheit«, in die weitere Diskussion eingegangen,²¹ beherrschte Xie Hes 謝赫 erster Leitsatz samt Erläu-

¹⁸ Vgl. zu einer ideengeschichtlich und philologisch vorgehenden Nachzeichnung dieses historischen Prozesses schon Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 163 ff.

¹⁹ BFJ, VI. 6. [1], LB I 605: 穗氣.

²⁰ BFJ, VI. 6. [10], LB I 607: 有畫如飛龍蟠虬,狂生枝葉者,非松之氣韻也.

²¹ Dieses populäre Verständnis der vier Zeichen im Sinne einer Aufzählung geht namentlich auf die Überlieferung in Zhang Yanyuans 張彥遠 *Li dai ming hua ji* 歷代名畫記, 卷 1, zurück. Hier fehlt jeweils der Ausdruck »ist dies« (*shì yě* 是也) am Ende (LDMHJ 13). Vgl. dazu ausführlich Acker, Some T'ang, I XXII ff. und XIV ff. Schon der unmittelbare Nachfolger des Xie He 謝赫, Yao Zui 姚最, faßt freilich um 550 die Verfahrensweise ausgerechnet in seiner Charakterisierung des Xie He 謝赫 selbst in eben diesem Sinne als doppelwertig auf, wenn er dem Vorgänger bescheinigt: »Er ist zwar hinsichtlich der Gestimmtheit im Atmen verfeinert und von geistiger Kraft [besetzt], aber er hat noch nicht den Reiz lebendiger Selbstbewegung ausgeschöpft.« (Yao Zui 姚最

terung hinfort die chinesische Ästhetik. So vermag dieser eine Spruch in gewisser Weise das ganze Feld zwischen einer formalästhetisch verkürzten Kunstkritik und dem auch in dieser Studie verfolgten umfassenderen Kunstverständnis aufzuspannen. Immer neue Anläufe wurden durch die Jahrhunderte unternommen, um diesen knappen Spruch mit Sinn und sowohl malpraktischer als auch kunstkritischer Bedeutung zu füllen. Zentral wurde die Frage, an welchen Gestaltmerkmalen sich wohl das »Atmen« festmachen, wie es sich in der Malerei im Hinblicken auf einen Gegenstand – sei dieser ein Mensch, ein Tier, eine Pflanze oder eine Berg-Wasser-Gegebenheit – mit der Arbeit des Pinsels verwirklichen lasse. Die Vorschläge schwanken zwischen einem gewissen »Aufnehmen« des im gegenständlichen Ausdruck ja schon greifbaren »Atmens« oder einer Überhöhung der sichtbaren Gestalt im Blick auf die »Bahnen der Wirklichkeit« (*lǐ 理*). Deutlich gewinnt erst im zehnten Jahrhundert die Beachtung der in einem gewissen Maße zunehmend unabhängig vom Bildvorwurf und einer gegenstandsbeschreibenden Bedeutung der Linie erörterten Ausdrucksqualitäten des Pinselstriches selbst an Einfluß, wie in der Besprechung des BFJ von Jing Hao 荊浩 unten in IV. 4. genauer zu zeigen sein wird. Die Wertvorstellung vom »Atmen« im Bild, von der atmenden Lebendigkeit der Bildgestalt, beförderte zweifellos die Entdeckung der unmittelbar leiblich – mithin in lebendig atmender Weise – zuwege gebrachten Ausdruckswerte des Pinselzuges. Geschult an den frühen Errungenschaften der Schreibkunst mit ihrem wesentlich höheren ästhetischen »Abstraktionsgrad«, richteten Maler, Kunstskenner und Theoretiker ihr Augenmerk offensichtlich mehr und mehr auf die Pinselarbeit. Die Bewegung des Pinsels wurde demnach gewiß nicht als ein bloßes Darstellungsmittel begriffen. Entscheidend ist aber zu erkennen, daß die Pinsellinie gerade nicht in solchem Maße, wie dies ein modernistisches Kunstverständnis der Forschung immer wieder in die Feder zu diktieren scheint, allein in ihrem formalästhetischen, abstrakten »Duktus« wahrgenommen wurde.²² Ent-

最, *Xu hua pin* 繢畫品 (Fortsetzung der Malerei, nach ihrem Rang geordnet), übersetzt nach LB I 370: 至於氣韻精靈,未窮生動之致).

²² Eine aus der frühen Ausbildung verwandter Gedanken in der Schreibkunst, aber wohl auch aus der Entwicklung hin zur »Autonomie« und zur »Abstraktion« in der Kunst der europäischen Moderne gespeiste Vormeinung vom ästhetischen Reiz der »reinen« Pinsellinie auch in der Berg-Wasser-Malerei wird vor allem in den Interpretationen der theoretischen Äußerungen zu dieser Malereigattung bei Acker (Some T'ang) und Escande (Traité) durchweg sichtbar. Doch auch bei Xu Fuguan 徐復觀 tritt mitunter eine

