Mathias Obert

Welt als Bild

Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert

ALBER PHÄNOMENOLOGIE

https://doi.org/10.5771/9783495993673 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ALBER PHÄNOMENOLOGIE

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In dieser Studie wird die theoretische Grundlegung der chinesischen »Tuschelandschaft«, der sogenannten Berg-Wasser-Malerei (shan shui hua 山水畫), zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert nachgezeichnet. Den geistesgeschichtlichen Entwicklungen dieses Zeitraumes kommt prägende Bedeutung für das kulturelle Selbstverständnis des alten China zu. Indem die Abhandlung aus einer phänomenologischen Perspektive den philosophischen Zusammenhängen zwischen der Anschauung und dem Wirklichkeitsverständnis nachgeht, reicht sie über Malereitheorie und Ästhetik hinaus und zeigt wichtige Konsequenzen für den europäischen Zugang zu ostasiatischem Denken auf. Wie hier dargelegt wird, standen gegenüber dem bewußtseinsphilosophischen Primat von Wahrnehmung und Sinnverstehen im vormodernen China die Performativität des gemalten Bildes und die ethische Dimension im Mittelpunkt der Reflexion. Statt im Bild einen Weltausschnitt zu vergegenwärtigen oder eine Weltdeutung vorzuführen, eröffnet die Malerei nach vormoderner chinesischer Vorstellung unmittelbar durch die Anschauung ein gelebtes Verhältnis zur Welt. Besprochen werden in dieser Studie neben dem Kunstverständnis insbesondere der Bildbegriff, die Rolle der Leiblichkeit im Rahmen der Ästhetik sowie das Problem des »Atmens« oder qì 氣. Außerdem enthalten sind eine kritische Diskussion der Forschung zur älteren chinesischen Ästhetik in europäischen und ostasiatischen Sprachen sowie neun zentrale Quellentexte zur Theorie der Berg-Wasser-Malerei in vollständiger Übersetzung mit Kommentar.

Der Autor:

Mathias Obert, Jahrgang 1967, Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Sinologie in München und Tours. 1997 Promotion im Fach Sinologie in München. 1998 Forschungsaufenthalt in Tokyo. 2006 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2007 Professor für Philosophie an der Soochow-Universität in Taipei.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mathias Obert
Welt als Bild

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

PHÄNOMENOLOGIE
Texte und Kontexte

Herausgegeben von
Jean-Luc Marion, Marco M. Olivetti (†) und
Walter Schweidler

TEXTE
Band 5

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mathias Obert

Welt als Bild

Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert

山
水
畫

Verlag Karl Alber Freiburg / München

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Originalausgabe

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)
Printed on acid-free paper
Alle Rechte vorbehalten – Printed in Germany
© Verlag Karl Alber GmbH Freiburg / München 2007
www.verlag-alber.de
Satz und Einbandgestaltung: SatzWeise, Föhren
Druck und Bindung: AZ Druck und Datentechnik, Kempten
www.az-druck.de

ISBN 978-3-495-48232-2

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

横琴答山水
Quer vor mir die Zither, antwortend Berg und Wasser …

Lu Zhaolin 盧照鄰 *im 7. Jahrhundert*

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Vorbemerkung zur Transkription der Schriftzeichen 13

Abkürzungen 15

Vorwort 17

I. Einleitung: Die Malerei und ihre Theorie 19
1. Zum Ausgangspunkt: Welt, Wirklichkeit und Anschauung in der Philosophie 19
2. Zum Ansatz: Eine phänomenologische Aufklärung der Ästhetik 25
3. Zum Horizont: Wirklichkeitsproblematik und Leiblichkeit 33
4. Zur These: Welt als Bild 41
5. Zu Gegenstand, Aufbau und Vorgehen der Untersuchung 49

II. Fragestellung, Forschungsstand und offene Probleme . . 56
1. Fragen und Thesen 56
2. Die Berg-Wasser-Malerei und ihre Ästhetik nach dem Stand der Forschung 66
2.1. Der kunsthistorische Rahmen 70
2.2. »Religiöse« Hintergründe und ein metaphysischer Realismus 73
2.3. Ein subjektiver Expressionismus 80
2.4. Performativität des Bildes und ästhetischer Lebensvollzug 85
3. Probleme einer transkulturellen modernen Kunsttheorie . 92
3.1. Einführung in die Problematik einer vormodernen Terminologie der Ästhetik 92
3.2. Ästhetik als Philosophie des Schönen? 102
3.3. Kunst als Erkenntnisweg? 110

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.4. Malerei zwischen mimetischer Darstellung und Ausdruck 115
3.5. Die Performativität der Malerei 122

III. Voraussetzungen des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei 129
1. Erste Ansätze zu einer ästhetischen Reflexion bei Gu Kaizhi 顧愷之 129
2. Die Bedeutung von *qì* 氣 für die frühe Ästhetik 137
2.1. *Qì* 氣 als Ausdruck einer Wirksamkeit 139
2.2. *Qì* 氣 in einer Theorie des Leibes 143
2.3. *Qì* 氣 und die Musik 148
2.4. Eine Korrespondenz in *qì* 氣 und die Bilder 154
2.5. *Qì* 氣 und der künstlerische Schaffensakt 163
2.6. *Qì* 氣 und die Praxis der physiognomischen Einschätzung 171
3. Xie He 謝赫 und das Problem des *qì* 氣 181
3.1. *Qì yùn* 氣韻 im gemalten Bild 183
3.2. Gestaltwerte als Ausdruck einer leiblichen Gestaltgebung 189
3.3 Das Problem des *gǔ fǎ* 骨法 in der Malereitheorie . 193

IV. Welt und Leib im Nachdenken über die Berg-Wasser-Malerei 203
1. Der Weltaufgang in Bergen und Gewässern nach Zong Bing 宗炳 203
1.1. Natur als Welt geschaut 206
1.2. Das Erscheinen von Welt 212
1.3. Ein leibhaftiges Antwortgeschehen mit buddhistischen Untertönen 216
1.4. Die Weltstiftung in der Bildbetrachtung 223
1.5. Erscheinung und wirksame Gestalt 232
2. Die Wirkung der Malerei nach dem älteren Wang Wei 王微 243
3. Die Welt und das Ideal des Von-selbst nach Zhang Yanyuan 張彥遠 255
4. Die leibliche Vermittlung der Welt im Malakt bei Jing Hao 荊浩 268
4.1. Die menschliche Welt im Kiefernbaum 271

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.2. Die Wirksamkeit der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景) 277
4.3. Ein welthaltiges Malen aus der Pinselbewegung . . 288
5. Das Berg-Wasser-Bild als Welt-Bild nach Wang Wei 王維 307
6. Die Vollendung des Welt-Bildes bis zur Song宋-Zeit . . . 323
7. Welt als Bild nach Guo Xi 郭熙 331
7.1. Umwelt als Charakter des Welt-Bildes 332
7.2. Ein Wohnort im Welt-Bild 347
7.3. Malen aus einer leiblichen Befindlichkeit heraus . . 359
8. Die Systematisierung durch Han Zhuo 韓拙 363
8.1. Der Aufbau der sichtbaren Welt und die Freilegung des Ortes 366
8.2. Die Umwelt des Menschen im Berg-Wasser-Bild . . 372
8.3. Fernblick und Hintergründigkeit 378
8.4. Von Wolkenerscheinungen und *qì* 氣 387
8.5. Die Bedeutung des Pinselzuges 396
8.6. Ein Rückzug in die Welt als Bild 413

V. Zum Verständnis von Kunst und Anschauung 419
1. Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse zum vormodernen China 419
2. Schlußfolgerungen zur Philosophie und Ästhetik 425

VI. Annotierte Übersetzungen der Haupttexte: 431
1. Zong Bing 宗炳, *Vorrede zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui xu* 畫山水序 [HSSX]) 432
2. Wang Wei 王微, *Bericht über das Malen* (*Xu hua* 敘畫 [XH]) 443
3. Xie He 謝赫, *Älteres Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei* (*Gu hua pin lu* 古畫品錄 [GHPL]) 448
4. Wang Wei 王維, *Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui jue* 山水訣 [SSJ]) 464
5. a) Wang Wei 王維, *Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui lun* 山水論 [SSL]) 467
5. b) Jing Hao 荊浩 bzw. Wang Wei 王維, *Langgedicht zur Berg-Wasser [-Malerei]* (*Shan shui fu* 山水賦 [SSF]) . . 471
6. Jing Hao 荊浩, *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji* 筆法記 [BFJ]) 476

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7. Li Cheng 李成, *Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui jue* 山水訣 [SSJü]) 492
8. Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi* 林泉高致 [LQGZ]) . . 500
9. Han Zhuo 韓拙, *Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei* (*Shan shui Chunquan ji* 山水純全集 [SSCQJ]) 538

Literaturverzeichnis 608

Personen-, Titel- und Sachregister 621

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorbemerkung zur Transkription der Schriftzeichen:

Die Umschrift chinesischer Ausdrücke folgt dem in der Volksrepublik China gebräuchlichen System *Hanyu pinyin* 漢語拼音, die japanischer dem von Hepburn eingeführten, wobei die Zeichen im Anschluß beigegeben sind. Um der flüssigen Lesbarkeit willen werden selbständige Satzeinheiten und längere Passagen ausschließlich im Original wiedergegeben und nicht transkribiert. Vereinfachte chinesische und japanische Zeichen kommen nur bei einigen Eigennamen und Buchtiteln sowie bei wortgetreuen Zitaten aus den entsprechenden Quellen zur Anwendung, ansonsten ist durchweg den historischen Standardzeichen der Vorzug gegeben.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abkürzungen

BFJ	Jing Hao 荊浩, *Bi fa ji* 筆法記
FG	Ci Yi 慈怡, *Foguang da cidian* 佛光大辭典
GHPL	Xie He 謝赫, *Gu hua pin lu* 古畫品錄
HSSJ	Li Chengsou 李澄叟, *Hua shan shui jue* 畫山水訣
HSSX	Zong Bing 宗炳, *Hua shan shui xu* 畫山水序
HY	Luo Zhufeng 罗竹风, *Hanyu da cidian* 漢語大詞典
LDMHJ	Zhang Yanyuan 張彥遠, *Li dai ming hua ji* 歷代名畫記
LB	Yu Jianhua 俞劍華, *Zhongguo gudai hualun leibian* 中国古代画论类编
LH	Liu Pansui 劉盼遂, *Lun heng ji jie* 論衡集解
LQGZ	Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, *Lin quan gao zhi* 林泉高致
LY	*Lun yu* 論語 [William Hung, *A Concordance to the Analects of Confucius*]
MY	*Meishu yanjiu* 美术研究
QTS	Dai Zhouxian 戴周嫻, *Quan Tang shi* 全唐詩
RWZ	Chen Qiaochu 陳喬楚, *Ren wu zhi jinzhu jinyi* 人物志今註今譯
SSCQJ	Han Zhuo 韓拙, *Shan shui Chunquan ji* 山水純全集
SSF	Jing Hao 荊浩 bzw. Wang Wei 王維, *Shan shui fu* 山水賦
SSJ	Wang Wei 王維, *Shan shui jue* 山水訣
SSJü	Li Cheng 李成, *Shan shui jue* 山水訣
SSL	Wang Wei 王維, *Shan shui lun* 山水論
T	Takakusu Junjirō 高楠順次郎, *Taishō shinshū daizōkyō* 大正新修大藏經
THJWZ	Guo Ruoxu 郭若虛, *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志
WX	Guo Changwei 郭昌偉, *Xinjiao Hu ke Song ben Wen xuan* 新校胡刻宋本文選
WXDL	Luo Liqian 羅立乾, *Xinyi Wen xin diao long* 新譯文心雕龍
XH	Wang Wei 王微, *Xu hua* 敘畫
ZW	Li Fuzhen 李福臻, *Zhongwen da cidian* 中文大辭典
ZYJY	Yang Jialuo 楊家駱, *Zhou yi jian yi* 周易兼義
ZZJS	Guo Qingfan 郭慶藩, *Zhuang Zi ji shi* 莊子集釋

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorwort

In Zeiten erneuter China-Euphorie darf die geistige Auseinandersetzung mit jenem kaum bekannten Anderen, das die alte chinesische Kulturwelt nach wie vor für das Abendland darstellt, sich nicht von oberflächlichen Globalisierungsphänomenen täuschen oder von wirtschaftlichen Interessen verdrängen lassen. Die jüngste Öffnung Chinas und sein sagenhafter Aufschwung sollten Europa nicht blenden und die unausweichliche Aufgabe einer ernsthaften Begegnung mit seiner außerordentlich reichen Kultur vergessen machen. Nicht länger können wir der kaum erst wahrgenommenen Herausforderung der europäischen Philosophie durch andere Denkwelten wie die Chinas aus dem Wege gehen. Mehr denn je bedürfen wir heute einer vertieften Beschäftigung mit der chinesischen Überlieferung. Die Quellen der chinesischen Welt müssen zur gleichberechtigten Grundlage heutigen Philosophierens erhoben und durch eine sachlich engagierte, den vielfältigen Lebenswelten der Moderne verpflichtete Reflexion in ihrer gewaltigen Fruchtbarkeit aufgeschlossen werden. Erst auf diesem Boden kann sich in der Gegenwart ein sinnvoller Austausch mit ostasiatischen Philosophen anbahnen; und allein so kann derjenige Kenntnis- und Erfahrungsvorsprung, den heute Menschen außerhalb Europas und insbesondere in Ostasien uns gegenüber ins Gespräch einbringen, noch einigermaßen ausgeglichen werden, bevor Europa womöglich auch in geistiger und kultureller Hinsicht »zum alten Eisen geworfen« wird. Indem der Philosophie bei diesem Vorhaben eine über hundertjährige Fachsinologie ihren Beistand anbieten kann und muß, dürfen sinologische Fachkreise umgekehrt seitens der Philosophie auf den größten Ertrag ihrer dornenreichen und oft verkannten Bemühungen hoffen – dann nämlich, wenn sich der europäische Geist im Blick auf China zu transformieren beginnt und im lernenden Durchgang durch vertraute wie befremdliche Gedanken chinesischer Herkunft neue, zeitgemäßere Weisen des Philosophierens ausbilden sollte. Insbesondere aber der jüngeren Phänomenologie und jeder

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form eines transkulturellen Philosophierens, wie es in Ostasien längst gang und gäbe ist, vermag eine unvoreingenommene Betrachtung der chinesischen Kultur Impulse in reicher Fülle zu liefern.

Die vorliegende Abhandlung ist aus meiner im Jahr 2005 an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Sinologie eingereichten und 2006 ebenda angenommenen Habilitationsschrift hervorgegangen. Nach wie vor haben interdisziplinäre oder aus mehr als einer Kultur schöpfende Ansätze eine gewisse Mißgunst seitens des Wissenschaftsbetriebes zu gewärtigen, und auch die Deutsche Forschungsgemeinschaft hält oftmals gerade solche Forschungsvorhaben für nicht förderungswürdig. Um so größer war nach der Fertigstellung des Buches meine Freude darüber, daß Jean-Luc Marion, Marco Olivetti und Walter Schweidler auf Anhieb von diesem neuartigen Versuch überzeugt waren. Den genannten Herausgebern gilt daher meine aufrichtige Dankbarkeit für die Aufnahme des Werkes in eine bedeutende Reihe der Philosophie. Ganz besonders danken möchte ich aber auch Lukas Trabert vom Karl Alber Verlag für seine verständnisvolle und tatkräftige Unterstützung bei der nicht einfachen Drucklegung des mit mehreren Schriftsätzen arbeitenden Manuskripts. Sehr verbunden bin ich ferner Rolf Elberfeld für zahlreiche Anregungen sowie den Sinologen Michael Friedrich und Hans van Ess für manch hilfreich kritischen Rat. Ebenso seien an dieser Stelle meine Frau Su-Ming Soun 宋淑明 und alle Freunde und Studierenden, die mich seit 1998 bei der Arbeit an diesem Buch angespornt oder mit ihren Hinweisen vorangebracht haben, in meine Danksagung eingeschlossen.

Seit fast einem Jahr habe ich nun in Taiwan immer wieder Gelegenheit zur Vorstellung meiner ästhetischen Forschung erhalten, wobei Ansatz und Ertrag dieser Arbeit unter Gelehrten und Studierenden stets auf lebhaftes Interesse stoßen. Sowohl ein neuartiger Blick auf die schriftliche Überlieferung und die ältere Malerei als auch die dadurch eröffneten Perspektiven für die zeitgenössische Kunst und Ästhetik finden großen Anklang. So steht zu hoffen, daß diese Untersuchung, besonders aber die großartigen Texte aus dem alten China, deren Übersetzung und Interpretation hier vorgelegt wird, auch seitens der deutschen Leser mit Wohlwollen und Gewinn aufgenommen werden.

Taipei im August 2007

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I. Einleitung: Die Malerei und ihre Theorie

1. Zum Ausgangspunkt: Welt, Wirklichkeit und Anschauung in der Philosophie

Anliegen dieser Untersuchung ist es, anhand von älteren chinesischen Aussagen zur Malerei zu zeigen, wie die »Welt als Bild«[1] aufgefaßt werden kann. Was heißt »Welt? »Welt« umfaßt all das, was wir jeweils »wirklich« nennen und womit es für unser Leben eine Bewandtnis hat. Was uns als Bewandtnisganzheit, das heißt als allgemeiner Erfahrungs- und Sinnhorizont unserer Lebensentfaltung umgibt, wird »Welt« genannt. Die Welt ist weniger Gegenüber wie vielmehr Umgebung und das Miteinander innerhalb einer geschichtlich-kulturellen Gemeinschaft; unsere Welt ist immer schon Umwelt und Mitwelt.[2] Daraus ergibt sich für die Philosophie und die Geisteswissenschaften die grundlegende Bedeutung der Frage nach der Welt und dem Wirklichen: Wie prägt sich in dem, was jeweils als »Wirklichkeit« erfahren wird, ein Horizont aller Lebensvollzüge aus, und welchen Sinn gibt der Mensch der Wirklichkeit und seiner Welt? Im ganzen wird mit dieser Untersuchung zur älteren chinesischen Ästhetik daher eine Antwort auf die Frage gesucht, wie im vormodernen China das menschliche Grundverhältnis zum Wirklichen und zur Welt gelebt und entworfen wurde.

Insbesondere die paradigmatische Rolle der Anschauung in Europa ist es, die eine Überprüfung am Denken und an der Kunst im älteren China verdient. Gerade in der kunsttheoretischen Überlieferung wird diesbezüglich eine gegenüber abendländischen Gewohnheiten abweichende Disposition greifbar. Der traditionellen Fixierung

---

[1] Die Wendung stammt ursprünglich aus Martin Heidegger, »Die Zeit des Weltbildes (1938)«, in: Ders., *Holzwege*, 6., durchgesehene Aufl., Frankfurt a. M. 1980, 87.

[2] Vgl. zu diesem Weltverständnis der Phänomenologie besonders M. Heidegger, *Sein und Zeit*, unveränderter Nachdruck der 15. Aufl., Tübingen 1986, (§§ 14–16) 63 ff./ (§§ 18–24) 83 ff./(§§ 26/27) 117 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

europäischer Ästhetik auf das Schöne, sinnliche Lust, sinnliche Erkenntnis oder Transzendenz und utopische Verwirklichung steht als ein mögliches Korrektiv im vormodernen China, so die These, folgende vorherrschende Kunstauffassung gegenüber: Wo die »Welt als Bild« auftritt, bedeutet dies, daß menschliche Kunstübung ethisch motiviert und unabdingbar für das Menschsein ist. In sinnhaft-sinnlicher Diesseitigkeit bereitet das Bild der Kunst dem Menschen seinen individuellen und gemeinschaftlichen Weltzugang. Die Kunst leistet eine orthafte, immanente Erfüllung des Welthabens von ethisch-existentieller Gültigkeit.

Die Überlieferung Chinas ist reich an unbekannten Denkleistungen, die sich in weitgehender Unabhängigkeit vom Abendland ausgebildet haben. Somit stellt sie in einem Öffnungsprozeß des abendländischen Philosophierens gegenüber außereuropäischen Denktraditionen einen hervorragenden Ratgeber dar. Wie mit den hier vorgelegten Studien zu zeigen sein wird, kann insbesondere das philosophische Bemühen um unser Wirklichkeitsverständnis im »Umweg über China« wertvolle Orientierungen und eine kritische Überprüfung gleichsam »von außen« gewinnen.[3]

In forschungspraktischer Hinsicht ist es freilich das erste Anliegen dieser Arbeit, im Hinblick auf die Wirklichkeitsproblematik bisher nicht systematisch erforschte Grundlagen einer Kunstphilosophie und Ästhetik im vormodernen China freizulegen. Zugestanden sei dabei vorweg, daß angesichts der Schriftzeugnisse nicht vom Vorhandensein einer philosophischen Ästhetik im strengen Sinne auszugehen ist. Der Terminus soll hier in einer weiteren Verwendung gebraucht werden; aus einer kunstphilosophischen Perspektive der Gegenwart heraus sei damit jegliches Nachdenken über künstlerische Phänomene einerseits sowie andererseits über aisthetische, also auf die Wahrnehmung bezogene Probleme gekennzeichnet.[4] In gleicher Weise ist auch eine methodisch ausgeführte, systematische Theorie der Malerei im älteren China nicht zu finden. Wo daher im weiteren

---

[3] So etwa lautet auch die Arbeitsthese des Philosophen und Sinologen François Jullien in ders., *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris 1995, 8 ff./429 f.

[4] Vgl. die jüngste Aufstellung mit Bestimmungen des Begriffs der Ästhetik in Wolfgang Welsch, »Ästhetisierungsprozesse – Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven« und »Ästhetische Grundzüge im gegenwärtigen Denken«, in: Ders., *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, 23 ff. bzw. 65 ff.; siehe darüber hinaus zum wechselvollen Schicksal dieses Begriffs in der europäischen Moderne Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971 ff., Art. »Ästhetisch«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von »Malereitheorie« die Rede ist, sei das Wort verstanden im Sinne einer mehr oder weniger theoretischen, schriftlich niedergelegten Besinnung, die Fragen und Erscheinungen der Malerei und der Kunstpraxis zum Gegenstand hat. Das Wort sei als Name für einzelne gedankliche Anstrengungen wie ebenso als Sammelbezeichnung für deren lose thematische Verknüpfung durch die Jahrhunderte aufgefaßt. Im Ausgang von den betreffenden Reflexionen läßt sich allenfalls im nachhinein tatsächlich eine Theorie der Malerei entwerfen, wozu die vorliegenden Ausführungen einige Bausteine liefern sollen.

Daß auf der anderen Seite die Grundfrage nach dem Zugang zum Wirklichen und seiner Auslegung in China gerade am Leitfaden der Ästhetik, genauer der Kunstphilosophie und der Reflexion auf die Malerei verfolgt werden soll, hat nicht nur den Grund, daß die auf diesem Gebiet bisher verfügbaren Erkenntnisse noch weit hinter der Forschung zur sonstigen philosophischen Literatur des vormodernen China wie auch hinter der Kenntnis der Literaturkritik und ihrer ästhetischen Theorie[5] zurückstehen. Es sind vor allem sachliche Überlegungen, die zur Beschäftigung mit Schriften über die Malerei aufrufen. Den Anstoß liefert die bisher nahezu nicht ans Licht gehobene Bedeutung der diesbezüglichen Quellen für ein angemesseneres Verständnis der chinesischen Geistesgeschichte. Angestrebt wird jedoch nicht eine historische Darstellung der Überlieferung zur Malerei (*huàlùn* 畫論) oder vormoderner chinesischer Theorien über die Malerei (*huìhuà lǐlùn* 繪畫理論).

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, eine entschieden philosophisch ausgerichtete Erkundung zu leisten, sofern die besagten Schriftzeugnisse in ihrer gedanklichen Tragweite bisher unterschätzt wurden.[6] Denn es geht dabei immer auch um eine Auslegung von Wirklichkeit. Genauer steht in den Quellen eines ästhetischen Denkens der Zugang zur Welt auf dem Spiel, wo immer eine Bestimmung der ästhetischen Grundproblematik der Anschauung gewonnen oder

---

[5] Vgl. dazu zum Beispiel James Jo-yue Liu, *Chinese Theories of Literature*, Chicago/London 1975; François Jullien, *La valeur allusive*, Paris 1985; Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, Wisconsin 1985.

[6] In jüngerer Zeit hat erstmals Yolaine Escande die große Bedeutung der malereitheoretischen Überlieferung für die Philosophie unterstrichen (Y. Escande (Hg.), *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Traduits et commentés par Y. Escande*, 4 Bde., [1. Bd.] Paris 2003, 11). Allerdings trägt ihre Darstellung diesem Bekenntnis nicht immer Rechnung.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Eigenart der Kunst herausgestellt wird.[7] Der triftigste Grund für diese Untersuchung ist mithin in der engen Verflechtung der Wirklichkeitsthematik mit einer Philosophie der Anschauung gelegen. Daß die Malerei mit Fragen der Anschauung zu tun hat, leuchtet unmittelbar ein. Inwiefern damit die philosophische Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur Welt und zur Wirklichkeit verknüpft ist, sei kurz erläutert.

Das Thema der Anschauung bezeichnet ein für die abendländische Philosophie und ihr Selbstverständnis zentrales menschliches Vermögen und Verhalten. Das Sehen dient seit dem Altertum als Paradigma jeder philosophischen Erkenntnis von dem gegenständlich Gegebenen, von dem, was ist.[8] Davon legt die platonische Ideenlehre ebenso beredt Zeugnis ab wie die cartesianische Rede von der »klaren und distinkten Evidenz«, die tragende Rolle der »Ästhetik« in den kantischen *Kritiken* nicht minder wie jene ganz einer »Wesensschau« verschriebene Phänomenologie Edmund Husserls. Immer wieder stößt die abendländische Philosophie in der Problematik der unmittelbaren Anschauung auf den Ursprung der Wahrheitserkenntnis und des Zweifels. Das Thema der Anschauung beherrscht die Kerngebiete der Philosophie, namentlich Ontologie, Metaphysik und Erkenntnistheorie.[9] Auf diesem Boden wurde in der Neuzeit konsequenterweise

---

[7] Vgl. ähnlich schon die an die Kunst heranzutragende Grundfrage nach der Konstitution der Wirklichkeit in Konrad Fiedler, »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit 1881«, in: Ders., *Schriften zur Kunst*, herausgegeben von Gottfried Boehm, 2 Bde., 2. Auflage, München 1991, 1. Bd. 102 f.

[8] Vgl. den historischen Überblick in Ritter, Historisches Wörterbuch, Art. »Anschauung«. Siehe zum »traditionellen Visualprimat« zuletzt W. Welsch, »Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?«, in: Ders., Grenzgänge, 237 ff.

[9] Im Gipfelpunkt dieser europäischen Philosophiegeschichte, als alle ältere Ontologie und Metaphysik endgültig in die von Descartes vorbereitete transzendentale Reflexionsphilosophie übergeführt wird, stellt Kant dementsprechend lapidar die Wahrnehmung – und gemeint ist damit bei ihm unzweifelhaft vorrangig die Anschauung – als Grundzugangsweise des Bewußtseins zum Sein heraus: »[...] die Wahrnehmung aber, die den Stoff zum Begriff hergibt, ist der *einzige* Charakter der Wirklichkeit [Hervorhebung M. O.].« (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 273; zitiert nach: I. Kant, *Werke in zehn Bänden*, herausgegeben von W. Weischedel, Darmstadt 1968, Bd. 3, 253). Vgl. zu dieser Einschätzung der abendländischen Metaphysik im ganzen M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt a. M. 1975, (§ 11) 154; ders., *Kant und das Problem der Metaphysik*, 5., vermehrte Aufl., Frankfurt a. M. 1991, 88 ff. Noch ein Kritiker des Kantianismus wie Helmuth Plessner geht in seiner differenzierten Anthropologie der Sinne vom unanfechtbaren Vorrang des Richtungssinnes, vom Primat des Gesichts für alle empirische Gegenstandserkenntnis des primär auf ein Handeln ausgerichteten Menschenwesens aus (H. Plessner, »Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesio-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine bewußtseinsphilosophische Epistemologie bis hin zur modernen Naturwissenschaft möglich.[10] Zugleich tritt die sinnliche Anschauung als das unbegreifliche Andere des Begriffs immer wieder in den Blick der Philosophie.[11] Mit dem italienischen Humanismus und der deutschen Romantik kommt es im Zuge dessen zu einer Art Wiederentdekkung der Metapher – ein Thema, das in der Gegenwartsphilosophie erneut gegen die Dialektik der Begriffsphilosophie eingesetzt wird. Unweigerlich zieht daher aus einer europäisch-philosophischen Perspektive jede Frage nach dem Stellenwert der Anschauung die hier verfolgte Ausgangsfrage nach der fundamentalen Weltauslegung nach sich. Umgekehrt kann deren Beantwortung unmittelbar von einem Nachdenken über die Anschauung abhängig gemacht werden. In diesem Problemzusammenhang ist der hohe Wert der vormodernen chinesischen Reflexion zur Malerei und Ästhetik zu suchen. Es ist da unmittelbar ein Aufschluß zu gewinnen über die Grundausrichtung der chinesischen Welt hinsichtlich ihres Verständnisses von Wirklichkeit. Kann aber das Nachdenken über die Malerei in China überhaupt einen philosophischen Aussagewert beanspruchen?

In der endlosen Debatte über Eigenart und Wert eines chinesischen Denkens nach den Maßstäben der europäischen Rationalität wird stets die Frage nach spezifisch chinesischen Ausprägungen der leitenden Vorhaben abendländischen Philosophierens, das heißt nach einer ontologischen oder metaphysischen Theoriebildung laut. Denn nur die typische Definitionsfrage »was ist …?« soll einem Denken den Status der Philosophie sichern können. »Philosophie« meint so vor allem das Stellen der Wesensfrage, der Frage nach der Wahrheit des Seienden. Als mustergültiges Verfahren dient die in der griechischen Antike ausgebildete Methode des λόγον διδόναι; das »Angeben eines Logos« wird begriffen als eine argumentative Wahrheits- und Evidenzfindung. Zur Regelung dieses Denkverfahrens in der Sprache wird eigens eine »Logik« eingesetzt. Problematisch an diesem Selbstverständnis der europäischen Philosophie war bekanntlich stets, daß

---

logie des Geistes [1923]«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von E. Dux, O. Marquard, E. Ströker, Darmstadt 2003, Bd. III, 7–315, insbesondere 262).

[10] Vgl. Heidegger, Die Zeit des Weltbildes.

[11] Unter dem Stichwort einer philosophischen Einholung der »Lebenserfahrung« und mit dem Ziel einer Neugründung des Philosophierens stellt Heidegger von hier aus die Fixierung der Philosophie selbst auf »Begriffe« schon früh ganz grundlegend in Frage; siehe M. Heidegger, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Frankfurt a. M. 1993, besonders 8.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der rationalen Logik immer schon die formale Bestimmung von »Rationalität« sowie in inhaltlicher Hinsicht eine allgemeine Auslegung des Bestandes an Gegebenem vorausgeht.

Wo nun das erste Thema der Philosophie, die Welt und das Wirkliche, je schon als »etwas überhaupt« und als »Sein« erfahren werden, markieren die Titel »Ontologie« und »Metaphysik« den Ursprungsort des philosophischen Fragens. Und nur wo diese Titel einem chinesischen Denken ebenfalls zugesprochen, ja nur wo für genau diese Grundproblematik des Seins stichhaltige Antworten gefunden werden können, hat sich, so scheint es gemäß dieser Vorgabe, das betreffende Denken als ein genuin »philosophisches« ausgewiesen. Polemische Kritik und legitimatorischer Gegendiskurs gehen von hier aus in der Regel einseitige und wenig dienliche Wege. In der Mehrzahl aller Urteile über das vormoderne China wird nämlich immer schon die Vergleichbarkeit der überlieferten Antworten und Ergebnisse des Denkens in Europa und in China als fraglos vorausgesetzt. Viel zu selten wird nach der Vergleichbarkeit der Ausgangsfragen, nach grundlegenden Ausrichtungen und Erkenntnisinteressen sowie nach der lebensweltlichen Herkunft und Einbindung des Denkens geforscht; kaum je wird der Weltzugang thematisiert.[12]

Statt immer wieder auf der deskriptiven Ebene der Philosophiehistorie Ähnlichkeiten oder Unterschiede herauszuarbeiten, die für oder gegen so etwas wie »Ontologie und Metaphysik« oder »Logik« im älteren China sprechen, ist vielmehr die in allem Denken immer schon vorausgesetzte Auslegung von Wirklichkeit zu untersuchen. Es sind jene Grundentscheidungen des vormodernen chinesischen Denkens aufzudecken, die auf eine Beantwortung der Frage »wie stellt sich der Mensch zur Wirklichkeit?« hinauslaufen. Aus der Sicht der abendländischen Philosophie mit ihrer Verwurzelung in der Anschauung kann diese Leitfrage auch explizit so formuliert werden: »Wie oder als was wird das Wirkliche gesehen?« François Jullien hat genau diese Problematik als eine fundamentale herausgestellt. Im Zuge einer komparativen Hermeneutik hat er zugleich tieferliegende Ansätze zu

[12] Vgl. dazu den bemerkenswert abweichenden Hinweis von Jürgen Habermas, der sich mit der Gegenüberstellung von abendländischer, theoriebildender »Welt-Anschauung« und einer in China verfolgten Idee der »Weltvergewisserung« oder »Weltanpassung«, also gerade im Rückgang auf die hier ebenfalls verfolgte Grundfrage nach dem philosophischen Stellenwert der Anschauung, einem Kulturvergleich zu nähern sucht (J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1995, 1. Bd., 291 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihrer sinnvollen Erforschung aufgezeigt. Nicht von ungefähr tritt bei ihm die Frage nach der Anschauung in ihrem Zusammenhang mit Ontologie und Metaphysik erstmals aus chinesischer Sicht in den Blick.[13] Mit einiger Berechtigung läßt sich fragen, wie wichtig für das Denken im vormodernen China das abendländische Leitthema der Anschauung überhaupt ist. Umgekehrt kann ein Philosophieren im Dialog mit dem älteren und gegenwärtigen China[14] in der Ästhetik leichter als auf anderen Gebieten zur Entfaltung gelangen.

2. Zum Ansatz: Eine phänomenologische Aufklärung der chinesischen Ästhetik

Die allgemein als »philosophisch« bekannte Überlieferung Chinas – die zhou- und han-zeitlichen Denker des Altertums bis ins zweite Jahrhundert der allgemeinen Zeitrechnung, die Strömungen des sogenannten Neokonfuzianismus seit der Song宋-Zeit (960–1279) sowie ansatzweise auch die reiche Literatur des chinesischen Buddhismus seit dem vierten Jahrhundert – wurde von der Forschung immer wieder ausgeleuchtet und ist im allgemeinen Bewußtsein als das Korpus des chinesischen Denkens etabliert. In diesem Bild fehlen jedoch wichtige Bausteine der Kultur- und Geistesgeschichte Chinas. Denn aus jener fruchtbaren Zwischenzeit, die nach dem Untergang des Han漢-Reiches im dritten Jahrhundert einsetzt und bis zur neuerlichen Reichseinigung durch die Sui隋-Dynastie (589–618) reicht, vermochte in einer sehr punktuellen Wahrnehmung bisher allenfalls die als »Lehre vom Dunklen« bekannte *xuán xué* 玄學 ein wenig philosophische Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sooft als ein Grundzug dieser Epoche die Ausbildung einer verfeinerten chinesischen Lebenskultur angeführt, sooft von jenem fabelhaften Aufschwung der Dichtung und aller Künste seit dem dritten Jahrhundert geredet wird, so selten verbindet man mit diesen Feststellungen die Frage nach der Bedeutsamkeit der in diesem Zeitraum stattfindenden ästhetischen Entwicklungen für das Denken. Allzu rasch werden alle Phänomene dieser Epoche entweder der Entfaltung eines religiösen oder eines hermeneutischen Daoismus und der Rezeption des Buddhismus zuge-

[13] Vgl. dazu F. Jullien, *Vom Wesen des Nackten*, München 2003.