scheidend war vielmehr auch in dieser Richtung der Hinblick auf die lebendig atmende Leiblichkeit, die unmittelbar in die Bewegung des Pinsels und von da aus in die angeschaute Gestalt als eine ganzheitliche *Gestalt* im prägnanten Sinne Eingang findet. Als eine leibliche Übung des Bewegungsvollzuges, aus dem heraus bildhafter Ausdruck erwächst, wird nach dem Gegenstand der Wahrnehmung und der Darstellung die Pinselführung selbst etwa bei Jing Hao 荊浩 in einen direkten Zusammenhang zum »Atmen« des Künstlers gebracht werden. Nicht aus der Umsetzung einer vorstellungsmäßigen Bildidee heraus, sondern aus der lebendig atmenden Bewegtheit des Malens selbst hat die künstlerische Gestalt zu erwachsen, soll sie ihrerseits tatsächlich die Eigenschaft höchster Gestimmtheit und lebendigen »Atmens« besitzen. So aber wird es zuletzt ihre aus dem *qi* 氣 entstehende Entstehungsweise und gerade nicht der angeschaute »Duktus« ihres linearen Aufbaus sein, die der gemalten Gestalt Schwingungswerte, eben die »Gestimmtheit im Atmen«, verleiht.

Der Zweifel an zu stark formalästhetisch motivierten Auffassungen von diesen Zusammenhängen zwischen Errungenschaften der Schreibkunst wie der diesbezüglichen Reflexion einerseits und dem Nachdenken über die Berg-Wasser-Malerei andererseits wird immer wieder am Hinblick auf die leiblich bewegte Ausführung festzumachen sein. Die »Pinselpuren« (*bǐ jī* 筆迹) wurden erst auf diesem gedanklichen Boden einer lebendigen Wirksamkeit bisweilen scheinbar in höherem Maße als die Bildinhalte selbst zum Träger der dynamischen, lebendigen Qualitäten des gemalten Bildes erklärt. Infolgedessen konnte es zu einer ausufernden Einübung in die Bandbreite aller technisch-formal bestimmten sogenannten Texturstriche²³ als Vorbe-

solche Interpretationsweise zutage; vgl. zum Beispiel Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 167f. zur zweiten Verfahrensweise im GHPL, *gǔ fǎ* 骨法, was er ohne Zögern im Sinne einer »Empfindung von Kraft in der Linie« (*xiāntíáo dé ligǎn* 線條的力感) umschreibt.

²³ Die zentralen malerischen Techniken des als *cūn* 細, »Risse/Aufrauhungen«, oder *cūn fǎ* 細法 bekannten Pinselgebrauchs und des *xuān* 渲 oder *xuān rǎn* 渲染 genannten Lavierens mit Tusche hinterlassen auf dem Malgrund eine charakteristische Maserung und Opazität. Diese beiden Momente sollen im folgenden nicht mit irreführenden Ausdrücken wie »Schraffur« und »Abschattung«, vielmehr mit »Textur« oder »Texturstriche« bzw. mit »Einfärben« wiedergegeben werden. Es handelt sich nämlich weder um ein Mittel zur Darstellung von Licht und Schatten oder von Plastizität, noch ist damit ein graphisches Suggestieren von Flächigkeit bzw. ein bloßes »Auswaschen« von Linien in die Fläche intendiert. Es geht gerade bei der Vielzahl unterschiedlicher Texturstriche in aller Regel weniger um Mittel der Gegenstandsbeschreibung oder um rein im Hinblick auf die anschauliche *Form* der Darstellung zur Anwendung gelangende Gestaltungsmittel.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

reitung zur Berg-Wasser-Malerei kommen. Umgekehrt wird aber auch erst vor diesem Hintergrund einer genuin im malerischen Selbstausdruck des »Atmens« vermittelten *Wirksamkeit* die Kritik an der Möglichkeit verständlich, etwa mit »technischen« Verfahrensweisen überhaupt den »atmosphärischen« Effekt »Atmens« zu erreichen. Die »abstrakte« oder »autonome« Pinsellinie kann aus ästhetischer Sicht sicher ihren visuellen und taktilen, ja sensomotorischen Reiz besitzen. Wirksam vermag sie jedoch aufgrund dessen allein nicht zu werden. Das »Atmen« übersteigt noch in der ästhetischen Reflexion auf die »Pinselstruktur« den gerade für das heutige Europa besonders naheliegenden Gedanken der formalen Abstraktion. Li Xiuyi 李修易 (1796–1861) beispielsweise äußert noch am Ende einer langen künstlerischen und theoretischen Entwicklung den Zweifel an einer rein formalästhetischen Auslegung von Xie Hes 謝赫 Leitsatz:

»Die Gestimmtheit im Atmen kann nicht in [sichtbaren] Spuren gewonnen werden. [...] Wenn Guatian sagt, es gebe solche, die von der [Qualität] der Tusche ausgingen, solche, die von der Pinsel [-arbeit] ausgingen, solche, die von einem Entwurf in der Vorstellung ausgingen, und solche, die dort anfingen, wo eine vorstellungsmäßige Absicht nicht gegeben ist, so ist allein die Lehre von denen, die dort anfangen, wo eine vorstellungsmäßige Absicht nicht gegeben ist, wirklich treffend.«²⁴

Ebenso mag immerhin schon die wesentlich frühere Antwort der dilettierenden »Gebildeten« (*wén rén* 文人) auf methodische Auswüchse der akademischen Malerei, die Rückkehr zur impulsiven Handschriftlichkeit im skizzenhaften Bild seit dem elften Jahrhundert, bis hin zur Lehre von der lebendigen »einen [Pinsel-] linie« (*yī huà* —

tel. Gerade die schreibkünstlerisch sensibilisierte Pinsellinie lebt sich in einer Vielfalt von unterschiedlichen, im Laufe der Geschichte mustergültig ausgeprägten und tradierten *cūn* 纹, »Aufrauhungen« oder eben »Strichführungen«, aus, die nicht zum wenigsten aus einer *leiblichen Bewegungsübung* heraus vollzogen werden. Sie zielen weniger auf die formale Gegenstandserfassung – etwa die Darstellung von »rauen Oberflächen« – wie zunehmend auf die Dynamisierung und Belebung bestimmter Bildelemente wie etwa Felsen oder Gewässer. Der Einsatz dieser Gestaltungsmittel geht somit letztlich nicht von der anschaulichen physischen Form der Gegenstände, sondern in weit stärkerem Maße von ihrer *Sinngestalt im gemalten Bild* aus. Die malerische Textur steht dem Gedanken des alldurchwaltenden »Atmens« (*qi* 氣) näher als der sichtbaren Form, wie etwa auch aus dem analog zum pulsierenden Blut und den Meridianen zu lesenden Ausdruck *shí mó* 石脈, »Felsadern« (unten [12]), ersichtlich wird.

²⁴ Li Xiuyi 李修易, *Xiao Penglai ge hua jian* 小蓬萊閣畫鑑 (*Spiegel der Malerei aus dem kleinen Penglai-Kabinett*), übersetzt nach LB 1272 f.: 氣韻不可跡求也。 [...] 瓜田謂有發於墨者, 有發於筆者, 有發於意者, 有發於無意者, 唯無意者之說為最當。

畫), die nach dem Mönch Yuanji 原濟 oder 元濟, auch als Shitao 石濤 bekannt, das gesamte Bild durchpulsen sollte, auf eine bald nach dem Untergang der Han 漢 im dritten Jahrhundert erfolgte Sensibilisierung für die ästhetische Macht der malerischen Pinselarbeit zurückzuführen sein. Allein, es darf dabei die Tragweite des Gedankens einer *Wirksamkeit* im »Atmen« bis in den Pinselzug hinein nicht unterschätzt werden. Auf der Grundlage der oben in III. 2. nachgezeichneten Verbindungen der ästhetischen Kategorie *qi* 氣 mit anthropologischen und kosmologischen Erfahrungen sowie den diesbezüglichen Deutungsmustern war man in der Blütezeit ästhetischer und künstlerischer Entwicklung unter den Tang 唐 und Song 宋 offenbar auch innerhalb der akademischen Malerei noch optimistisch, was den Wert einer Einübung in die malerischen Mittel betraf. Denn noch vermochte man trotz aller Konventionalisierung in der leiblich ausdruckshaften Pinselspur den unmittelbaren Ausfluß einer welhaften Wirksamkeit des »Atmens« zu erkennen; noch vermochte man – im Gegensatz zu formalästhetischen Auffassungen – diese Wirksamkeit als solche über ihren Selbstausdruck in der leiblich gezogenen Linie im gemalten Bild tatsächlich aufzunehmen. Wo also mit Xie He 謝赫 die Kategorie *qi* 氣 zunehmend zu einem eigenen Gestaltwert in der bildenden Kunst geworden ist, gilt es den richtigen Rahmen nicht aus den Augen zu verlieren, soll der besondere Wert der Idee des »Atmens« für die vormoderne chinesische Ästhetik gehoben werden. Um den hier unternommenen kritischen Neuansatz bei einer modernen Würdigung der Quellen gewissermaßen von der Seite her zu untermauern, sei daher das Augenmerk zum Abschluß noch auf einen weiteren umstrittenen Punkt gelenkt.

3.3 Das Problem des *gǔ fǎ* 骨法 in der Malereitheorie

Bereits in Xie Hes 謝赫 frühem Katalog kündigt sich die skizzierte historische Entwicklung, die den weiteren Gang dieser Untersuchung mitbestimmen wird, an. Noch vor der Verfahrensweise zur gegenständlichen Gestaltgebung steht nämlich an zweiter Stelle die Bedeutung der Pinselarbeit:

«Die Verfahrensweise [einer Ausrichtung nach] dem Knochen [-bau], das betrifft den Einsatz des Pinsels.»²⁵

²⁵ GHPL, VI. 3. [2], LB I 355: 骨法用筆是也.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

Nach gängiger Forschungsmeinung gelangt hiermit im Gefolge der Schreibkunst auch auf dem Gebiet der Malerei ein bestimmter Linearstil in den Blick des Kunstkritikers; angeblich handelt es sich um »(a way of) using the brush«.²⁶ Eine zur Zeit des Wang Xizhi 王羲之 (307? – 365; nach anderen Angaben 321–379) in der Schreibkunst unter dem Stichwort »knochen [-fester] Pinselzug« (*gǔ li* 骨力) aufkommende, allerdings erst im achten Jahrhundert voll ausgereifte Technik sowie die entsprechende Ausdrucksqualität der Pinsellinie will man nun im GHPL auf die Malerei übertragen wiederfinden. Der ursprünglich menschenkundliche Terminus *gǔ fǎ* 骨法, »methodische [Einschätzung des] Knochen [-baus]«, stammt jedoch aus dem Zusammenhang der »Einschätzung eines Menschen aus der Anschauung« (*xiāng rén* 相人). Wie er seit dem Altertum belegt ist, zielt der Ausdruck auf diejenige »kunstfertige Verfahrensweise« (*fǎ* 法) ab, wonach sich aus einer anschaulich gegebenen individuellen »Regelhaftigkeit« im Körperbau von Personen – anfangs zunächst vielleicht nur von Tieren²⁷ – auf deren Charaktereigenschaften und Schicksal schließen lässt.²⁸ So berichtet der Historiker Sima Qian 司馬遷 von der Auskunft des Kuai Tong 蒼通 zum Verfahren der Menscheneinschätzung:

²⁶ Acker, Some T'ang, I 4; Bush/Shih, Early, 40; ähnlich undifferenziert jüngst wieder Goepfers Rede von der »Pinselschrift« in der Malerei (Goepfer, Aspekte, 26). Einzig Liu Gangji 劉綱紀 stellt einigermaßen deutlich heraus, daß es sich bei dieser ästhetischen Kategorie zunächst vornehmlich um die Bestimmung einer »konkreten [malerischen] Technik« (*shíjǐ jiqiǎo* 實際技巧) gehandelt habe; aus dem menschenkundlichen Sprachgebrauch übernommen, sei diese ästhetische Rede von *gǔ fǎ* 骨法 jedoch auf die Kategorie *gǔ fǎ* 骨法, den gestalthaften »Knochenbau«, am angeschauten Gegenüber ausgerichtet gewesen (Liu Gangji, Liufa, 389 ff.).

²⁷ Jüngst hat Goepfer erneut auf die Bedeutung der im Altertum gebräuchlichen »Einschätzung von Pferden« (*xiāng mǎ* 相馬) für die Entwicklung der Malereitheorie hingewiesen (Goepfer, Aspekte, 26).

²⁸ Nah verwandt ist dieser Praxis die der charakterlichen Einschätzung unter Titeln wie *guān rén* 觀人, »Menschenbetrachtung«, *chá rén* 察人, »Prüfung von Menschen«, und anderen mehr. Allerdings fallen diese Ausdrücke eher unter die Überprüfung von Kandidaten durch den Fürsten zum Behufe der Beamtenauswahl – vielfach als *guān rén* 官人, »Verbeamtung von Leuten«, bezeichnet. Hierbei geht es also nicht um jene bereits in *Xun Zi* 荀子, 卷 3 Kap. 5, unter dem Titel »Fei xiang 非相« (»Zurückweisung der Einschätzung«) als unsinnig gescholtene Weissagung zum individuellen Schicksal aus dem körperlichen Wuchs, sondern vielmehr um eine gezielte Erhebung zu Leistung, Befähigung und Verlässlichkeit einer Person in bezug auf ein bestimmtes Amt. Vgl. dazu genauer Matthias Richter, *Guan ren. Texte der altchinesischen Literatur zur Charakterkunde und Beamtenrekrutierung*, Bern u. a. 2005.

»[Vorhersagen über] Ansehen oder niedrige Stellung [einer Person] obliegen dem Verfahren [der Einschätzung des] Knochen [-baus].«²⁹

Bei Wang Chong 王充 findet sich dann hinsichtlich der Einschätzung des individuellen Lebensschicksals der Satz:

»Was die ›äußerlichen Anzeichen‹ betrifft, so ist damit das Verfahren [der Einschätzung des] Knochen [-baus] gemeint.«³⁰

Ob also die Wendung *gǔ fǎ* 骨法 im GHPL überhaupt auf die bereits weit entwickelten Erfahrungen der Schreibkunst verweist, wonach der feste Pinselzug die Schrift wie ein »Knochengerüst« aufbauen kann,³¹ muß vorderhand als fraglich angesehen werden. Vor dem Hintergrund jener gängigen Praxis einer physiognomischen Beobachtung des Körperwuchses, die unter demselben Titel bekannt ist, aber allein schon angesichts der Tatsache, daß Xie Hes 謝赫 Überlegungen sich anerkanntermaßen auf die Figurenmalerei der Zeit beziehen, muß jedenfalls eine Deutung des Ausdrucks *gǔ fǎ* 骨法 ausschließlich im Licht einer »méthode de l'os« aus der Schreibkunst, wie dies jüngst wieder Escande ganz entschieden verfolgt hat,³² als ein fragwürdiger Anachronismus gelten. Wie Chen Chuanxi 陳傳席 dagegen zu Recht ausführt, bezeichnet diese zweite Verfahrensweise bei Xie He 謝赫 nur den linearen Gestaltaufbau überhaupt, also die *Tatsache* der Pinsellinie als Mittel der Darstellung, nicht eine besondere Technik.³³ Acker und die Mehrzahl aller Kommentatoren erliegen demgegenüber sehr wahrscheinlich einer Rückprojektion späterer ästhetischer Errungenschaften in die Frühzeit der Theorie. Sie übersehen, daß es zur wertenden Charakterisierung des einzelnen Pinselstrichs selbst einer weiteren Übertragungsleistung der Kategorie *gǔ* 骨, »Knochen«, auf das formalästhetische Gebiet *innerhalb* der Malereitheorie bedarf. Während in der Schreibkunst mit der ihr eigenen Abstraktion der metaphorische Gebrauch des »Knochens« für den Tuschebalken näher liegt, kann diese Auffassung vom graphischen Eigenleben der

²⁹ *Shi ji* 史記, 卷 37, »Huaiyin Hou lie zhuan 淮陰侯列傳« (»Biographie des Lehensfürsten von Huaiyin«), 27; Takigawa, *Shi ji*, 1070 d: 貴賤在於骨法).