[14] Ein in jüngerer Zeit erschienener Sammelband trägt den Titel *Philosophieren im Dialog mit China* (herausgegeben von Helmut Schneider, Köln 2000).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schlagen, oder sie werden als »Ästhetisierung« der aristokratischen Lebenswelt verbucht. Für die Behandlung dessen halten sich Literatur- und Kunstgeschichte oder eine allgemeine Geistes- und Kulturgeschichtsschreibung für zuständig. Die Philosophie hat sich bislang nicht dafür interessiert.

Zu fragen ist dagegen, ob jene »Ästhetisierung« nicht vielleicht wesentliche Züge an chinesischem Denken ans Licht hebt oder sogar erst zu ihrer vollen Entfaltung führt. Erforscht werden soll hier also nicht zuletzt der gedankliche Wert von historischen Erscheinungen, die bisher zu Unrecht aus dem Kreis der philosophisch bedeutsamen Überlieferung ausgeschlossen blieben. Angesichts des massiven Einsetzens einer ästhetischen Reflexion nach den Han 漢 ist zu klären, ob in den einschlägigen Quellen nicht ein entscheidender Zugang zur oben skizzierten Problematik der Philosophie, zur Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Anschauung und dem Weltzugang, zu finden ist. Das Nachdenken über die Anschauung wird in einer aufschlußreichen und für spätere Entwicklungen chinesischen Denkens maßgeblichen Weise in Texten zur Malerei entfaltet, die bislang bloß als literarische »Untermalung« der Kunstgeschichte gelesen wurden.

Gegenüber anders orientierten Vorarbeiten soll hier der Versuch unternommen werden, die einschlägigen Quellen ausdrücklich im Hinblick auf die philosophische Frage nach der Wahrnehmung, dem Wirklichkeitsverständnis und der fundamentalen Ausrichtung des Blicks auf die Welt zum Sprechen zu bringen. Mittels einer Texthermeneutik, die nicht selten die Quellen »gegen den Strich zu bürsten« gezwungen ist, wird dabei die Forschungsmeinung in entscheidenden Punkten revidiert werden müssen. Auf dem Wege einer hermeneutischen Dekonstruktion vorgefaßter Urteile und gängiger Deutungsmuster werden die etablierten Auffassungen der Geschichtswissenschaft überprüft, ohne daß in dieser Kritik ein Selbstzweck gelegen wäre. Zuletzt sollen bisher verstellte Zugänge zur ästhetischen Reflexion eröffnet werden. Es geht um die Rahmenvorstellungen der vormodernen chinesischen Geistesgeschichte; und es gilt, anhand der ästhetischen Reflexion die unausgesprochenen Grundlagen und das Selbstverständliche aufzudecken. Als Arbeitshypothese dient dabei die Annahme, daß im vormodernen China Wirklichkeit in ihrer Vermittlung durch die Anschauung nicht als »Sein«, sondern als »Wirksamkeit« verstanden wurde.

Wenn dem älteren China im allgemeinen ein Philosophieren im Sinne des deskriptiv explizierenden, des analysierenden und abstra-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hierenden Rückgangs der Reflexion auf allgemeine Sachverhalte durchaus nicht fremd ist, dann zeigt sich dies am deutlichsten von der Warte der Phänomenologie aus. Noch vor einem Absehen auf Begriffe strebt die phänomenologische Einstellung nach einer prinzipiellen Aufklärung unserer erfahrungsmäßigen Erschließung des Wirklichen. Gefragt wird nicht zuletzt danach, was »Sein« überhaupt heißen kann; es geht in neuer Zuspitzung um die alte Frage nach der Gegebenheitsweise des Seienden.[1] Die Methode ist zunächst eine deskriptive. Als Hermeneutik der Erfahrung blickt dieser Ansatz auf »Phänomene«, die sich darbieten. Die Phänomenologie sucht damit noch vor die sprachlich artikulierten »Begriffe« zurückzugehen, da letztere bereits einer vorgängigen Auslegung des Gegebenen entspringen und durchtränkt sind von einer geschichtlichen und denkerischen Vorarbeit. Daß die Phänomenologie ihrerseits zuletzt doch auf eine sprachliche Vermittlung in ihrem hermeneutischen Aufweis von »Phänomenen« angewiesen bleibt, muß sicherlich eingeräumt werden.

Eine der hermeneutisch-phänomenologischen Explikation des menschlichen Weltbezuges nicht unähnliche Stellung zur Sache des Denkens läßt sich nun vielleicht ebenfalls als das Kennzeichen älteren chinesischen Denkens angeben. Wird da nicht weithin von metaphysischen Mythologien und Systemen Abstand genommen? Wird da nicht das Menschsein in der Welt aus der erfahrungsmäßigen Situiertheit heraus ausgelegt im Hinblick auf faktische und normative Sinngehalte? Das vormoderne chinesische Denken ist aus anderen geschichtlichen, lebensweltlichen und sprachlichen Wurzeln erwachsen als das abendländische. Die Frage danach, wie das Wirkliche den Menschen angeht und welche Stellung der Mensch zur Welt einnimmt und einnehmen soll, kann vielfach gleichwohl als die Leitfrage betrachtet werden. Zumindest spricht aus heuristischen Gründen im Hinblick auf die Möglichkeiten komparativen oder translokalen Philosophierens einiges für eine solche pauschale Charakterisierung.

Insbesondere dem phänomenologisch geübten Blick öffnen sich ansonsten verstellte Zugangswege zur chinesischen Überlieferung. Wo infolge der sprachlichen Barrieren das begriffliche Denken oftmals scheitern muß, können »Phänomene« über kulturelle Grenzen hinweg aufgedeckt und erschlossen werden. Sinnvoll ist der versuchte

---

[1] Vgl. zu dieser Ausrichtung einer phänomenologischen Philosophie auf die anfängliche Seinsfrage hin insbesondere Heideggers *Die Grundprobleme der Phänomenologie.*

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rückgang auf »Phänomene« deshalb, weil darin ein erstrangiges Erkenntniswerkzeug in der hermeneutischen Auseinandersetzung mit einer außereuropäischen Wirkungsgeschichte zu sehen ist. Schon Maurice Merleau-Ponty weist darauf hin, daß ein phänomenologisches Philosophieren die Kommunikation zwischen Kulturen in ausgezeichneter Weise möglich macht.[2] In »Phänomenen« wird der Gegenstand des Denkens weitmöglichst vor die begriffliche Festlegung in Urteilen verlegt. Die mit dem Titel »Phänomene« bezeichnete Betrachtungsebene ist aus diesem Grund eher als alle sonstwie im geschichtlichen Bewußtsein ausgeprägten Gegenständlichkeiten, Themen, Strukturen und Konzepte als transkulturell handhabbarer oder zumindest im transkulturellen Dialog aufweisbarer und zugänglicher Kristallisationskern zeitgenössischen Philosophierens zu gebrauchen.

Gegenüber durch Abstraktion überformten Ideen wie »Natur« oder »Seiendes« reichen die in der denkerischen Auseinandersetzung jeweils neu unmittelbar anzuschauenden Phänomene bis in einen durch Lebenswelt, Sprache und Kulturgeschichte vorgezeichneten Grenzbereich der intersubjektiven Verständigung hinein. Die Orientierung an den in erfahrungsmäßiger Selbstgebung aufgesuchten Phänomenen im husserlschen Sinn macht die Begegnung mit außereuropäischem Denken »unmittelbarer«, somit voraussetzungsloser und verläßlicher möglich, als dies irgend sonst aufgrund der Geschichts- und Sprachgebundenheit des begrifflichen Philosophierens der Fall sein kann. Phänomene sind konkret genug, um ihre Fundierung in ganz bestimmten lebensweltlichen Zusammenhängen nicht zu verschleiern; zugleich bieten sich Phänomene in originärer Anschaulichkeit über einen naiven Empirismus hinaus zu einer methodisch-kritischen und hermeneutischen Reflexion von begrifflicher Schärfe dar. Zu hoffen steht, daß auf diesem Wege die je geschichtliche Deutung der den Menschen angehenden Grundphänomene im vormodernen China bis zu einem gewissen Grad in der sprachlichen Vermittlung ins Denken geholt werden kann. Wenn es hier also um Aufweis und Analyse von »Phänomenen« geht, wie sie in malereitheoretischen Zeugnissen der chinesischen Geschichte zutage treten, soll so der »Sinn von Wirklichkeit« im älteren China auf einer ursprünglichen Stufe erfaßt werden.

Über die methodologischen Vorüberlegungen hinaus ist es auf der inhaltlichen Ebene ebenfalls eine phänomenologische Forschungs-

---

[2] M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, 154.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richtung, die auf die für diese Studie grundlegende Frage zuführt: Wie zeigt sich das Wirkliche im vormodernen China? Innerhalb der phänomenologischen Bewegung wird nach Aristoteles, Descartes, Hume und Kant abermals die fundamentale Problematik der Gegebenheitsweise von etwas überhaupt zur Ausgangsfrage genommen. Das Gegebene wird unter dem radikal reduktiven, auf alle Vorinterpretiertheit, auf alle Idealisierungen und Setzungen methodisch Verzicht leistenden Titel des intentionalen »Phänomens« in den Blick genommen. In der Analyse der bewußtseinsmäßigen Intentionalität wird diese Erkundung der Gegebenheitsweise des Wirklichen freilich verwiesen auf die transsubjektiven Phänomene der »Leiblichkeit«[3] und der »Weltlichkeit«.[4] Im menschlichen Leib als dem lebensweltlichen Träger der Intentionalität entspringt jede Sinngebung des Wirklichen. Und der Horizont, den einzelne Gegenstände stets mit sich führen, schließt sich durch die Zeit hindurch und zwischen den Subjekten zur Welt als Korrelat des intentionalen Erlebens und Inbegriff der

---

[3] Das Thema des Leibes tritt erstmals im Zusammenhang mit dem Phänomen der sogenannten Kinästhesen bei E. Husserl hervor (*Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hamburg 1991, [§ 50] 176; ders., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, herausgegeben von Walter Biemel, Den Haag 1954 [= Husserliana VI], [§ 28] 108 ff.). Vgl. M. Heidegger, *Zollikoner Seminare. Herausgegeben von Medard Boss*, Frankfurt a. M. 1994, 105 ff./248. Merleau-Ponty hat seinerseits – nunmehr unter den Titeln »corps propre« und »chair« – den Großteil seiner denkerischen Anstrengung den Phänomenen der Leiblichkeit gewidmet; vgl. insbesondere M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, 116/173 ff.; ders., *Signes*, Paris 1960, 215; ders., Le visible, 302 f. In Merleau-Pontys Nachfolge hat wiederum Bernhard Waldenfels umfassende Analysen vorgelegt (B. Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a. M. 1999; ders., *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. M. 2000). Vgl. daneben Hermann Schmitz, *Der Leib* [System der Philosophie II/ 1], Bonn 2005.

[4] Vgl. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Tübingen 1980, 93; ders., *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, redigiert und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Hamburg 1999, (§ 7) 24 f./(§ 9) 37/(§ 10) 38 ff./(§ 11) 46 ff.; ders., *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, 2., durchges. Aufl., Hamburg 1987, (§§ 44–49) 98 ff./(§ 61) 150 f.; ders., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, 3. Aufl., Hamburg 1996, (§ 9) 52; M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris 1990, 136 f.; ders., Phénoménologie, VII f./XV/396; ders., Le visible, 21/48 f./136; Heidegger, Sein und Zeit, (§§ 14–16) 63 ff./(§§ 18–24) 83 ff.; Heinrich Rombach, *Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit: Die philosophische Hermetik*, Basel 1983, 141 f.; ders., *Der kommende Gott. Hermetik – eine neue Weltsicht*, Freiburg 1991, 47 f./90.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wirklichkeit zusammen. Das menschliche Dasein muß seinerseits verstanden werden, insofern es nicht einfach *in* der Welt vorkommt, sondern insofern es sein zeitlich und leibhaft sich konstituierendes Welthaben selbst verkörpert. Es gilt demnach, das Menschsein von seiner fortwährenden »Weltstiftung«, wie Husserl es nennt, vom Akt der Konstitution von Welt aus zu begreifen.

Dieser Kreis von Fragen bezeichnet sehr genau diejenigen Themen, die einerseits über ein angemesseneres Verständnis der älteren chinesischen Ästhetik entscheiden, in denen andererseits von dorther bei entsprechender Durchleuchtung wichtige Klärungen für die Phänomenologie zu erlangen sind. Die phänomenologische Ausrichtung der Frage nach dem Weltzugang über die Anschauung kann wesentlich dazu beitragen, die chinesischen Textquellen aufzuschließen. Gerade auf diesem »Umweg« über die Gegenwartsphilosophie können tieferliegende Orientierungen und fundamentale Anliegen in jenen Überlegungen zur Malerei freigelegt und verstanden werden. Erst so wird es möglich, den zentralen Phänomenkreisen der Leiblichkeit und der Weltlichkeit im älteren chinesischen Nachdenken über Kunst und Ästhetik den gebührenden Platz einzuräumen. Es gilt, sich in der Erforschung der chinesischen Geistesgeschichte wichtige Einsichten in die Art und Weise zunutze zu machen, wie der Mensch sich vermittels seiner Leiblichkeit die Welt erschließt. Auch in umgekehrter Richtung kann es so zu einem Austausch zwischen der älteren chinesischen Ästhetik und der zeitgenössischen philosophischen Frage nach dem Wirklichen kommen.

Martin Heideggers nachwirkender Geschichtsdeutung zufolge stand am Beginn der Philosophie im Abendland die metaphysische Auslegung des Seins als φύσις und »Anwesenheit«.[5] Daran schließt

[5] Heidegger hat immer wieder aufzuweisen versucht, wie eng das Unternehmen der abendländischen Metaphysik an eine ganz bestimmte Grundauslegung des Wirklichen als eines »Anwesenden« gekoppelt ist. Das »Aufgehen« des Seienden wird nach Heideggers Analyse der griechischen Anfänge des Philosophierens zuerst als ein eröffnendes »Sich-Zeigen als etwas«, als ein φαίνεσθαι gedeutet. Demzufolge meint die Idee »Sein« im Anfang der Philosophie ein »aufgehendes Scheinen« des Seienden. Dies bedeutet die sich zeigende Anwesenheit eines gegebenen Etwas in Identität mit sich selbst. Es kann dies als theoretisches Axiom vom dinghaften Seiendsein des Wirklichen als des ersten und ursprünglichen »etwas überhaupt« umschrieben werden; dazu genauer Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, 5., durchges. Aufl., Tübingen 1987, 11/139; ders., *Grundfragen der Philosophie*, Frankfurt a. M. 1984, 68 f.; ders., *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles*, herausgegeben von Günther Neumann, Stuttgart 2003, 41.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich seine bekannte Metaphysikkritik an.[6] Nach Heideggers Einsicht führte eine ganz bestimmte Ausrichtung des Denkens bereits im griechischen Altertum zur Ausblendung eben dieser Vorentscheidung europäischen Philosophierens, die gegen Bezüglichkeit und Zeitlichkeit zugunsten der angeschauten Einzeldinge und eines zeitlosen »Seins an sich« getroffen wurde. Indem sich alles weitere Philosophieren auf dem Grunde dieser anfänglichen Welterschließung bewegte, blieb das Nachfragen nach der Bedeutung des ursprünglichen Sich-Gebens eines gegebenen »etwas« als eines »Seienden« aus. Demgegenüber läßt sich aus einer modernen Perspektive die Behauptung wagen, daß sich das Denken im vormodernen China weithin gleichsam in einer »anfänglichen« Schwebe vor der Auslegung des Wirklichen gehalten hat. Es sind da immer neue perspektivische Anläufe zu einem zugleich verstehenden und tätig gelebten Verhältnis zum Wirklichen und ebenso die fortwährende Anstrengung zu einem denkenden Umgang mit der phänomenalen Zeitlichkeit und Bezughaftigkeit der Welt und des Menschseins zu erkennen. Die anfängliche Schwebe der Welterschließung in den philosophischen Blick zu nehmen und damit auch im außereuropäischen Denken philosophische und kulturgeschichtliche Horizonte der Weltauslegung freizulegen – dies hat nach der cartesianischen Radikalisierung und der kantischen Wende des Philosophierens erst der phänomenologische Ansatz möglich gemacht. Daß aber in so unterschiedlichen Kulturwelten wie Europa und China aneinander anschlußfähige Orientierungen festzustellen sind, dieser Vermutung kommt in der vorliegenden Untersuchung heuristischer Wert zu.