³⁰ *Lun heng* 論衡, 卷 3, »Gu xiang 骨相« (»Anschauliche Merkmale des Knochenbaus«); LH I 52: 表候者骨法之謂也.

³¹ Vgl. zur zentralen Rolle der Körpermetaphorik in der Ästhetik der Schreibkunst John Hay, »The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy«, in: Bush/Murck, Theories, 74–102; Escande, L'art, 84 ff.

³² Escande, Traité, 297 bzw. 298 Anm. 610.

³³ Chen Chuanxi, Liuchao, 201 Anm. 8.

Pinsellinie sich wohl erst auf dem Boden der Jahrhunderte nach Xie He 謝赫 aufkommenden Tuschemalerei überhaupt durchsetzen. Zu seiner Zeit hat die Malerei diesen »Abstraktionsgrad« und vor allem den notwendigen Variantenreichtum des Pinselzuges – nach den erhaltenen Zeugnissen zu urteilen – schwerlich bereits erreicht. Zumindest wird diese Form der formalästhetischen Betrachtung von dem Umstand verwirrt, daß in der vorrangig noch als Figurenmalerei zu denkenden gegenständlichen Malerei vor der Tang唐-Zeit (618–907) die Gegenstandsqualitäten selbst gegenüber der gestalterischen Ebene jederzeit einen hohen Eigenwert behaupten. Wo Menschen gemalt werden, sind zunächst einmal sie es, die nach der überkommenen Anschauung anschauliche und methodisch einschätzbare Merkmale des Knochenbaus besitzen und sich somit einer »methodisch prüfenden Aufmerksamkeit gegenüber ihrem Knochenbau« (*gǔ fǎ 骨法*) anbieten. Dieser »Knochenbau«, der hierbei natürlich weder das Skelett noch harte Umrisslinien, sondern zuerst den »Wuchs« der Gestalt im ganzen meint, läßt sich ebenso methodisch mittels der markanten Pinsellinie auf die gemalte Darstellung übertragen. Die Linie steht dann in gewisser Weise für den Knochenwuchs des Modells. Dementsprechend kann das gemalte Bildnis ebenso in Hinblick auf die Eigentümlichkeit seines knochenfesten Liniengefüges angeschaut werden. Damit muß indes noch nicht eine Bewertung der Eigenart des *einzelnen* Pinselzuges einhergehen. Nicht um sonst findet sich diesbezüglich für die Malerei voll ausgereift erst im zehnten Jahrhundert bei Jing Hao 莊浩 eine ganz andere Klassifikation, die dann eindeutig bestimmte Qualitäten der Pinsellinie betrifft:

»Am Pinsel [-zug] gibt es im ganzen vier [Qualitäten der] wirkmächtigen Erscheinung. Sie heißen ›Muskeln und Sehnen‹, ›Fleisch‹, ›Knochen‹, ›Atmen‹.«³⁴

Schon aus diesen wenigen Überlegungen ergibt sich folgende Vermutung: In der Tat ist zwar die Kategorie »Knochen« (*gǔ 骨*) bereits in jener einflußreichen Besprechung der »Kraft« (*lì 力*) im Gebrauch des Pinsels anzutreffen, die von der Dame Wei 衛夫人 (Wei Shuo 衛鑠, 272–349) unter dem Namen *Tafel mit der Ausrichtung der Pinselzüge* (*Bi zhen tu 筆陣圖*) überliefert ist.³⁵ Allerdings finden die beiden an-

³⁴ BFJ, VI. 6. [8] bzw. LB I 606: 凡筆有四勢謂筋肉骨氣.

³⁵ Enthalten in: Wang Yuanqi, Peiwen, (卷 3, 論書三) II 55b f. Escande (L'art, 55) zufolge handelt es sich bei dieser wohl fälschlich Wei Shuo 衛鑠 zugeschriebenen Erörterung jedoch um eine Schrift aus dem sechsten Jahrhundert.

deren dort komplementär eingeführten Kategorien, also »Fleisch« sowie »Muskeln und Sehnen« (*ròu* 肉, *jīn* 筋), im GHPL noch keine Verwendung. Auf dem Gebiet der Malerei tauchen sie erst im BFJ des Jing Hao 荊浩 auf. Infolgedessen scheint entschiedener Zweifel an der verbreiteten Auffassung berechtigt, Xie Hes 謝赫 zweite Verfahrensweise sei historisch unmittelbar aus den Vorgaben der früher entwickelten Schreibpraxis abzuleiten. Erhärten lassen sich die angeführten theoretischen und historischen Einwände gegen die *opinio communis* nun auch im Blick auf den Text selbst. Denn nicht zuletzt das dreimalige Vorkommnis der Kategorie »Knochen« (*gǔ* 骨) im GHPL selbst ist es, das eher auf eine Sonderentwicklung der Malereitheorie gegenüber der Reflexion auf die Schreibkunst hindeutet.

Zunächst taucht der Ausdruck in der Besprechung zu Cao Bu-xing 曹不興 in Abschnitt [6] auf. Infolge des unklaren »Possessivpronomens« *qí* 其 ist da die Charakterisierung mit »Ausstrahlung und Knochen [-bau]« (*fēng gǔ* 風骨) scheinbar zweideutig, indem sie sowohl auf die stilistisch-moralische Wertung des Malers wie auf die anschaulichen Gestaltmerkmale an dem einzig von diesem überlieferten gemalten Drachen zu beziehen sein kann.³⁶ Diese fragliche Verwendung der Kategorie gewinnt bei näherem Hinsehen allerdings an Schärfe. Der Autor spricht erstens von einem »Betrachten« (*guān* 觀), also von »Ausstrahlung und Knochenbau« *in der Anschauung* und nicht etwa in der Person des Malers. Zweitens mag der Rückschluß von einem einzigen Beleg auf den *Rang* von dessen Œuvre erlaubt sein; der Rückschluß in stilistischer Verallgemeinerung vom Einzelfall auf die *angeschauten Gestaltmerkmale* aller Werke dürfte indes weniger legitim sein. Gemeint sind demzufolge tatsächlich Kennzeichen dieser einen Drachendarstellung, die der Autor vor Augen hat. Dann aber ist es nicht mehr zwingend, die in diesem Bild erscheinenden Werte »Ausstrahlung und Knochenbau« auf die stilistische Qualität der künstlerischen Darstellungsweise zu beziehen. Wahrscheinlicher ist, daß der gemalte Drache selbst seine Ausstrahlung in der Malerei sichtbar verkörpert und daß *sein* Knochenbau und impanter Wuchs *in der Eigenart* der Pinsellinie anschaulich vermittelt wird. Dies muß indes keineswegs auch schon bedeuten, daß auf einer höher abstrahierenden Reflexionsstufe *am* gemalten Drachen die all-

³⁶ Dementsprechend folgen Acker (Some T'ang, 8) und Bush/Shih (Early, 29) der zweiten, Escande hingegen offenbar der ersten Auslegung (Traités, 300; besonders ebenda die personbezogene Erläuterung in Anm. 623).

gemeine stilistische Eigenart des Cao Buxing 曹不興, das heißt der künstlerisch-ästhetische Charakter einer »knochenfesten« Pinselführung sich zeigt. Um diesen weiteren Schritt in der ästhetischen Wahrnehmung zu gehen, bedarf es jedenfalls einer entschiedenen Abstraktion vom Bildgegenstand mit der ihm eigenen Wirkmächtigkeit und einer doch wohl modernistischen Wahrnehmung des gemalten Bildes als einer »nur und eigens gemachten«, einer »künstlichen« und »künstlerischen« Gestaltung. In Europa fällt dieser radikale Schritt hin zur geforderten und bewußt ergriffenen »Autonomie« der künstlerischen Gestaltung als solcher bekanntermaßen ins 19. Jahrhundert. Ist also für das China des fünften oder sechsten Jahrhunderts, also noch vor der Ausbildung der bekannten Tuschemalerei und einer programmatisch dilettierenden »Malerei zum Zeitvertreib«, wie selbstverständlich mit dieser Leistung ästhetischer Anschauung und Theoriebildung zu rechnen? Die kulturprägenden Erfahrungen der Schreibkunst mögen den Weg sicherlich vorgezeichnet haben. Die Gegenstandsbinding und der gesellschaftliche Ort einer so gut wie reinen Auftragsmalerei dieser Epoche dürfen andererseits auch nicht unterschätzt werden.

Noch deutlicher ist aufgrund dessen wohl der Hinweis zu Zhang Mo 張默 und Xun Xu 荀勗 im bereits zitierten Abschnitt [8]. Diese beiden Maler

»nehmen einzig das Feinstoffliche und die geistigen Kräfte auf und lassen die Verfahrensweise des Knochen [-baus ihrer Gestalten] beiseite.«³⁷

Indem da vom Gegenstand her in der Malerei Aspekte »aufgenommen« (*qǔ 取*) und andere »beiseite gelassen« (*yí 遺*) werden, wird diesmal das »Possessivpronomen« *qí 其* mit größerer Wahrscheinlichkeit auf die Gegenstände der Darstellung, nicht etwa auf die im Hintergrund sicherlich immer mit thematisierten sechs Verfahrensweisen zu beziehen sein;³⁸ unter diesen ist gar nicht vom »Feinstofflichen und den geistigen Kräften« die Rede. Die scheinbare Alternative gehört also letztlich noch der angeschauten Gestalt an, nicht dem Wie ihrer

³⁷ GHPL, VI. 3. [8], LB I 357: 但取精靈,遺其骨法.

³⁸ Die sprachliche Feinheit der in der Übersetzung unterschlagenen Partikel *qí 其* wird bei Escande außer Acht gelassen, um hier einen klaren Beleg für folgendes zu sehen: »Dans ce paragraphe, Xie He fait clairement le lien entre la technique du coup de pinceau calligraphique et la présence de souffle [Hervorhebung M. O.]« (Escande, Traités, 301 Anm. 628). Aber schon in Acker, Some T'ang, 10, und Bush/Shih, Early, 29, wird diese Deutung in derselben großzügigen Übersetzungweise begründet.

malerischen Darstellungsweise. Der doppeldeutige Ausdruck *gǔ fǎ* 骨法 kann hier – ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung dieser alten Kategorie der Menschenkunde – schwerlich anderes als die Gestaltqualitäten der Bildgegenstände selbst meinen, weshalb Xie He 謝赫 folgerichtig davor das »Possessivpronomen« *qí* 其 einfügt. Demnach wurde von diesen beiden Malern an ihren Gegenständen ein bestimmter Ausdruck geistiger Wirksamkeit erfaßt, andere, eher körperliche Merkmale hingegen nicht.