Wenn sich für die europäische Philosophie das Wirkliche je schon in irgendeiner Weise als es selbst zeigt und daher »Wirklichkeit« vom »Sich-Zeigen als etwas« aus bestimmt wird, verspricht das Ansetzen unserer Begegnung mit der vormodernen chinesischen Überlieferung bei diesem Problem einen philosophischen Gewinn von größter Tragweite, der weit über das Gebiet der Malereitheorie wie auch über das der Kunsttheorie und der Ästhetik im ganzen hinausweist. Die phänomenologische Ästhetik, der es nicht um die Bestimmung des »Schönen« oder einer »Funktion von Kunst« im System der Kultur zu tun ist, richtet gezielt an Phänomene der Kunst

[6] Vgl. dazu im ganzen Heidegger, Einführung; ders., *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt a. M. 1986; ders., »Überwindung der Metaphysik«, in: Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, 67–95; ders., Sein und Zeit, (§ 1) 2/(§ 6) 19 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und der Kunstwahrnehmung die Frage: Wie erschließt sich hier Welt in ihrem Sich-Zeigen als Wirklichkeit? Gerade aufgrund dieses Rückfragens in das Gebiet unmittelbarer Anschauung bietet sich die Phänomenologie wie keine zweite Disziplin als philosophische Brücke zum Denken des vormodernen China an. Von hier aus muß es darum gehen, durch eine Bestimmung des Sinnes des »Sich-Zeigens« eine oder verschiedene für das vormoderne China gültige Bestimmungen des Sinnes von »Wirklichkeit« zu ermitteln.

Im hermeneutischen Durchgang durch chinesische Quellen kann sich so zweierlei ergeben. Erstens wird jeweils im einzelnen zutage treten, inwieweit ein phänomenologischer Ausgangspunkt uns tatsächlich eher als rationalistische und ontologische Grundannahmen in die Lage versetzt, jene andere Wirkungsgeschichte des chinesischen Denkens angemessen zu eröffnen. Zweitens kann die »fremdartige« Beleuchtung der phänomenologischen Fragen und Entwürfe von China aus sehr wohl zur kritischen Überprüfung und inhaltlichen Ausarbeitung derselben beitragen. Gerade versteckte, in der Ausrichtung auf »Phänomene« noch unbewältigte ontologisch-metaphysische Voraussetzungen und »Idealisierungen« lassen sich im Umweg über das vormoderne China genauer aufdecken. Diese Vorgehensweise kann also zur Umbildung des Philosophierens aus zwei verschiedenen Blickwinkeln führen, die in ein Gespräch miteinander gebracht werden. Den einen, innereuropäischen, bezeichnet die phänomenologische Perspektive selbst, den anderen hingegen eine geschichtlich davon weitgehend unabhängige Kulturwelt. Diese soll in einer phänomenologischen Herangehensweise sinnvoll erschlossen und zugleich als kritische Instanz eingesetzt werden.

Es kann für die philosophische Erfassung lebensweltlicher Phänomene ebenso wenig wie für eine philosophische, auf geschichtliche, insbesondere sprachliche Sinngebilde und deren gültiges Verstehen gerichtete Hermeneutik einen absoluten Standort der Untersuchung geben. Unser Standort steht vielmehr selbst im hermeneutischen Prozeß auf dem Spiel und ist stets neu zu klären. Basierend auf dieser Einsicht strebt die hier unternommene Standortverlagerung im Durchgang durch chinesisches Denken gerade nicht eine Form der »Einfühlung« oder etwa die Gadamer'sche »Horizontverschmelzung« an. Vielmehr wird eine bewußte »Horizontaufspaltung« in der jeder Differenz eignenden Sinnträchtigkeit gesucht. Die Suche nach bedeutsamen Unterschieden, nach einem kritischen Abstand zu europäischen Denkgewohnheiten und Sprachspielen leitet dieses, dem Ideal

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer hermeneutisch-phänomenologischen Transformation des Denkens verschriebene, möglichst nicht der unausweichlichen Statik jeder »komparatistischen« Erörterung anhaftende Durchlaufen eines Perspektivenwechsels. Letztes Anliegen ist dabei also nicht mehr die vergleichende Beschreibung unterschiedener Gegenstandsgebiete. Angestrebt wird über eine an Phänomenen ausgerichtete und kritisch reflektierende Hermeneutik die Orientierung sachbezogenen Philosophierens in der Gegenwart – zumal wo dieses seinen Horizont im Wirklichkeitsverständnis findet. Zur Klärung dieser philosophischen Perspektive bedarf es vorab jedoch einer pauschalen und gewiß noch »komparativen« Charakterisierung des Arbeitsfeldes. Mit den nachfolgenden Einzelstudien sollen dann in diese Skizze konkrete Fortbildungen und Korrekturen eingetragen werden.

3. Zum Horizont: Wirklichkeitsproblematik und Leiblichkeit

Was heißt »es gibt«? Diese Leitfrage der Philosophie kam im vormodernen China offensichtlich nicht auf. Im Hinblick auf die chinesische Geistesgeschichte, die ohne einen expliziten Seinsbegriff auskommt, wird die Seinsfrage besser als das Problem der »Wirklichkeit« in einer weiter gefaßten Begriffsverwendung gekennzeichnet. Das Abendland wird in seinem Wirklichkeitsverständnis beherrscht von dem theoretischen Streben nach einer Erkenntnis des »Ontischen«; allein in Identität mit sich selbst verharrende Einzeldinge werden als seiend gedacht. Ebenso richtet sich die Theorie auf Gegenstände für ein »subjektives« Bewußtsein, das heißt aber auf Vorgegebenes in dessen »Objektivität«. Im vormodernen China hingegen wird weithin das Bemühen um eine situative Bestimmung des Sinnes und des Stellenwertes dessen, was »wirklich« genannt wird, in bezug auf die zeitlich vollzogene menschliche Lebensgestaltung sichtbar. Primär geht freilich hier wie dort mit dieser Sinnbestimmung das lebenspraktische Bemühen des Menschen einher, sich in ein gelebtes Verhältnis zur Wirklichkeit zu setzen und so seinem eigenen Dasein seinerseits den Erfüllungscharakter des »Wirklichen« zu verschaffen. Es ist dem Menschen darum zu tun, sein jeweiliges Leben im Bezug auf das Wirkliche, innerhalb desselben und als ein »wirkliches« Leben zu entfalten.

Seit der griechischen Antike gilt der Philosophie das Wirkliche zuerst als Gegenstand und Ziel einer theoretischen Erkenntnis. Wirk-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichkeit wird dabei als etwas Ordnungshaftes begriffen. Die bekannten Ansätze, wonach das Wirkliche einmal in die reine Idealität, dann wieder in die einfache erfahrungsmäßige Gegebenheit, in das schlichte »Sinnesdatum« oder ein vorprädikatives »être brut« verlegt wird, greifen zu kurz, solange sie den Bezugsrahmen derjenigen Ordnung vernachlässigen, der diesen kategorialen Ebenen ihrerseits jeweils anhaftet; oft bleibt auch der Akt der denkenden Bezugnahme auf das Wirkliche unbeachtet. Unweigerlich gerät das Wirkliche in der philosophischen Besinnung darauf in den Sog der Abstraktion, in die Bahnen einer dialektischen Vermittlungsfigur und unter das hermeneutische Muster. Es wird zu einem »etwas als etwas« und verfällt der Reflexivität.[1]

Die alte Frage nach dem Sein entrinnt nicht der Herrschaft der Zeit. Der Begriff des Wirklichen fällt bei Heidegger und Jacques Derrida wie bei Theodor W. Adorno der Paradoxie einer sich entziehenden Gebung anheim. Das Wirkliche ist durchzogen von der Diachronie eines zeithaften Sprunges. Somit wird das konkret Wirkliche erst dann faßbar, wenn es gelingt, es als ein in sich Bewegtes zu denken. Es verläßt den Horizont ontologisch-metaphysischer Bestimmbarkeit eines Seienden in dessen wahrhaftem Sosein. Das Wirkliche verkörpert seine Zeitlichkeit. Das Wirkliche ist heute – wie seinerzeit der christliche Gott – zum ontologischen Grenzbegriff geworden, der als das Vor-Etwas vor jeder eidetischen Abstraktion nicht mehr vom »Gegebensein von etwas« her bestimmbar ist.

In den Mittelpunkt rückt in der phänomenologischen Erforschung von Wirklichkeit unser Welthaben. Das Gegebene gilt es nunmehr als ein solches zu fassen, das immer schon vor dem Horizont der Welt mit seinen vorprädikativen Implikationen in den bestimmenden Blick gelangt. Indem jedoch die horizonthafte Welt zunächst als »Lebenswelt« gefaßt werden muß, tritt die Leiblichkeit unseres gelebten In-der-Welt-Seins zutage. Die Verwurzelung der Wirklichkeit in unserem Leib als einem innerweltlich vorkommenden und zugleich Welt stiftenden Phänomen wird daher neben der Frage nach dem Wirklichen und der Welt zum dritten zentralen Thema der Phänomenologie.

In allen Aspekten unserer Welt hinterläßt unsere Leiblichkeit ihre Spuren. Stets tritt ein bestimmendes leibliches Moment an unseren vielfältigen Bezugnahmen auf die Welt hervor. Unsere Wahrneh-

[1] Vgl. Husserls Rede von der »Allgemeinheitsformung« im begreifenden Denken (Husserl, Erfahrung, [§ 40] 240).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mung und unser Handeln, aber auch alles Wahrgenommene selbst ist durchzogen von unseren leiblichen Befindlichkeiten und Stimmungen. Allein in einer durch unser leibliches Sein-zur-Welt bestimmten Weise haben wir eine Welt. Und durch leibliche Bewegungsvollzüge in dieser Welt »situieren« wir uns. Diese »Situiertheit« des leiblichen Daseins im Zusammenspiel mit der Wahrnehmung und handelnden Lebensvollzügen prägt jene Umwelt aus, als die wir die Welt konkret erfahren. Diese stets leiblich vollzogene »Ausgestaltung« der Welt schlägt sich in kulturell habitualisierten Lebens- und Denkformen nieder, aus denen sie zugleich schöpft. Wir sind in leiblich-schöpferischer Weise auf eben jene Welt als eine zu stiftende bezogen, in der wir je schon zu leben meinen. Die Welt gestaltet sich um uns herum und wird erst zu unserer Welt, die wir »haben«. Merleau-Ponty verwandelt aus der Doppeldeutigkeit des Französischen heraus die heideggersche Rede vom »In-der-Welt-Sein« in ein performatives »Sein-zur-Welt« *(être au monde)*.[2] Der Mensch vollzieht nach diesem Leitwort sein Sein in der Öffnung auf die Welt hin und ist zugleich der Welt »ausgesetzt« *(être exposé au monde)*;[3] so ist er immer auch »für die Welt da«.

Der anthropologische Begriff des »Körpers« und zumal des »Leibes« hebt sich als Gegensatz oder Ergänzung von dem des »Geistes« ab. Gegenüber dem »Körper«, der cartesianischen *res extensa*, kommt der »Leib« jedoch in der Welt als wahrnehmbarer Körper und zugleich als Ort jeder Wahrnehmung vor. Der Leib bezeichnet denjenigen Ort in der Welt, an dem zugleich eine Außen- und eine Innenwahrnehmung stattfindet. So aber läßt sich die individuelle Konkretion unseres standorthaften Denkens im leiblich verfaßten Dasein noch nicht ausreichend begreifen. So wird das »Leibapriori« lediglich zum Grenzpunkt der Reflexion und zu deren blindem Fleck gemacht. Der »Leib« muß gerade als das verstanden werden, was wir zunächst und zuinnerst tatsächlich haben, weil es *in* jeder sinnhaften Erfahrung je schon mitgegeben ist. In die Konstitution der ganzen Welt ist ein leibliches Moment eingewoben. Diese Leiblichkeit im Welthaben gilt es für das Denken zu bergen. »Leibwahrnehmung« als eine spezifisch leibliche, in einem ausgezeichneten Sinne leibhafte Wahrnehmung ist daher die erste Aufgabe für eine ansonsten immer noch »idealistische« Phänomenologie.

---

[2] Merleau-Ponty, Phénoménologie, VIII.

[3] M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris 1969, 191.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Allzu leicht wird der Leib in jene allgemeine phänomenologische Auffassung der Gegenstände eingerückt, in der »Geist« und »Leib« einander in ihrer Seinsweise verwandt bleiben und in der der phänomenale »Leib« letztlich schon ein allgemeiner und nicht mehr mein geschichtlicher Leib ist. Dieser – als Tatsächlichkeit oder eben »Leibhaftigkeit«[4] des Wirklichen selbst gefaßt – ist erst das eigentliche »Leibapriori« meines Denkens. Die Aufmerksamkeit ist daher auf die Spuren meiner Leibhaftigkeit im Wirklichen zu richten. Ein in perspektivischer Situiertheit standorthaftes und je schon leiblich-verkörpertes, »leibhaftiges« Denken hebt sich so noch einmal ab von einem den Leib als Gegenstand thematisierenden »Denken der Leiblichkeit«. Die Wirklichkeit ist je schon eine »eingeleibte«. Sie ist wirklich »in der Weise der Leibhaftigkeit«. Leibhaftigkeit als leibhafte Gegenwart oder Faktizität von Bedeutsamem macht auch das Rätsel des Sinnverweises, der Gestalten und Zeichen, des Ausdrucks und der Sprachen aus.

Seit Husserl ist die Phänomenologie bestrebt, eine denkerische Sensibilität für das Leibhafte unseres Daseins bis hinein in die »banalen« Lebens- und Sinnvollzüge das Alltags zu lernen. Diese »Leibhaftigkeit« wohnt aber auch jener spezifischen »Einmaligkeit« inne, die jeder künstlerischen Gestaltung wie der ästhetischen Erfahrung notwendig anhaftet. »Leibhaftigkeit« des Wirklichen meint ja die durchgängige, bis in die feinsten sekündlichen Verästelungen unserer Selbst- und Welterfahrung hinein wirksame Verleiblichung von Sinn. Im Gefolge der gestaltpsychologischen Schule[5] haben Ernst Cassirer[6] und die jüngere Phänomenologie, aber auch der Pragmatismus eines John Dewey[7] diese Einsichten bereits fest im gegenwärtigen Philosophieren verankert. Wie unentbehrlich diese grundlegende Thematisierung von »Leib« und »Welt« jedoch für die Interpretation der

---

[4] Die Betonung der »Leibhaftigkeit« des erfahrungsmäßig Wirklichen im hier vorgetragenen Sinn empfängt ihre Anregung von Husserl (vgl. Husserl, Erfahrung, [§ 21] 110).

[5] Gedacht ist an die Arbeiten von K. Goldstein, D. Gelb, K. Bühler und A. Katz, die sowohl für E. Cassirer wie auch für Merleau-Ponty wichtige empirische Argumentationsgrundlagen eröffneten.

[6] Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde. und Indexband, 2. Auflage, Darmstadt 1953; ders., »Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften«, in: Ders., *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1956, 169–200.

[7] Vgl. insbesondere in der ästhetischen Theorie J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1980.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vormodernen chinesischen Malereitheorie im Hinblick auf ein Wirklichkeitsverständnis ist, werden erst die vorgelegten Einzelstudien *in concreto* belegen können. Gerade diese ästhetische Reflexion stellt sich in besonderer Weise dar als ein Denken aus der Leibhaftigkeit heraus und auf die Leibhaftigkeit hin. Diesen Umstand gilt es ebenso umgekehrt für das Thema des lebensweltlichen Leibapriori phänomenologisch fruchtbar zu machen.

Sodann ist mit Emmanuel Levinas, Paul Ricœur und Bernhard Waldenfels das Problem einer originären Verwiesenheit auf den Anderen in unserem leibhaftigen Welthaben zutage getreten. In der relationalen Verfassung von Wirklichkeit wird der Einbruch des radikal Anderen greifbar. Es bedarf daher noch vor der ontologisch-metaphysischen einer ethischen Inblicknahme von Wirklichkeit. Diese erfüllt sich allein als konkret gelebtes Weltverhältnis des Menschen in der standorthaften Gegenüberstellung zum Anderen. »Konkret wirklich« genannt zu werden verdient zuerst jener jeweils situativ, das heißt aber vor allem immer nur in zeitlicher Nachträglichkeit zu beantwortende faktische Anspruch, der aus der Welt heraus als Seinsanspruch des Wirklichen an uns ergeht.[8] Das Wirkliche ist somit nicht zuerst das »Seiende«, das »Gegebene« oder das »Vorprädikative«. Damit das Wirkliche als solches gefaßt werden kann, muß je schon sein Anspruchcharakter bedacht werden. Dieser Anspruch findet seine reinste Ausformung in jener uns gleichsam überfallenden, unausweichlich bedeutsamen Wirklichkeit, die uns im Antlitz des Anderen wie im »Ausdruck« der Dinge angeht. All dies muß uns indes »leibhaftig« angehen, das heißt indem wir nicht bloß sinnenhaft einer Umwelt ausgesetzt sind, sondern zugleich unentrinnbar leiblich dazugehören.

Die dem verwandte Idee eines responsiven Weltverhältnisses, eines »Sich-den-Vorkommnissen-Zusagens« (*yìng wù* 應物) durchzieht auf der anderen Seite die gesamte chinesische Geistesgeschichte. In dieser Wendung läßt sich für *yìng* 應, »erwidern«, die allzu mecha-

---

[8] Vgl. Merleau-Ponty, Le visible, 262; ders., La prose, 94; P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris 1990; E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris 1978, 65/83 f./137 f./141 f.; ders., *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972, 68/80/110. Zu dem zentralen Thema der »Diachronie« oder Nachträglichkeit, die unser responsives Verhältnis zum Anderen und zum Wirklichen überhaupt durchherrscht siehe vor allem E. Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris 1993; vgl. B. Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M. 1990; ders., *Antwortregister*, Frankfurt a. M. 1994; ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt a. M. 1997.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nistisch klingende Übersetzung »ansprechen auf« im Zusammenhang mit dem Moment der »Anrührung« (*gǎn* 感) oftmals nicht durchhalten. Im Gegensatz zu einem musikalisch konnotierten »ansprechen auf« im frühen Gebrauch des Wortes *yìng* 應 sollte bei der einflußreichen Wendung *yìng wù* 應物, die eine vollzugsorientierte Lebenshaltung des Individuums zur Welt bezeichnet, eine zu passivische Übertragung nach Art eines bloßen »Reagierens« vermieden werden. Dieser Aspekt wohnt ja dem für den Ausdruck *gǎn yìng* 感應 vorgeschlagenen Wort »Resonanz«[9] noch inne. Im Wort »Resonanz« wird überdies die rationalistisch gefärbte, sozusagen drittinstanzlich überprüfbare, formale Gleichheit des »Einklangs« assoziiert.