An einer dritten Stelle zu Jiang Sengbao 江僧寶 schließlich mag umstritten bleiben, ob der Ausdruck *gǔ* 骨 gleichsam »abstrakte« Qualitäten des Pinselzuges oder nicht auch hier viel eher gegenstandsbezogene Gestaltmerkmale anspricht. Zu ungenau ist die Beschreibung:

»Im Gebrauch des Pinsels [ist] er knochen [-fest] und grat [-haft] [...].«³⁹

Was soll da »knochen [-fest] und grat [-haft]« sein? Hebt diese Charakterisierung auf Gestaltmerkmale der gemalten Bilddarstellung ab oder auf den darin anschaulich verkörperten Stil des Malers, also wirklich analog zur Schreibkunst auf die kennzeichnende Ausdrucksqualität seiner Pinsellinien? Stecken hinter dieser Wendung tatsächlich »Eigenschaftswörter«, die die Pinselführung selbst metaphorisch umschreiben, wie Ackers Wiedergabe mit »bold and straightforward« oder die mit »solide et inflexible« bei Escande dies nahelegen?⁴⁰ Nicht von der Hand zu weisen wäre jedenfalls auch hier wieder eine »konventionelle« Deutung, wonach die Pinselarbeit dem Gemalten schlicht durch die Betonung von »Graten« (*gěng* 梗), die letztlich aus der Anschauung am Gegenstand gewonnen und von dessen eigentümlichem Sein motiviert sind, einen »knochenfesten Wuchs« (*gǔ* 骨) verleiht. Daß diese Gestaltungsaufgabe vor allem dem Pinselzug obliegen soll, hindert doch nicht, im Ergebnis nicht mehr diesen selbst, sondern die Wirkung des gemalten Gegenstandes als ganzen zu würdigen.

Zumindest dort, wo in der Forschung klar die Verbindung des Terminus *gǔ fǎ* 骨法, »Verfahrensweise [einer Ausrichtung nach] dem Knochen [-bau]«, mit der weit verbreiteten physiognomischen Literatur seit der Han漢-Zeit herausgestellt wird,⁴¹ muß es angesichts

³⁹ GHPL, VI. 3. [8], LB I 362: 用筆骨梗.

⁴⁰ Vgl. Acker, Some T'ang, 22 bzw. Escande, Traités, 308.

⁴¹ Vgl. Acker, Some T'ang, XXXIII ff.; Zürcher, Recent, 380 ff.; Liu Gangji, Liufa, 372. Bei Escande findet sich kein Hinweis zu diesen Zusammenhängen – vielleicht um die Lesart aus der Perspektive einer Ästhetik der Schreibkunst nicht zu gefährden.

dieser Tatsache – aller Strittigkeit der hier vorgeführten Belegstellen zum Trotz – wie ein Selbstwiderspruch erscheinen, wenn gleichwohl angenommen werden soll, es handle sich bei dem *gǔ fǎ* 骨法 im GHPL nunmehr schlicht um diejenige aus der Reflexion auf die Schreibkunst übernommene Malweise, wonach der auf den Pinsel ausgeübte Druck und das Tempo des Zuges sich an einer »Knochenhaftigkeit« der Pinselstrichspur ablesen lassen. Noch Gu Kaizhi 顧愷之 verwendet den zeitgenössischen Vorgaben aus dem Bereich der Schreibkunst zum Trotz den Ausdruck »Knochen« (*gǔ 骨*) mehrfach zweifelsfrei mit Blick auf die gegenständlichen Merkmale in der Darstellung.⁴² Konnte die gegenstandsgebundene darstellende Malerei binnen eines Jahrhunderts bis zu einer solch hochgradigen Sensibilisierung der ästhetischen Wahrnehmung für den Eigenwert der Linie vordringen? Hatte sie dies überhaupt nötig? Mußte ihr nicht doch – aus Gründen, die im Fortgang dieser Untersuchung aufzudecken sein werden – mehr an einer engen Beziehung der Pinsellinie zu bestimmten Qualitäten des Dargestellten selbst gelegen sein? Daß mit dieser Skepsis keineswegs einer mimetischen Umrißzeichnung im Hinblick auf formale Ähnlichkeit das Wort geredet werden muß, wird sich von selbst zeigen. Es gilt gegenüber formalästhetischen Lesarten in der einen wie in der anderen Richtung immer wieder die Leitidee einer leiblichen Vermittlung der Wirksamkeit des »Atmens« durch die Malerei ins Spiel zu bringen.

Aus dieser Perspektive zeigt sich im übrigen um so deutlicher, inwiefern die übertragene Verwendung des Terminus *gǔ 骨* in bezug auf die nicht bildnerisch darstellende Dichtkunst noch einmal abzuheben ist vom Auftauchen desselben Wortes unter malereitheoretischen Gesichtspunkten. Der dichtungstheoretische Gebrauch kommt sicherlich am weitesten ausgeformt in jenem 28. Kapitel von Liu Xies 劉勰 etwa zeitgleichem Werk *Wen xin diao long* 文心雕龍) mit dem schier unübersetzbaren Titel »[Musikalische] Weisen in der [Dichtung] und knochen [-fester Sprachausdruck]« (»Feng gu 風骨«) zum Vorschein. Im Abzielen auf sprachliche Erscheinungen und allgemeiner auf stilistische Zusammenhänge steht diese suggestive Rede von *gǔ 骨*, »Knochen«, innerhalb der ästhetischen Reflexion gewissermaßen in der Mitte zwischen einer in leiblich-emotiver Gestaltwahrneh-

⁴² Vgl. die Besprechung von Bildern in dem von ihm überlieferten *Lun hua* 論畫, in LDMHJ (卷 5) 116; LB I 347f.

mung wurzelnden Schreibkunst einerseits und der in ihren Inhalten konkret bedeutsamen Malerei andererseits.

Sieht man einmal von dem ab, was möglicherweise eine Projektion späterer Leistungen des ästhetischen Denkens in das frühe Zeugnis des GHPL zur Idee von *gǔ 骨*, »Knochen«, darstellt, so bleibt immerhin der aussagekräftige Umstand erhalten, daß gleich nach den »atmosphärischen« Werten »Atmen« und »Gestimmtheit« für Xie He 謝赫 der Einsatz des Pinsels, mithin die in den Pinselzügen sichtbar werdende Gestaltgebung der handwerklichen Arbeit, durchaus von Belang ist. Gerade im Hinblick auf weniger gelungene Werke redet er in diesem Sinne stets von den »Pinselpuren« (*bǐ jì 筆迹*), wo er die künstlerische Durcharbeitung des Bildes im ganzen meint.⁴³ Es scheint fast, als sei gerade auf dieser unteren Stufe hinsichtlich der gegenständlichen Darstellung weniger zu erwarten; der hymnische Ton der menschenkundlichen Tradition schlägt daher an diesem Punkt in nüchternere Feststellungen zum malerischen Rang um, wie sie gleichsam unter Kollegen geäußert würden. Oft gilt Xie Hes 謝赫 Augenmerk allerdings auch sonst dem »Einsatz des Pinsels« (*yòng bǐ 用筆*), noch genauer der »Pinselbewegung« (*dòng bǐ 動筆*). So führt er im Falle von Lu Gao 隆果 etwa aus:

»Von einem Fleck zu einer Linie bewegt sich [der Pinsel] fließend hin und her zwischen groß und klein.«⁴⁴

Es kann nach all diesen Beobachtungen unschwer geleugnet werden, daß im GHPL eine gewisse Wahrnehmung der Gestaltqualitäten der Pinsellinie an oberster Stelle in die Reflexion zur Malerei eindringt. Fraglich bleibt aber, inwieweit damit auf den abstrakten Duktus als einen *eigenständigen* Ausdruckswert der Pinsellinie gesehen wird und inwieweit in der gegenständlichen Malerei nicht notwendig alle an der Linie abgelesenen ästhetischen Eigenschaften im wesentlichen doch dem Dargestellten oder eben der malerischen Gestaltung im ganzen, das heißt aber der anschaulich bedeutsamen Gestalt im Hinblick auf eine bestimmte Wirksamkeit, zugeschrieben werden. Gerade in der Ausbildung des Nachdenkens über die Gattung der Berg-Wasser-Malerei wird diese Frage auf längere Zeit zu Ungunsten einer frühreifen »Abstraktion«, wohl aber zugunsten einer aus der Leib-

⁴³ So zum fünften und sechsten Rang; vgl. GHPL, VI. 3. [24] bis [29], LB I 364f.

⁴⁴ GHPL, VI. 3. [20], LB I 363: 點畫之間,動流恢服.

Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei

lichkeit des Malers heraus bewußt vollzogenen Pinselbewegung mit dem Zweck einer Übertragung des »Atmens« beantwortet werden.

Vor diesem problematischen Hintergrund erhalten auch die oft vernachlässigten weiteren Verfahrensweisen in der Vorrede zum GHPL ein neues Gewicht. Sie stellen klar, daß diese Verfahrensweisen eben nicht im Hinblick auf die Schreibkunst, vielmehr unter Berücksichtigung der Eigentümlichkeiten einer gegenständlichen Malerei aufgestellt wurden. Da wird zunächst ein über den prüfenden Blick des Malers hinausgehender, ein »antwortender« Einsatz der ganzen Person im Verhältnis zur Welt gefordert. So soll für die gestalthafte Verkörperung der Vorkommnisse in der Welt eine sinnhafte Erscheinungsgestalt im gemalten Bild gefunden werden:

«Sich den innerweltlichen Vorkommnissen zusagen», das meint [die Art und Weise, wie] den körperlichen Gestalten eine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt verliehen wird.«⁴⁵

Wenn in der vierten Verfahrensweise dann noch die hinlänglich bekannte und an dieser Stelle bereits von Acker diskutierte⁴⁶ »korrespondierende Zugehörigkeit« (*lèi* 類) auftaucht, so erweist sich hiermit wenigstens, daß das GHPL im Rahmen eines älteren Gedankenganges ausformuliert wurde und daß sowohl ein *Antwortgeschehen* als auch *Wirkprozesse* den angemessenen Verständnishintergrund für die erste und die zweite Verfahrensweise abgeben. Mit Blick auf die Anfänge der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei im fünften Jahrhundert wird auf diese Punkte nunmehr genauer einzugehen sein.

⁴⁵ GHPL, VI. 3. [2], LB I 355: 應物象形是也.

⁴⁶ Vgl. Acker, Some T'ang, XI f./XXXVI f.; vgl. Zürcher, Recent, 389 f.