Nach Maßgabe der Waldenfels'schen Antwortphänomenologie, wonach wir je schon auf den »An-spruch« des Anderen hören und antwortend eingehen, sei aus diesen Gründen hier für *yìng* 應 die Übersetzung »sich zusagen« vorgeschlagen.[10] Über die sprachliche »Erwiderung« wie über die bloße »Resonanz« eines Echos hinaus impliziert der Ausdruck *yìng* 應 ein leibhaftiges Engagement, was im »*sich* (selbst) *zu*-sagen« zweifach unterstrichen werden soll. Die bekannte ortlose und subjektlose Wiederholung der Rede des Narziß durch die Resonanz der Nymphe Echo ist eben keine echte Erwiderung; denn das vermeintliche Antworten jener »vocalis nymphe«, der »resonabilis Echo«, wie Ovid sie nennt,[11] vermag sich gerade nicht leibhaftig auf den Anspruch der Fragen einzulassen: Echo ist dazu verdammt zu sprechen, ohne sich selbst »zusagen«, das heißt *hingeben* zu können.[12] Anders als im Falle der unglücklichen Begegnung zwischen der Nymphe und dem schönen Knaben soll also diese gewissermaßen ebenfalls metaphorische Übersetzung für *yìng* 應 über die Performativität sprachlicher Rede und eines reinen Sagens hinausweisen. In Anspielung auf ein mediales und ereignishaftes »Miteinschwingen« soll so das leibliche Moment in jeder verbindlichen Responsivität unterstrichen werden.

---

[9] So etwa Charles Le Blanc, *Huai-Nan Tzu. Philosophical Synthesis in Early Han Thought*, Hongkong 1985, besonders 209 f.

[10] Vgl. freilich ähnlich »responsiv« schon Le Blanc (Huai-Nan Tzu, 87) für *yìng* 應 allein: »to respond«.

[11] Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses* III 357 f.; nach ders., *Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch*, München 1968, 104.

[12] Ovidius, *Metamorphoses* III 379 ff.; Rösch, Metamorphosen, 106.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Responsivität des »Sich-den-Vorkommnissen-Zusagens« (*yìng wù* 應物) bietet genau in der Weise, wie hier das konkret Wirkliche in der Erfahrung und im leibhaftigen Lebensvollzug gedeutet wird, einen entscheidenden Ansatzpunkt für die gegenwärtige Philosophie. Das antwortende »Ansprechen auf« oder »Sich-Zusagen« (*yìng* 應) kann nur aus der Situation eines faktischen Angesprochenseins heraus erfolgen. Und es kann sich nur als ein leibhaftiges Eingehen auf den Anspruch der Welt erfüllen. Es erwächst aus der Teilhabe der menschlichen Lebensvollzüge am Wirklichen. Das »Sich-Zusagen« kann infolge seiner je einzigartigen leiblichen Situiertheit keiner allgemeinen Regel folgen. Die »Lebewesen« oder »Dinge« (*wù* 物) in der Welt sind ebenfalls je nur »Vorkommnisse« des Wirklichen; sie sind dasjenige, was aus der Welt »hervor-kommt« und uns Menschen mit einem zu erwidernden Anspruch – je situativ, in unserer leibhaftigen Tatsächlichkeit – »ankommt«. Es gilt je konkret und je so, wie es herankommt, zu antworten. Dieses geschichtsträchtige Muster eines responsiven Wirklichkeitsbezuges betrifft viele Lebensvollzüge im vormodernen China; insbesondere das ästhetische Verhalten wird davon beherrscht.

Zu unterscheiden ist von diesem responsiven Weltverhältnis das abendländische Paradigma der Sehwahrnehmung und der Anschauung. Im Gang der europäischen Philosophie überwiegt weithin die Aufmerksamkeit auf das aisthetische Verhältnis des Menschen zum Sein dessen ethische Dimension. Die Frage nach dem Wirklichen tritt stets sogleich auf als Frage nach Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis. Das Muster der Sichtbarkeit bestimmt die Deutungen des Zugangs zum Wirklichen. Dies gilt selbst noch im Hinblick auf jenen »Anspruch« eines Wirklichen, das gerade im Gesehensein in besonders unentrinnbarer Weise auf uns eindringend erfahren wird. Levinas unterstreicht nicht von ungefähr jene ausgezeichnete Anspruchserfahrung, die vom Antlitz und Blick des Andern ausgeht. Bis in die jüngere Phänomenologie hinein besitzt die Erscheinung gerade in einer sichtbaren »eidetischen Gestalt« den Rang des Wirklichen.

Die Welt ist dasjenige, worin wir je schon sind, das wir haben und erfahren, wozu wir uns verhalten und dem wir uns zusagen wie einem an uns ergehenden Anspruch, weil sich eben darin erst die »Wirklichkeit« der Welt erfüllt. Zumindest die abendländische Welt ist aber heute mehr denn je eine sich als Welt zeigende. »Welt« meint hier vorrangig eine sichtbare Wirklichkeit. Welt ist immer schon in gewisser Weise ein Bild ihrer selbst, ein sich erweisendes »Welt-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bild«.[13] »Weltbilder« durchziehen unser Denken. In Anbetracht dessen erhebt sich heute um so dringlicher die Frage, ob das Wirkliche ohne die reflexive Struktur des Sich-Zeigens überhaupt gedacht werden kann. Müssen aber umgekehrt nicht auch die Bilder in unserer Welt infolge eines aisthetischen Grundzugs der Wirklichkeit notwendigerweise mehr sein als bloße »Abbilder des Wirklichen«? Sind »Bilder« in allen Ausprägungen nicht ihrerseits mit konstitutiv für die Welt? Reicht das Aisthetische nicht vielleicht notwendig bis in die ethische Dimension der Begegnung mit dem Anderen hinein?

Mit diesen Fragen wird die Phänomenologie verwiesen an die Kunstphilosophie und Ästhetik. So sind schon länger Probleme der Wahrnehmung und des unmittelbar gebenden Sehens[14] sowie Erfahrungen aus dem Bereich der Kunst[15] in den Mittelpunkt des philosophischen Nachdenkens geraten.[16] Bei entsprechender Durchleuchtung sind vor diesem gedanklichen Hintergrund von der vormodernen chinesischen Ästhetik wichtige Klärungen für die Phänomenologie zu erlangen. Auch kann die sinologische Erforschung

---

[13] So lautet die bekannte These in Heidegger, Die Zeit des Weltbildes, besonders 86 f.; vgl. ähnlich H. Rombach, *Leben des Geistes*, Freiburg 1977, 212/301.

[14] Davon legt Husserls eindringende Analyse der sinnlichen Erfahrung in *Ding und Raum* ein beredtes Zeugnis ab; vgl. ebenfalls Husserl, Erfahrung, (§ 14) 67; ders., Ideen, (§ 3) 11/(§ 19) 36/(§ 52) 99; Heidegger, Die Grundprobleme, 77 ff.; Merleau-Ponty, Phénoménologie, XI/XVI; ders., Le visible, 17 f./28/301; ders., *L'Œil et l'esprit*, Paris 1964, 16 ff./26 ff.; Auf radikale Weise gesteigert findet sich das phänomenologische Programm des Sehens in Rombachs »Hermetik« (Rombach, Der kommende, 89 f.).

[15] Vgl. besonders Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: Ders., Holzwege, 1–72; ders., *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, St. Gallen 1969; ders., »Bauen Wohnen Denken«, in: ders., Vorträge, 139–156; Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6., erweiterte Auflage, Tübingen 1990, 9 ff.; M. Merleau-Ponty, »Le doute de Cézanne«, in: Ders., *Sens et Nonsens*, Paris 1996, 13–33; ders, L'Œil; ders., Le visible; Waldenfels, Sinnesschwellen; Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957; ders., *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962; ders., *Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache*, Köln 1970. Vgl. darüber hinaus die von Rombach gesuchte »Bildphilosophie« in: Rombach, Leben, 301 et passim; ders., Welt und Gegenwelt, 176; ders., Der kommende, 124 ff. Siehe daneben aus anderen Richtungen Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, im besonderen Adornos Rede vom »Konvergieren von Kunst und Philosophie« (ebd., 136 f.; vgl. ebd., 148 f./175/510 ff.); ders., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1978; Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge 1976.

[16] Welsch hat jüngst sogar die starke These von einer grundlegenden »epistemologischen Ästhetisierung« in der Moderne aufgestellt (Welsch, Ästhetisierungsprozesse, 43 ff. bzw. ders., Ästhetische Grundzüge, 73 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Chinas auf diesem Wege wenigstens an einigen Stellen für eine eurozentrische Fachphilosophie Anknüpfungspunkte bieten und damit allgemein zugänglich und bedeutsam werden.

4. Zur These: Welt als Bild

Die Auszeichnung der Kunst und erst recht der Malerei liegt gemäß maßgeblichen europäischen Auffassungen darin, daß sie in ausdrücklicher Weise im gemalten Bild – gewissermaßen als »eine kleine Welt für sich«[1] betrachtet – vor unseren Augen die Weltlichkeit unseres Daseins aufgehen läßt.[2] In der Kunst wird uns die Welt gestiftet, und zugleich wird uns dieser Akt der Konstituierung von Welt eigens vorgeführt.[3] Wenn aber dem Sehen eine überragende Bedeutung für

---

[1] So äußert sich Goethe in »Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch« über die exemplarisch erörterte Oper, die er dann auch »eine kleine Kunstwelt« nennt; siehe Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München 2000, Bd. 12, 70/72. In seinen »Maximen und Reflexionen« findet sich ferner als Nr. 725 (ebd., 467) folgende programmatische Feststellung zur inneren Verbindung zwischen Welt und Kunst: »Wir wissen von keiner Welt als im Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist.«

[2] Siehe M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, 22; M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris 1969, 83/86; Rombach, Leben, 212 ff./301; ders., Welt und Gegenwelt, 159/176 f.; ders., Der kommende, 130. Vgl. zur expliziten Welteröffnung durch die Kunst schon Goethes mehrdeutigen Ausspruch in seiner 737. Maxime: »Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.« (Goethe, Werke, Bd. 12, 469).

[3] Noch vor dem Aufschwung einer hermeneutischen Kunst- und Bildphilosophie im 20. Jahrhundert hat Fiedler darauf aufmerksam gemacht, daß die künstlerische Tätigkeit einem fortwährenden Hervorbringen von Welt, nicht ihrer Nachahmung gleichkommt; K. Fiedler, »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst 1876« bzw. ders., Moderner Naturalismus, in: Ders., Schriften, I 29 ff. bzw. 108 f. Angeregt durch Fiedler und andere kunstwissenschaftliche Autoren des damaligen Europa hat in Japan 1941 Nishida Kitarō 西田幾多郎 die Beschränkung der philosophischen Ästhetik auf eine Untersuchung des Werkes oder seiner Rezeption im Subjekt vehement zurückgewiesen. Wenn er in der Kunst das Aufgehen der geschichtlichen Welt nachzuweisen sucht, vollzieht Nishida damit offensichtlich vor einem ostasiatischen Erfahrungshintergrund etwa zeitgleich eine entscheidende Wende in der europäischen Ästhetik hin zur Beachtung der geschichtlich-leiblichen Situiertheit des Menschen in der Welt mit. Dabei arbeitet er hinsichtlich der ostasiatischen und japanischen Kunstgeschichte eigentümliche Züge hinsichtlich der Bedeutung von individueller Leiblichkeit sowie von Raum und Zeit heraus, die durchaus dazu beitragen können, ein angemesseneres Licht auf die ältere chinesische Kunsttheorie zu werfen; siehe Nishida, »Rekishi teki keisei sayō to shite no geijutsu teki sōsaku 歴史的形成作用としての芸術的創作« (»Das künstlerische Schaffen

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den menschlichen Weltzugang zukommt, kann unter Umständen auch das gemalte Bild als ein der Welt entsprungenes Bild oder genauer als ein »Weltbild« interpretiert werden. Indem sich im gemalten Bild die Welt im ganzen zeigt, wird die Art, wie sie sich da zeigt, sozusagen als eine anschauliche Charakterisierung der maßgeblichen Auslegung von Welt zu betrachten sein. Das gemalte Bild mag an einem bestimmten kulturgeschichtlichen Ort jeweils auf seine Weise eine bestimmte Gegebenheit eröffnen. Für den Blick von außen zeigt sich damit immer zugleich die fundamentale Orientierung auf die Welt und das Wirkliche mit im Bild. Die Weltauslegung selbst erscheint gleichsam in bildhafter Gestalt. Sie scheint im gemalten Bild durch die konkrete Darstellung hindurch auf. Ein solches Bild verdient es, im emphatischen Sinn ein »Weltbild« genannt zu werden. Es vermag dem Betrachter jeweils seine Welt darzubieten oder aufgehen zu lassen, obendrein jedoch einem zweiten Beobachter diese je bestimmte Welteröffnung ihrerseits als eine besondere, in einer gegebenen Geschichte und Kultur verwurzelte, noch sichtbar vorzuführen. Wie dieser zweite Beobachter, der Kunsttheoretiker und Ästhetiker, im vormodernen China das bildhafte Aufschließen von Welt mit den Mitteln der Malerei gedeutet hat, soll in der vorliegenden Untersuchung dargelegt werden. Dazu muß freilich das hinlänglich vertraute »Weltbild« in ein neuartiges »Welt-Bild« umgedeutet werden.

Es soll hier erstens behauptet werden, daß das gemalte Bild im vormodernen China ursprünglich als ein »Welt-Bild« *fungiert* oder *wirksam* wird, insofern es auf bestimmte Weise vermittels der Anschauung die konkrete Welt erschließt. Zweitens kann das je schon als fungierendes »Welt-Bild« aufgefaßte gemalte Bild insofern den Rang eines kulturhistorisch und philosophisch bedeutsamen »Weltbildes« im konventionelleren Sinn erlangen, als im Blick auf seine spezifischen Eigenschaften fundamentale Zugangsweisen zur Wirklichkeit im älteren China sichtbar gemacht werden können. Diese philosophische Deutungsarbeit ist freilich ohne Spekulation nur im Spiegel des zeitgenössischen Nachdenkens über die Malerei, mithin unter Anleitung der theoretischen Überlieferung zu leisten.

---

als Gestaltungsakt der Geschichte«), in: Ders., *Nishida Kitarō tetsugaku ronshū* 西田幾多郎哲學論集 (*Gesammelte Abhandlungen zur Philosophie von Nishida Kitarō*), herausgegeben von Ueda Shizuteru 上田閑照, 4 Bde., Tōkyō 1987 f., 3. Bd., 86 ff./138 ff./151 f./156/175; vgl. die Übersetzung dieser Abhandlung von E. Weinmayr in: Ryōsuke Ōhashi (Hg.), *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, Freiburg/München 1990, 119–137.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Um die Ausgangsthese vom wirksamen Bild in der Malerei recht zu verstehen, ist es erforderlich, die vor allem von Heidegger in die Philosophie eingebrachte Rede vom »Weltbild« weiter zu fassen als üblich. Dabei ist wesentlich über Heideggers Verständnis hinauszugehen; ja dieses ist im Falle des vormodernen China geradezu umzukehren. Das anschauliche Erscheinen von Welt nach Maßgabe der Bildhaftigkeit, in der Form eines »Weltbildes«, kennzeichnet nach Heidegger insbesondere den Weltzugang der europäischen Neuzeit und Moderne. Die Welt schlechthin ist dem Menschen zum Bild geworden, hat bildhaften Charakter angenommen. Diese Rede vom »Weltbild« darf also nicht so verstanden werden, daß etwa die große Weltwirklichkeit in einem kleinen Bild ihren symbolisch-metaphorischen Ausdruck erlangt. Das »Weltbild« soll auch nicht nach Art eines »Bildmodells« vom Aufbau der Welt, nach Art eines bildhaften metaphysischen Musters, aufgefaßt werden.[4] Entscheidend ist statt dessen, daß bis in die begrifflich operierende Wissenschaft hinein die Bildhaftigkeit der vergegenständlichten Welt zum leitenden Paradigma für das menschliche Weltverhältnis geworden ist. So stellt Heidegger fest:

»Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt *als* Bild *begriffen* [Hervorhebungen M. O.].«[5]

Auf das »Weltbild« in Heideggers Deutung anspielend und sich zugleich davon abhebend, soll hier nun im Hinblick auf die Malerei im vormodernen China der Terminus »Welt-Bild«[6] eingesetzt werden. Mit »Welt-Bild« soll weder ein strukturelles Begreifen der Welt im ganzen noch ein perspektivisch hinzeigendes »Bild *von* der Welt«, das der Mensch sich jeweils macht, gemeint sein. Wo jeweils ein individuelles Bild der Kunst als ein »Welt-Bild« betrachtet wird, soll damit viel eher ein Bild, das die Weltwirklichkeit tatsächlich in sich birgt und im Vollzug einer Wirksamkeit aus sich heraus entfaltet, bezeichnet werden. Ein »Welt-Bild« soll demnach nicht die Welt symbolisierende Bildgestalt, sondern das »welthaltige« Bildobjekt heißen. Gemeint ist damit, daß die Welt nicht als ein Bild »erscheint«, daß sie

---

[4] Heidegger, Die Zeit des Weltbildes, 86 ff.

[5] Heidegger, Die Zeit des Weltbildes, 87.

[6] Rombach (Leben des Geistes, 212 ff./301) scheint diesen Ausdruck in die Kunstinterpretation eingeführt zu haben, jedoch weder in ausreichend prägnanter Abhebung von dem verbreiteteren Terminus »Weltbild« noch in Abgrenzung vom heideggerschen Verständnis.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vielmehr in Wirklichkeit im konkreten Bild der Kunst sitzt.[7] Im »Welt-Bild« ist also nicht »die Welt zum Bild geworden«. Nicht auf einer ontologisch nachträglichen, sei es historischen sei es mystischen »Bildwerdung« der Welt liegt die Betonung. Das Wort zielt auf die Welt selbst ab, sofern sie in einem nicht-begrifflichen Sinne jeweils *ein* Bild werden kann oder muß, weil sie in ihrer Wirklichkeit und Wirksamkeit je schon Erscheinung ist. Im Mittelpunkt steht jetzt freilich nicht mehr die semiotische Qualität eines jeden Bildes. Das »Welt-Bild« soll verstanden werden als derjenige *Ort* in der Welt, an dem diese Welt selbst – die *Welt als Bild* – Wirklichkeit erlangt. Statt daß das Bild als Zeichen für die Welt genommen wird oder daß die »wie ein Bild« begriffene Welt zum anschaulichen Zeichen ihrer selbst geworden ist, soll der Ausdruck »Welt-Bild« also dies bedeuten: In der Anschauung bietet sich ein Ort dar, an dem die Welt aus dem Bild heraus in wirksamer Weise als Welt fungiert. Auf die Freilegung dieses Gedankens zielt das Ansetzen bei der Performativität des Bildes und bei einer Transformationsästhetik in den vorliegenden Studien ab.

Dieser Leitgedanke von der »Welt als Bild« wird als roter Faden die ganze weitere Untersuchung durchziehen und in ihrem Verlauf an Konkretheit gewinnen. Dabei wird gerade gegen das heideggersche Verständnis der Wendung »Welt als Bild« im Sinne einer Welt, die im »Zeitalter des Weltbildes« ganz Bild geworden, also zum Nachteil der Wirklichkeit und des Menschseins ganz in der reinen Bildhaftigkeit aufgegangen sei, eine andere Interpretation des Ausspruchs verfolgt. »Welt als Bild« soll hier dagegen auf eine ursprüngliche Bildhaftigkeit der Weltwirklichkeit abzielen, wodurch nicht die Welt nachträglich zum Bild verkommt, sondern das Bild als solches je schon am Status des Wirklichen teilhat. Es soll also nicht mehr wie bei Heidegger um ein Begreifen der Welt und den poietischen Entwurf des Menschseins, sondern um das gelebte Verhältnis zwischen Mensch und Welt in der Vermittlung durch Bilder zu tun sein.[8] Damit

---

[7] An wichtigen Punkten läßt sich die ältere chinesische Ästhetik daher sogar als eine Bestätigung von Niklas Luhmanns Zweifel an der klassischen Vorstellung von der mimetisch-repräsentierenden oder auch nur präsentierenden Kunst und von einem »Weltillusionismus« in der Kunst lesen (N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, 16).

[8] Nicht fern liegt hier ein Gedanke Plessners, der im Hinblick auf die allgemeine Bedeutsamkeit der Rolle des Schauspielers vom in sich abständigen Dasein, von der »menschliche[n] Konfiguration« als einem »Bildentwurf« ausgeht. Demnach ist der Mensch der

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird die Welt gerade nicht auf eine »bloße« Bildhaftigkeit reduziert; vielmehr wird in umgekehrter Richtung ein reduktives semiotisches Bildverständnis noch über die besondere Performativität des semiotischen Bildes hinaus zur gelebten Weltwirklichkeit im ganzen hin erweitert.

Auch anhand des Rombach'schen Begriffs des »Weltaufgangs« läßt sich die Frage angehen. Aus der Ausgangsfrage nach dem Grundzugang des Menschen zur Weltwirklichkeit leitet sich die Problemstellung ab, wie gemäß dem Zeugnis der vormodernen chinesischen Malerei und insbesondere ihrer Theorie dem Menschen seine Welt »aufgeht«. Die Suche nach der Eigentümlichkeit dieses »Weltaufganges« auf dem Kerngebiet der Anschauung und anhand der Untersuchung zum »Welt-Bild« kann die Einsicht erbringen, daß der »Weltaufgang« da gerade nicht-anschaulicher Art ist. Es wird an diesem Thema gegenüber den semiotischen und semantischen Aspekten der Bildhaftigkeit und dem beherrschenden Paradigma des Erscheinens als eines »Anwesens«, einer »Vergegenwärtigung«, der Ereignischarakter der Bildanschauung und ein alternativer Begriff von bildhafter Wirklichkeit herauszuarbeiten sein. Der von Rombach wiederholt vorgeführte Gedanke des »Weltaufganges« im Kunstwerk[9] ist somit einer kritischen Erweiterung zu unterwerfen.

Nach Rombach zeigt sich eine bestimmte »Weltgestalt« als gelebte und gehabte »Sachenwelt«, ein »Wirklichkeitscharakter«, ein »Seinsstil« und dergleichen gleichsam wie ein ganzheitliches Sinngefüge und geht als Wirklichkeit auf. So bleibt Rombach dem erkenntnistheoretischen Muster des »Erschauens von etwas« verpflichtet, gerade wo er es in seiner »Hermetik« zu verlassen wähnt. Die vormoderne chinesische Malereitheorie dürfte darüber insofern tatsächlich hinausgehen, als es da immer wieder um einen wirklichen Eintritt in das Weltganze, das heißt aber nicht in eine bestimmte Welt*gestalt*, sondern in die gemeinsame Welt schlechthin zu tun ist. Da geht es nicht um ein Im-Sehen-Haben und Erfahren, sondern um

---

Bildhaftigkeit im Verhältnis zu sich selbst und zur Welt bedürftig, weil er nur ein vermitteltes Selbstsein kennt; siehe H. Plessner, »Zur Anthropologie des Schauspielers (1948)«, in: Ders., Gesammelte Schriften VII, 410; vgl. ebenso sein Hinweis auf die durchgängige Ausdruckshaftigkeit jener »vermittelten Unmittelbarkeit«, die das Menschsein auszeichne: H. Plessner, »Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie«, in: Ders., Gesammelte Schriften IV, 414 ff.

[9] Rombach, Leben des Geistes, 299/301 et passim; ders., Der kommende, 41/130.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein durch das Bild bewirktes lebenspraktisches Eingehen-in-das-Wirkliche außerhalb jeden Erscheinens.

Neben der Funktion der Anschauung wird sodann das konkrete Bildverständnis in der Kunstpraxis zu klären sein. Denn das Bild und sein lebensweltlicher Gebrauch führen uns auf konkrete Weise die jeweils leitende Auslegung der Anschauung vor Augen. In abendländischen Bildbegriffen wird unstreitig allemal das Moment der Distanzierung in einer Vermittlungsfigur in Anschlag gebracht. Da wird zum einen auf die ästhetische Differenz verwiesen, die jedes Bild zumindest der profanen Kunst als Gegenstand reiner Betrachtung und als ein Sinngebilde, nicht als ein materielles Objekt und als Gegenstand menschlichen Handelns aufzufassen heißt. Das Bild muß in seiner Bedeutsamkeit, nicht in seiner dinglichen Beschaffenheit wahrgenommen werden, um zum Bild zu werden. Zum andern wird diese Bedeutsamkeit nach dem nach wie vor herrschenden Muster der Semiotik als die Distanzierung des Sinnverweises im Sinne einer symbolischen »Vergegenwärtigung von etwas« verstanden. Die Bildgestalt unterliegt einer analogischen Struktur; sie ist in ihrer ikonischen Differenz als stellvertretendes Zeichen für eine wirkliche Gestalt – oder für einen Sinngehalt – wahrzunehmen.[10] Das Bild als stofflicher Träger bietet wiederum für unsere Wahrnehmung die Darstellung oder den Bildgehalt dar. Dieser verweist mit Ähnlichkeit, repräsentiert durch Evokation oder präsentiert sich selbst für die Einbildungskraft als etwas. Durch eine eigentümliche Differenz *in* der Darstellung unterscheidet sich das Bild der Kunst aber sowohl von der dinglichen Präsenz wie auch von der unmittelbar gültigen magischen Präsentation eines Gegenstandes. Ein Bild wird als »Bild von« grundsätzlich in den Modus des Als-ob gesetzt; in seiner »Unwirklichkeit« ist Wirkliches nur in negierter Weise anwesend.[11]

Diese beiden Distanzierungen – die einer freien Sinnhaftigkeit gegenüber den Objekten der Praxis wie die der Selbstpräsentation des Bilddinges als Erscheinung oder des Verweisens auf Nicht-Gegen-

---

[10] Vgl. dazu die Konzentration selbst wahrnehmungspsychologischer Untersuchungen wie der Jean-Paul Sartres aus dem Jahr 1940, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (Paris 1986), auf die Irrealität der Bildobjekte und auf das Problem des Verstehens von Bildern »als etwas«; siehe besonders Sartres »Definition« des Bildes (ebd., 109).

[11] Vgl. Sartres aus bewußtseinsphilosophischen und repräsentationsästhetischen Gründen getroffene programmatische Feststellung (L'imaginaire, 362): »L'œuvre d'art est un irréel.«

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wärtiges – machen Bilder im Abendland zu »Bildern«.[12] Weil dieses Bildverständnis in einer Präsenzmetaphysik verwurzelt ist, muß gefragt werden, ob das vormoderne chinesische Bildverständnis nicht außerhalb der abendländischen Alternative von konkreter oder magischer Präsenz und künstlerischer Repräsentation[13] anzusiedeln ist.

Die ästhetischen Theorien der chinesischen Geschichte eröffnen, wie zu zeigen sein wird, die Möglichkeit, das Bild als Bild nicht mehr im Sinne der *Präsentation* eines Dinges oder aber eines Sinngehaltes zu denken.[14] Vielmehr wird das Bild unter die Handlungskategorien des Gelingens und Scheiterns einzuordnen sein. Denn das angeschaute Bild wurzelt in einer ästhetisch vermittelten menschlichen Lebenspraxis, die prinzipiell über das Sehen hinausreicht. Es wird statt des Präsentationsschemas die sich in der sinndeutenden Anschauung vollziehende Wirksamkeit eines »Weltaufganges« nicht wahrnehmungsmäßiger Art als der angemessene Verständnishorizont am älteren chinesischen Bildverständnis herauszustellen sein. So läßt sich zwischen dem Fehlen eines Bildbegriffs im vormodernen China und dem oft beklagten Mangel an genuin »philosophischen« Gedankengängen, mithin an ontologisch-metaphysischen Denkfiguren, ein notwendiger Zusammenhang aufdecken. Die Vorherrschaft der Alternative von magischer Einheit des Menschen mit der Welt einerseits

---

[12] Vgl. Ritter, Historisches Wörterbuch, Art. »Bild«; vgl. darüber hinaus die vielseitige Aufklärung europäischer Bildbegriffe in Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1994.

[13] In diesem konventionellen Rahmen, der vom Abbildbegriff des Bildes vorgegeben scheint, ist noch ein so namhafter Bildtheoretiker wie Arthur C. Danto (*The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981, 77) mit größter Selbstverständlichkeit befangen. Doch auch Hans Belting scheint in seiner Behandlung des Totenbildes den Bildzauber ausschließlich auf den Referenzgedanken und auf Präsentation beziehen zu wollen (H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 143 ff., besonders 149).

[14] Natürlich ist dem von Lambert Wiesing vorgetragenen Zweifel an der semiotischen Bildauffassung zuzustimmen: Müssen Bilder notwendig Zeichen sein, das heißt müssen bildliche Darstellungen notwendig auf einen Sinn verweisen? Wenn Wiesing mit Husserl die »artifizielle Präsenz«, der Sichtbarkeit des »Phänomens im Bild« gegen das Dogma von der symbolischen Bezugnahme des Bildes ins Feld führt (L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, 29 ff.), verbleibt er damit freilich ganz klar im Rahmen der Zuordnung des Bildes zum ontologisch erschlossenen Bereich dessen, was erscheint und auf der »theoretischen« Ebene des φαίνεσθαι. Auch in diesem wahrnehmungstheoretischen Ansatz wird das Bild nicht ausreichend auf seine Pragmatik und seine ethische Dimenstion hin geöffnet oder einem Wirkgeschehen eingeordnet, das über das Präsentieren von etwas als etwas hinausgeht.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und semantischer Differenz zu ihr andererseits verliert angesichts jener anderen ästhetischen Theorie viel von ihrer Überzeugungskraft. Statt dessen werden Wege erkennbar, die von der ästhetischen Differenz durchzogene Sinndimension des Bildes in ein lebenspraktisches Weltverhältnis einzubringen.

Über die Bildsemantik und eine eigentümliche ästhetische Praxis läßt sich anhand des für die abendländische Metaphysik zentralen Problems der Anschauung aufzeigen, inwiefern im vormodernen China ein Philosophieren über das Sein auf dem Boden ontischer Präsenz *nicht* statthat. An seiner Stelle steht die leitende Vorstellung von einem fundamentalen Wirkgeschehen als dem eigentlich Wirklichen. Dieses Geschehen ist weder präsentierbar noch repräsentierbar. Es erfordert viel eher ein menschliches »Einschwingen« in seine allbeherrschende Bewegtheit. Und gegenüber der ontologisch-metaphysisch begründeten Alternative von Präsentation oder Repräsentation einer erscheinenden Seinswirklichkeit ist es die Aufgabe eines solchen lebenspraktisch zu vollziehenden »Einschwingens in das Wirkliche«, der sich das Philosophieren wie nicht minder die Ästhetik im vormodernen China verschrieben hat. Die philosophische Tragweite der Bildproblematik liegt daher auf der Hand.

Die Entfaltung von Weltauslegungen auf ästhetischem Gebiet kann vor diesem Hintergrund für das philosophische Fragen nach der Wirklichkeit fruchtbare Zugänge bereitstellen. Infolge der zentralen Bedeutung der Anschauung zumindest für den europäischen Betrachter ist die ältere chinesische Malerei in ausgezeichneter Weise befähigt, uns philosophisch die Augen zu öffnen. Darin liegt ihr großer Reiz. Darin ist allerdings auch eine Verführung zum Irrtum gelegen. Es bedarf unbedingt der Einklammerung vordergründig abendländischer Erwartungen an die in der Malerei zu bergenden »Welt-Bilder«. Leicht sind wir ja geneigt, die bekannten Landschaftsdarstellungen nach Art eines wohlgeordneten Ganzen, eines κόσμος oder metaphysischen Wesensbildes aufzufassen.[15] Im Sinne eines weitergehenden heuristischen Verzichts auf ein unbefragtes Vorverständnis

[15] Otto Fischer will die gemalte Landschaft in China nicht als »Anblick einer bestimmten Gegebenheit«, vielmehr als ein »universales Weltbild« gesehen wissen (O. Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, Berlin 1943, 131). Albert Breier spricht vermutlich in diesem Sinne von einem Bild als »Weltlandschaft« (A. Breier, *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens. Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik*, Stuttgart/Weimar 2002, 95). Auch Michael Sullivan spricht einmal hinsichtlich der Landschaftsmalerei in China von einem »Einsteinian world picture« als einem nicht-realisti-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hinsichtlich dessen, was »Bild« und was »Welt« da bedeuten können, sind hingegen gerade diese beiden Themen zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung zu machen.[16] Die entscheidende Bedingung für das Gelingen ist daher, daß die Erforschung der Bilder bis zu jenen phänomenologischen Grundfragen bezüglich der Wirklichkeit, des Welthabens und des Sehens vordringt. Es muß in größtmöglicher Unvoreingenommenheit gefragt werden: Wie und als was kommt in dieser Malerei Wirklichkeit zur Entfaltung? Wie und als was wird Welt im gemalten Bild anschaulich, das heißt für und durch die Anschauung ausgelegt?

5. Zu Gegenstand, Aufbau und Vorgehen der Untersuchung

Neben der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den gemalten Bildern muß um der größeren Präzision und Kontrollierbarkeit der Aussagen willen gerade im Hinblick auf eine methodische Vertiefung der Kenntnis von der älteren chinesischen Kunst die Erschließung der schriftlich überlieferten Reflexion auf die Malerei eingesetzt werden. Diese Forschung ist prinzipiell auf einer anderen Ebene als die Kunstgeschichte angesiedelt und darf nicht mit einer Bildbetrachtung verwechselt werden. Wo der Kunstwissenschaft an einer modernen Interpretation von kulturgeschichtlichen Phänomenen gelegen ist, die in einem nicht-sprachlichen und nicht begrifflich-reflexiven Erfahrungsbereich verankert sind, geht es in der vorliegenden Untersuchung um die hermeneutische Freilegung von Sinngehalten, die ihren Erkenntniswert gerade daraus schöpfen, daß sie ursprünglich bereits einer sprachlichen Reflexionsbemühung angehören.

Verfolgt werden hier ausdrücklich nicht kunstwissenschaftliche

---

schen »synthetic world view« (M. Sullivan, *Symbols of Eternity. The Art of Landscape Painting in China*, Stanford 1979, 72).

[16] Roger Goepper spricht ebenfalls wiederholt von der »Landschaft als Mikrokosmos«. Indem er freilich die Rede von der »Welt« im Bild differenzierend so erläutert, es herrsche weithin eine »archaische Vorstellung des engen ›Lebensraumes‹ oder der ›Umwelt‹« vor (R. Goepper, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962, 148 et passim), streift er auf fruchtbarere Weise als andere Erforscher der Kunstgeschichte das Motiv der Welthaltigkeit der Malerei – ohne allerdings seinerseits einer schematischen Auffassung von »moderner« Weltanschauung und »archaischer« Weltauffassung zu entgehen.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bildinterpretationen oder empirische Aussagen zu überlieferten Werken. Vielmehr geht es um die Rekonstruktion der theoretischen Grundlagen einer solchen Deutung von Kunstwerken, wie sie in der chinesischen Geschichte bereits vielfach vollzogen wurde. Die Leitung muß daher das reichhaltig überlieferte Schriftgut zur Malereitheorie und Malereikritik übernehmen. Dies scheint vorderhand der gangbarste und meistversprechende Weg zu sein, wenn es dem philosophischen Fragen darum geht, den trügerischen ersten Anschein, der allzu leicht aus der reinen Kunstbetrachtung und ihrer bisweilen allzu naiven kunstgeschichtlichen Verarbeitung erwächst, wie ebenso den Einfluß abendländischer Vorentscheidungen auf dem Gebiet der philosophischen Ästhetik reflexiv ins Bewußtsein zu heben und kritisch zu überprüfen.[1] Aus diesen vielschichtigen Überlegungen ergibt sich die Bedeutung, die gerade der bislang verkannten malereitheoretischen Tradition des vormodernen China beizumessen ist. Sowohl um eines genaueren Verständnisses der Geistesgeschichte willen wie nicht minder im Hinblick auf das philosophische Problem der Wirklichkeit gilt es heute, diese ästhetische Reflexion neu zu gewichten und für ein gegenwärtiges Denken zu erschließen.[2]

Auch wenn es mit den vorliegenden Studien in letzter Konsequenz um allgemeingültige Aussagen zur gesamten Geistesgeschichte des vormodernen China zu tun ist, konzentrieren sie sich auf die für die malereitheoretische Reflexion in grundlegender Weise prägenden Epochen von der Jin晉-Zeit bis zum Ende der nördlichen Song宋-

---

[1] Wiesing (Artifizielle Präsenz, 67 bzw. 79) unterstreicht ganz klar die Notwendigkeit einer solchen Untersuchung des maßgeblichen Bildverständnisses *vor* der Bildbetrachtung, wenn er von den kontingenten und konventionellen »Verwendungsregeln«, aus denen allein sich der »Sinn des Bildes« ermitteln lasse, spricht. Die für eine Kultur grundlegende Verwendungsweise von Bildern kann lediglich gewußt werden. Entsprechend stellt er fest: »[… es] läßt sich keinem Bild ein Sinn oder eine Bedeutung *ansehen* [Hervorhebung M. O.].«

[2] Vgl. die aus der Sicht der Phänomenologie unternommenen Vorarbeiten des Verfassers: M. Obert, »Leib und Welt. Für eine Phänomenologie welthaften Malens im Ausgang von ästhetischen Theorien des chinesischen Landschaftsbildes«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 28, 2 (2003), 107–124; ders., »Was ist eine Landschaft? Zur Theorie des Berg-Wasser-Bildes in China aus phänomenologischer Sicht«, in: Kiyokazu Nishimura u. a. (Hg.), *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Tokyo 2003, 267–275; ders., »Lunshu huajing – yi xianxiangxue zhi guandian tan Zhongguo shanshuihua yu xiangguan zhi lilun 論述畫境—— 以現象學之觀點談中國山水畫與相關之理論« (»Über die gemalte Landschaft – Untersuchung über die chinesische Landschaftsmalerei und die diesbezüglichen Theorien aus der Sicht der Phänomenologie«), in: *Zhongwai wenxue* 中外文學 32:7 (2003), 101–115.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herrschaft, auf einen Zeitraum also, der vom vierten bis ins zwölfte Jahrhundert reicht. Im Zentrum stehen aus sachlichen Gründen schriftliche Zeugnisse, die von Malern der sogenannten *shān shuǐ huà* 山水畫 stammen oder deren Thema explizit diese mit dem vierten Jahrhundert aufkommende Gattung der Malerei ist, die hier wörtlich als »Berg-Wasser-Malerei« bezeichnet werden soll. Darunter fallen frühe Zeugnisse wie die bekannte, Zhan Ziqian 展子虔 (gegen 600 tätig) zugeschriebene Querrolle *Ausflug im Frühling* (*You chun tu* 遊春圖) in Peking; ebenso gehören dazu berühmte Werke der späteren Zeit wie das Hängebild *Beginnender Frühling* (*Zao chun tu* 早春圖) des Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085), das im Palastmuseum zu Taibei aufbewahrt wird.

Aus theoretischer Sicht ist die Berg-Wasser-Malerei nur vordergründig mit der europäischen »Landschaftsmalerei« verwandt.[3] Berge und Gewässer mögen so aufzufassen sein, insofern ihre Darstellung dem ersten Anschein nach sicherlich der Natur- oder auch einer Kulturlandschaft gewidmet ist. Eine Selbständigkeit gegenüber erzählerischen Momenten wie gegenüber dem Menschen als ihrem zentralen Anlaß dürfte der chinesischen Berg-Wasser-Malerei jedoch schwerlich einmal nachzuweisen sein. Ihre Prämissen sind überdies weder ohne wesentliche Einschränkungen in dem, was für gewöhnlich »Landschaft« besagt, noch in einem Naturbegriff zu verorten.

Im älteren China gibt es keinen bedeutenden Kreationismus, so daß die abendländische Trennung von Natur und Kultur oder Technik – noch dazu in ihrer extrem gesteigerten neuzeitlichen und modernen Erfahrung – so nicht wiedergefunden werden kann. Ein umfassenderer Weltbegriff hätte da an die Stelle des Naturbegriffs zu treten. Dementsprechend fungiert auch die ästhetisch angeschaute »Natur« weder als Erscheinung einer verlorenen Einheit des Menschen mit der Natur im Zeitalter der Freiheit noch etwa als Erscheinungsort kontingenter Offenheit.[4] Auch ist die betreffende Malereigattung in ihrer

---

[3] Vgl. zu den fachbegrifflichen Kennzeichen dieser Malereigattung in der europäischen Kunstgeschichte Johannes Jahn, *Wörterbuch der Kunst*, 10., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1983, Art. »Landschaftsmalerei«; Kurt Fassmann (Hg.), *Kindlers Malerei Lexikon*, 15 Bde., München 1985, Bd. 14 »Begriffe II«, Art. »Landschaftsmalerei«; gerade im letztgenannten Lexikonartikel wird auch eine chinesische »Landschaftskunst« vorgestellt, wobei jedoch sehr großzügig mit genau den Grundlagen verfahren wird, über die in den vorliegenden Studien eingehend zu verhandeln sein wird.

[4] Vgl. zur ästhetischen Bestimmung von »Landschaft« in dieser Art etwa Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1996, 221 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

reifen Ausprägung genau in dem hier zu befragenden Sinn nicht primär auf ein »Erscheinen« und eine »Gegebenheit für die Anschauung« bezogen. In der Frühzeit steht überdies hinter der Ausbildung der Bezeichnung »Berg-Wasser« (*shān shuǐ* 山水 oder *shān chuān* 山川) die Vorstellung, Berge und Gewässer träten selbst unmittelbar in Verbindung mit den geistigen Kräften (*líng* 靈), wie sie vor allem daoistische Anschauungen seit der Han漢-Zeit (206 vor bis 220 nach der allgemeinen Zeitrechnung) durchzieht.[5] Allein schon aus diesen Gründen soll im weiteren durchweg die sperrige Umschreibung der Wendung *shān shuǐ* 山水 mit »Bergen und Gewässern« oder eben mit »Berg-Wasser« erhalten bleiben.

Angesichts einer breiten überlieferten Textgrundlage zu malereitheoretischen, kunstkritischen und maldidaktischen Überlegungen aus über zweitausend Jahren chinesischer Geschichte muß hier in mehrfacher Hinsicht eine Eingrenzung vorgenommen werden. Hier soll also keineswegs behauptet werden, daß nach dem zwölften Jahrhundert nichts Wesentliches auf dem Gebiet der Malereitheorie mehr geleistet worden wäre. Gerade Namen wie Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) oder Yuanji 原濟 bzw. 元濟 (1642–1718?), auch bekannt unter dem Volljährigkeitsnamen Shitao 石濤, stehen da sicherlich als Meilensteine einer gedanklichen Weiterentwicklung und Vertiefung der im vorausgehenden Jahrtausend gelegten Fundamente. Es erweist sich jedoch zum einen die historische Entwicklung der Malereigattungen bis zur vollen Ausbildung einer nicht-akademischen Tuschemalerei von hohem Rang, die ungefähr mit der nördlichen Song宋-Zeit (960–1127) zusammenfällt, durchaus als ein sinnvoller Zeitrahmen, um diejenigen Grundzüge aufzudecken, die die Reflexion insgesamt bis zum Eintritt in die chinesische Moderne im späten 19. Jahrhundert, maßgeblich bestimmt haben. Zum anderen stellt sich bei einer Sichtung der Quellen bald heraus, daß überhaupt erst im vierten Jahrhundert ein namhafteres Nachdenken über die Malerei einsetzt. Zugleich damit sind aber wiederum diejenigen Zeugnisse, die sich auf die zunehmend repräsentative Gattung der Berg-Wasser-Malerei beziehen, ihrerseits am ehesten und stellvertretend für das ganze Text-

[5] Vgl. dazu näher Paul Demiéville, »La montagne dans l'art littéraire chinois«, in: Ders., *Choix d'études sinologiques (1921–1970)*, Leiden 1973, 364–389; Lothar Ledderose, »The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 165–183.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Genre geeignet, Auskunft zu den Kernfragen einer philosophisch motivierten Ästhetik zu geben.

Nicht von ungefähr dienen dieser Untersuchung als hauptsächliche Textgrundlage allgemein bekannte Quellen, die mit teils berühmten Namen wie Zong Bing 宗炳 (375–443), dem älteren Maler Wang Wei 王微 (415–443),[6] Xie He 謝赫 (479–502 tätig), dem Dichter Wang Wei 王維 (701–761), Zhang Yanyuan 張彥遠 (Mitte des 9. Jahrhunderts), Jing Hao 荊浩 (um 900 tätig), Li Cheng 李成 (919–967), Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085) und Han Zhuo 韓拙 (um 1100 tätig) verknüpft sind.

Die unter den genannten Namen jeweils überlieferten Texte sind es vor allen anderen, die innerhalb des angegebenen Zeitraumes für eine systematisch aufschlußreiche Durchdringung von Fragen der Ästhetik stehen können. Daß damit viele andere, auch berühmtere Namen der Kunstgeschichte in den Hintergrund zu rücken scheinen, besagt nicht, daß die Bedeutung und die praktischen Leistungen der betreffenden Maler hier in irgendeiner Weise geleugnet werden sollen. Auch soll mit einer bevorzugten Thematisierung der Berg-Wasser-Malerei keine der anderen Malereigattungen in ihrer ästhetischen Bedeutung geschmälert werden. Es soll mit dieser sicherlich einseitigen Auswahl auf keinen Fall die Kunstgeschichte umgeschrieben werden. Zweck dieser Untersuchung ist allerdings eine Aufklärung in theoretischer Hinsicht, die notgedrungen weithin unabhängig von Zeugnissen der Kunstgeschichte zu verfolgen ist, sofern eben nur in dem hier umgrenzten Textkorpus überhaupt eine theoretische Reflexion greifbar und argumentativ vermittelbar wird. Die Suche nach zusammenhängenden Gedankengängen von theoretischem Gewicht bringt es überdies mit sich, eine Reihe bekannter oder sogar historisch einflußreicher Einzeläußerungen an den Rand verweisen zu müssen, um erst einmal Argumentationsgrundlagen und Anschauungshorizonte von allgemeiner Geltung aufdecken zu können.

In Teil II dieser Studie wird zunächst um einer gesicherten Untersuchungsgrundlage willen die bisherige Forschung skizziert, und es werden deren fragwürdige Aspekte aus der Perspektive einer philosophischen Ästhetik und vergleichenden Philosophie herausgearbeitet. Mittels einer kritischen Analyse der Hintergründe aus wissenschaftstheoretischer Sicht sollen die immanenten Voraussetzungen

---

[6] Um diesen Wang Wei 王微 von dem berühmten Dichter Wang Wei 王維 aus der Tang 唐-Zeit abzuheben, sei er hier der »ältere« genannt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der modernen Auseinandersetzung mit der vormodernen chinesischen Ästhetik aufgedeckt werden. Nur durch dieses umständlich scheinende Vorgehen wird der hier verfolgte Ansatz seine volle Berechtigung und Überzeugungskraft erweisen können.

Im dritten und vierten Teil folgt dann der Kern der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den oben umrissenen Fragestellungen. Dabei werden im Zuge einer phänomenologisch orientierten, dabei jedoch möglichst getreu von der Auskunft der Quellen getragenen Texthermeneutik die wesentlichen Anhaltspunkte für die in Teil V vorgestellten Schlußfolgerungen zu einer weiter gefaßten Bedeutung der hier gewonnenen Einsichten dargelegt. Die argumentierenden Teile III und IV berufen sich hauptsächlich auf die im abschließenden Teil VI beigegebene Auswahl der wichtigsten Textquellen.[7] Letztere sollen unter Zuhilfenahme weiterer Einzelaussagen in ihren wesentlichen Gedankengängen vorgeführt und einer Interpretation im Hinblick auf die zentralen Problematiken von »Welt« und »Wirklichkeit«, »Anschauung«, »Bild« und »Leib« unterworfen werden. Die Konzentration auf philosophisch gehaltvolle Stellen wird dabei jeweils so gut als möglich ausgewogen durch zusätzliche Hinweise auf die Eigentümlichkeiten der jeweiligen Schrift im betreffenden kultur- und geistesgeschichtlichen Umfeld. Gleichwohl ist in diesen Hauptstudien nicht eine vollständige Erforschung und Kommentierung der Quellen unter sämtlichen Aspekten angestrebt, da sonst die große Themenstellung aus dem Blick geriete.

Die am Schluß versammelten, zum größeren Teil erstmals vollständig ins Deutsche übersetzten und teils eingehend kommentierten Abhandlungen stellen neun wegweisende Zeugnisse einer vormodernen chinesischen Theoriebildung zur Malerei dar. Sie sind ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer philosophischen Bedeutung zusammengestellt worden. Bezweckt wird damit freilich zugleich, eine verständliche, aber auch zuverlässige Grundlage für das inhaltliche Studium vormoderner chinesischer Quellen zur Malerei und Ästhetik bereitzustellen. Eine vom interpretierenden Hauptteil dieser Studie unabhängige Lektüre der Texte ist zu empfehlen.

Die Übersetzungen sind gemäß den traditionellen Zuschreibungen in historischer Abfolge angeordnet, um einen diachronen Einblick

---

[7] Querverweise darauf sind mit den entsprechenden Kürzeln für den jeweiligen Text in Teil VI sowie mit der in die Übersetzung eingefügten Zählung der Abschnitte in eckigen Klammern [] gegeben.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in bestimmte Entwicklungen zu gewähren. Mit Absicht wurde hier die in China wie im Westen verbreitete Unsitte des Zerreißens der jeweiligen Texteinheiten nach ihren Inhalten im Hinblick auf eine leichtere Zugänglichkeit und Verwertbarkeit seitens der Kunstgeschichte unterlassen. Diese editorische Praxis führt oft dazu, daß der Blick auf in sich geschlossene Gedankengänge, auf das sachliche und stilistische Gefüge eines Textes wie am Ende auch auf intertextuelle Zusammenhänge jenseits vordergründiger Sachthemen geradezu methodisch verstellt wird. Nur durch die Lektüre der ganzen überlieferten Textgestalt – selbst wenn diese nicht aus einer Hand stammen oder als Einheit komponiert sein sollte – kann sich jeder Leser aus seinem Blickwinkel einen Überblick verschaffen. Um so eher wird in dieser Anordnung der Quellen vielleicht auch ihre philosophische Tragweite sichtbar.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Fragestellung, Forschungsstand und offene Probleme

1. Fragen und Thesen

Gegenstand dieser Untersuchung sind theoretische Äußerungen zur Malerei im vormodernen China. Aus der in der Einleitung dargelegten philosophischen Perspektive ergeben sich mehrere Fragen an die schriftliche Überlieferung, die miteinander zusammenhängen. So verweist die Frage »was heißt ›wirklich‹?« auf die Frage nach der Auslegung von »Welt«. Insofern auch im Zusammenhang mit der Malerei von »Welt« gesprochen wird, stellt sich hier spezifischer das eine Problem, wie da jeweils das Phänomen »Welt« in der Malerei zum Tragen kommt, wie also der Ausdruck »Welt als Bild« zu deuten ist. Hierbei wird unweigerlich das betreffende Bildverständnis, dazu aber näher die Reflexion auf das Sehen und die ästhetische Anschauung zu erkunden sein. Zur Konkretisierung dieses Problemkomplexes seien nachfolgend zu den großen Themen Kunst, Bild und Anschauung die an die Fachforschung und mit ihrer Unterstützung letztlich an die Quellen heranzutragenden Fragen und Thesen kurz erläutert. So soll von vornherein eine Anknüpfung der sinologischen Fachforschung an Gesichtspunkte und Problemhorizonte der zeitgenössischen Ästhetik und Bildwissenschaft versucht werden.

Von zentraler Bedeutung sind zunächst diese Fragen: Wozu wird im vormodernen China gemalt, und wozu führt die Bildbetrachtung? Wird die Malerei vom Gedanken des Ausdrucks oder der Mitteilung im gemalten Werk und vom rezeptiven Akt aus faßbar, oder wird Kunst im allgemeinen und die Malerei im besonderen viel eher von einer eigentümlichen Bestimmung des Menschseins aus begriffen? Richtet sich die Kunstbetrachtung als ästhetisches Verhalten überhaupt auf ein individuelles Werk der »Kunst« oder viel eher auf eine darin zentrierte Sphäre menschlicher Lebensverwirklichung?

Zu klären ist sodann jeweils, ob die verfügbaren Aussagen auf eine Werk-, eine Produktions- oder eine Rezeptionsästhetik abzielen.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Und es wird diese Alternative überhaupt auf ihre Übertragbarkeit auf die ästhetische Reflexion im vormodernen China hin zu überprüfen sein. Diesbezüglich soll hier schon die Behauptung vorangestellt werden, daß es ästhetische Theorien im vormodernen China viel eher auf ästhetische Vollzüge einer Anverwandlung des Individuums an die Welt, mithin auf transformative Prozesse abgesehen haben. Es wird daher zu untersuchen sein, ob sie nicht allenfalls unter dem Titel einer »Transformationsästhetik« angemessen erfaßt werden können. Mithin gilt es der These nachzugehen, daß in der ästhetischen Einstellung, verstanden als eine Lebenshaltung im weitesten Sinne, im Ausgang von einer angeschauten »Welt im Bild« sich jeweils situativ für den Menschen seine »Welt« konstituiert; dieser Vorgang bedeutet aber eine Transformation des Menschen im ästhetischen Akt, eine Verwandlung und Neubegründung seines ganzen Seins-zur-Welt. Dieser Sachverhalt der Ästhetik wäre, wie eingangs erläutert, mit der Rede von der »Welt als Bild« zu umschreiben. Es wird diesbezüglich im jeweiligen Fall zu prüfen sein, inwieweit dieser Vorgang der Weltstiftung innerhalb der Kunst nur einen schönen Schein darstellt, gewissermaßen eine romantische Verklärung der realen Lebenssituation, oder ob hier tatsächlich das Wirkliche schlechthin in seiner existentiellen Dimension zur Entfaltung gelangt.

Es soll der Vermutung nachgegangen werden, daß gegenüber einem engen semiotischen Verständnis von Kunst das Moment einer weitreichenden Performativität in den Mittelpunkt der Ästhetik zu rücken ist. Mit »Performativität« ist dabei erstens gemeint, daß mit der Wahrnehmung einer Gestalt ein unumkehrbares zeitliches Geschehen untrennbar verbunden ist, das in seiner existentiellen Bedeutung über den ästhetischen Akt hinausreicht. Zweitens birgt der Ausdruck »performativ« einen Hinweis darauf, daß durch eine scheinbar statische Form hindurch ein dynamisches Ereignis stattfindet. Auch die anschauliche Gestalt in der Malerei ist nicht ein für allemal und außerhalb der Zeit gegeben. Auch sie entfaltet sich im ästhetischen Akt *als* zeitlich verfaßte *Verlaufsform* und ist in diesem Sinne »per-formativ« wie die Gestalten einer Zeitkunst zu nennen.

Diese Fraglichkeit gilt es gerade gegenüber der Kritik an klassischen Mimesis-Theorien und einer gesteigerten Aufmerksamkeit für performative Momente der Kunst in der zeitgenössischen Ästhetik – von Konrad Fiedler, John Dewey, Jean-Paul Sartre und Theodor W.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Adorno über Wolfgang Welsch, Niklas Luhmann, Gernot Böhme,[1] Christoph Menke,[2] Dieter Mersch[3] und Martin Seel bis hin zu dezidierten »Bildwissenschaftlern« wie Gottfried Boehm und Lambert Wiesing – anhand einer gezielten Interpretation der Textquellen auszuführen. Im Hinblick auf die ältere chinesische Theorie der Malerei bleiben selbst diese modernen Neuansätze der Ästhetik noch unbefriedigend. Wenngleich das semiotische Moment gegenständlicher Darstellung in der älteren chinesischen Malerei keinesfalls geleugnet werden kann, läßt sich doch zeigen, daß sowohl die Erweiterung der Semiotik um eine Pragmatik des performativen Zeigens als auch wahrnehmungstheoretische Versuche, die Performativität des Erscheinens selbst zu erfassen, aus einer abendländischen Prädisposition heraus den genuin ethisch verfaßten Horizont der Bildlichkeit nach vormodernem chinesischem Verständnis von vornherein verfehlen müssen.[4] In diesem Rahmen vermögen heute die an der chinesischen Geistesgeschichte gewonnenen Beobachtungen ihren wertvollsten Beitrag zur Ästhetik zu leisten.

So rekonstruiert beispielsweise Menke nach Adorno und Derrida die ästhetische Erfahrung aus der Sicht einer »Negativitätsästhetik« ganz nach dem dialektischen Muster eines unendlichen Spiels zwischen scheiternden Versuchen des Verstehens von Signifikanz und einem »überschüssigen Material« des Kunstwerks.[5] Noch wo ausdrücklich eine »Irritation des automatischen Verstehens« und die intern unabschließbare Prozessualität der ästhetischen Erfahrung als das Definiens des Ästhetischen eingeführt werden,[6] kehrt hier doch im Gewande einer hermeneutischen Rezeptionsästhetik die alte Fixierung auf die Werkästhetik und eine Ontologie des offenen Kunstobjektes gegenüber der logischen Geschlossenheit des Begriffs wieder.

---

[1] Vgl. G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.

[2] Vgl. Chr. Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991.

[3] Vgl. D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002.

[4] Wahrscheinlich ist dafür ein bis heute latent fortwirkender Kantianismus verantwortlich, unter dessen Eindruck Sartre (L'imaginaire, 371) seinerzeit mit allergrößter Selbstverständlichkeit behaupten konnte: »[…] il est stupide de confondre la morale et l'esthétique.« Ein solches prinzipielles Zurückweichen der Ästhetik vor dem ethisch-existentiellen Wirklichkeitsverhältnis des Menschen muß den Blick auf die ältere chinesische Kunst und ihre Theorie in fundamentaler Weise verstellen.

[5] Menke, Die Souveränität, 90 f.

[6] Menke, Die Souveränität, 47 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die ästhetische Erfahrung wird noch im Rahmen einer »Rehabilitierung des Buchstabens« unter der Hand unter den Begriff des *Verstehens* eines geistigen Gehalts subsumiert.[7] Dementsprechend werden die sodann unter der Überschrift einer »Souveränität der Kunst« verhandelten subversiven Folgen der negativitätsästhetischen Erfahrung für das Außerästhetische weitgehend im Lichte von »Diskursen« und deren Transformation erörtert.[8] Die Auseinandersetzung bleibt in klassischer Weise auf eine sprachliche und erkenntnismäßige *Welterfassung* beschränkt. So gerät weder der aisthetische Weltzugang selbst noch die unumkehrbare Verwandlung des Subjekts im Zuge ästhetischer Erfahrung oder die der Welt im ganzen in den Blick.

Gegen eine solche Einseitigkeit traditioneller Ästhetik, die kunstkritisch auf die besonderen Merkmale des Kunstwerks ausgeht und daher noch in der erfahrungsbezogenen »Dynamisierung« der Idee des Ästhetischen das Moment der Erkenntnis zum Maßstab der ästhetischen Lust erhebt, versucht etwa Boehm sicherlich zu Recht stärker das genuine Sinnereignis des Bildhaften als solchen zu fassen und gegen eine rein begriffliche Ästhetik stark zu machen.[9] Zu untersuchen wäre indes, ob das Bild in der älteren chinesischen Kunst, auch wenn es durchaus nicht als repräsentierende Darstellung begriffen werden kann, im Sinne einer immer noch abendländischen Alternative zwischen Formen des Gegebenseins von Sinn nunmehr als eine »eigene Sinngenese« gesehen werden sollte, die auf eine besondere Weise des Objektzugangs und des Erkenntnisgewinns abzielt. Vermutlich teilt es gar nicht primär »Sinn« mit, entfaltet vielmehr eine Wirksamkeit. Insofern wäre das Bild überhaupt nicht vorrangig als ein »bildliches System der Sinnerzeugung« zu fassen[10] – und die gesteigerte Beachtung der performativen ikonischen *Sinn*stiftung seitens einer jüngeren Ästhetik müßte vor chinesischen Bildern ihrerseits auch wieder Entscheidendes, nämlich eine nur ethisch zu fassende *Stiftung des Wirklichen* selbst, verfehlen.

Seel mag da weiter gehen. Von ihm wird mit voller Berechtigung neben der »Kontemplation« und der »Imagination« eine »ästhetische Korrespondenz« von existentieller Wertigkeit herausgestellt. Gleich-

---

[7] Menke, Die Souveränität, 39 ff. et passim.

[8] Menke, Die Souveränität, 189 ff./211 f. et passim.

[9] G. Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Ders., Was ist ein Bild, 11–38.

[10] So G. Boehm, »Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981, 16 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wohl unterstellt er der gegenüber der Kunst fundamentaleren Naturwahrnehmung selbst noch im Modus der »ästhetischen Korrespondenz«, daß es sich dabei um einen »gestaltenden *Ausdruck* von Lebensmöglichkeiten« und um den »ästhetischen *Widerschein* des Lebens [Hervorhebungen M. O.]« handele.[11] Unter dem Stichwort eines ereignishaft verstandenen ästhetischen »Erscheinens« als Grundzug der Kunst wird dementsprechend auch hier von ihm die »*Anschauung* eines Weltverhältnisses [Hervorhebung M. O.]« vor dem Kunstwerk in Anschlag gebracht.[12] Gemäß dieser Theorie bleibt ein Verstehen die unabdingbare Voraussetzung jeder ästhetischen Wahrnehmung von Kunstgebilden.[13] Und zumindest fragwürdig am Maßstab des Erkennens orientiert wirkt Seels Rede vom Kunstwerk als einem »komplexen Zeichen« wie ebenso folgende Aussage:

> »Arten der *Weltbegegnung* werden so zur Darbietung gebracht, wodurch Arten der *Begegnung mit Weltbegegnung* möglich werden.«[14]

Geht es bei einer so gefaßten »Begegnung mit Weltbegegnung« auf der zweiten Stufe, nämlich der ästhetischer Anschauung, tatsächlich um mehr oder anderes als um eine wesentlich »theoretische« Einsicht in die Möglichkeiten des Menschseins in dieser Welt? Ist mit »Darbietung« nicht doch wieder nur eine Art intuitiver Eröffung für das Erkennen angesprochen? Wird so nicht das Weltverhältnis selbst im Kunstwerk oder durch es objektiviert und somit anschaulich – wie dies ein mimetisches Kunstverständnis ja nahelegt? Gibt es aber demgegenüber nicht doch noch andere Möglichkeiten, wie im Vollzug der ästhetischen Anschauung eine nicht vergegenständlichte »Welt« ins Spiel kommt und so unser Weltverhältnis in situativer Tatsächlichkeit gestiftet wird? Es gilt, die ethisch wirksame Entfaltung eines Weltverhältnisses in der ästhetischen Einstellung vor dem angeschauten Bild noch abzuheben von der durch die Anschauung vermittelten »Sinn-Imagination«,[15] die sich nach Seels Darstellung wohl auf Gegenständlichkeiten richten zu müssen scheint und wodurch die Kunst letztlich doch wieder eher zum Erkenntnismittel wird, als daß sie tatsächlich einen Raum existentieller Wirksamkeit *eröffnet*.

Es läßt sich im Ausgang von der ästhetischen Reflexion im vor-

---

[11] Seel, Eine Ästhetik, 111.
[12] M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003, 136 f.
[13] Seel, Ästhetik, 158 et passim.
[14] Seel, Ästhetik, 184.
[15] Seel, Ästhetik, 136.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

modernen China deutlicher fragen: Bleibt nicht selbst noch die bestechende Auffächerung des Ästhetischen in die drei Dimensionen »Kontemplation, Imagination, Korrespondenz« nach Seel unter dem methodischen Primat des Imaginativen und der Sinndeutung einem besonderen abendländischen Weltzugang unter den Vorzeichen von Anschauung und Ontologie verpflichtet, ohne das ästhetische Phänomen im ganzen und im Kern schon erfaßt zu haben? Noch wo Seel eine alle drei Dimensionen »integrativ« inkludierende traditionelle Kunst und eine dieselben in Form ästhetischer Differenzen »interferentiell« oder problematisch im Werk inkludierende neuere Kunst einander gegenüberstellt, scheint seine Argumentation allzu sehr einem platonisch-aristotelischen Rahmen verpflichtet. Daher kennt er lediglich die Alternative zwischen dem Werk als »Repräsentant und Agent einer gedeuteten [...] Welt« oder als »Agent – nicht aber Repräsentant – einer experimentierenden *Deutung* [Hervorhebung M. O.] der Welt«.[16] Vielleicht ist tatsächlich zumal das chinesische Berg-Wasser-Bild (*shān shuǐ huà* 山水畫) jenseits dieser Alternative anzusiedeln, wenn seine »korresponsiv« zu nennende performative Dimension eine Weltstiftung außerhalb des Horizontes der objektivierenden *Deutung* von Welt, eine nicht länger »imaginativ« ausgeprägte Weltstiftung zu leisten vermag.

Neben dem Themenkomplex der Kunstauffassung gilt es also, das Verständnis des gemalten Bildes zu untersuchen. Was leistet ein Bild als Bild für die Anschauung? Ist es, insofern es etwas Gegenständliches zeigt, als Wiedergabe, Darstellung, Ausdruck, Sinnbild, Evokation oder noch auf andere Weise zu verstehen? Und wenn Kunst in einem Weltverhältnis fundiert ist, ist es demzufolge eine »Einsicht«, eine Erkenntnis von der Welt, die das gemalte Bild nach Art eines Zeichens darbietet, oder handelt es sich dabei um einen in der Anschauung vermittelten lebenspraktischen Weltzugang von anderer als erkenntnismäßiger Art? Wie vollzieht sich durch das anschaulich Gemalte hindurch die Eröffnung von Welt? Zu fragen ist daher grundsätzlicher: Wo ist überhaupt das Bild, das heißt wo wird es seinem Sinn nach in der Anschauung verortet? Wird das Bild mit seinem materiellen Träger und dessen engen Grenzen identifiziert? Ist es also durchaus in jenem sichtbar erscheinenden Ausschnitt des Werks zu suchen? Oder wird das Bild in seiner ursprünglichen Ver-

[16] Seel, Eine Ästhetik, 265.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fassung und ästhetischen Funktion von vornherein dem Menschen und dem ästhetischen Akt seiner Sinnentfaltung unterworfen?

Im Blick auf kennzeichnende Züge der Kunstpraxis im vormodernen China – namentlich die in einem sukzessiven Vorgang abzurollenden Querformate, das »variable« Verhältnis von Bild und Rahmen sowie das nachträgliche Verändern der Bildgestalt durch Einschreibungen und Zusätze – und die überlieferten Werke der Malerei stellt sich die Frage, ob nicht das Bild als Bild da vielfach gerade nicht in seiner fertigen Verkörperung in einer bestimmten Bildgestalt, im materiellen Werk selbst also, gesucht wird. Zu vermuten ist, daß das Bild im älteren China seinem Sinn nach gerade erst in der Offenheit einer durch den Vollzug der ästhetischen Anschauung vermittelten synchronen und diachronen Stiftung einer welthaften Wirklichkeit, damit aber auch der menschlichen Gemeinschaft anzusetzen ist. Mithin gilt es zu erforschen, ob der für Europa so maßgebliche Chiasmus zwischen Bild und Wirklichkeit auf ästhetische Haltungen im vormodernen China übertragbar ist. Dem kommt die fundamentale Frage gleich, inwieweit die Bildfunktion überhaupt als »metaphorisch«, das heißt als eine spezifische Übertragungs- und Verbindungsleistung innerhalb einer Erkenntnisbemühung um das Wirkliche gedeutet wird.

So versucht neben anderen bekanntlich Ricœur, die Metapher vom Verdikt des zeichenhaften Verweises durch Ähnlichkeit und einer gleichartigen Wiederholung des Vorgegebenen zu entlasten.[17] Gegenüber seiner Beschränkung auf abendländische Verständnishorizonte und sich daraus zwangsläufig ergebende Grenzen, an die sein Vorgehen stößt und an denen es in gewisser Weise zerbricht, kann der Blick auf die chinesische Überlieferung gerade den Gedanken der Eigenständigkeit des poetisch-künstlerischen Bildes gegenüber einer vermeinten Wirklichkeit mit einem für Ricœur offenkundig in Europa nicht mehr greifbaren Sinngehalt füllen. Denn wo im Ausgang von einer platonistischen »Zweiweltenlehre« das Bild vom Zeichen her gedeutet wird, muß jede noch so kritische Bestimmung der Metapher an deren genuinem Wirklichkeitswert scheitern. So stellt Ricœur einmal fest:

»Il faut l'avouer, l'analyse laisse un résidu qui est … l'image même!«[18]

---

[17] P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris 1975, 221 ff./273 ff.

[18] Ricœur, La métaphore, 254.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch die »Stimmung« ist er nämlich noch verweishaft – »heuristisch« – zu deuten gezwungen:

»[...] le *mood* n'est pas moins heuristique [...]. Seule une humeur mythisée ouvre et découvre le monde.«[19]

Noch in der durch Ricœur und andere so sehr aufgewerteten »metaphorischen« Rede geht es um ein *erkennendes* Weltverhältnis, das heißt um die Brücke vom Schein zur Wahrheit.[20]

Nicht anders verhält es sich freilich auch mit jener semiotisch ermittelten »metaphorical exemplification«, die nach Nelson Goodman Kunst als solche auszeichnet.[21] Zuletzt ordnet Goodman auch das in seiner »Selbständigkeit« etablierte Zeichen der Kunst gleichwohl dem charakteristischen Erkenntnisstreben des Abendlandes unter und verwischt die Grenze zwischen welterschließender Kunst und weltverstehender Wissenschaft.[22] Die in der europäischen Neuzeit seit Vico verschiedentlich gesuchte Emanzipation des Bildes im Sinne seiner genuinen »Metaphorizität« aus den Zwängen einer ebenso »vor-bildlichen« wie »vorbildhaften« Wirklichkeit scheitert zuletzt an ihren eigenen metaphysischen Voraussetzungen. Das Wirkliche wird in Europa durch das Sich-Zeigen in so grundlegender Weise beherrscht, daß auch die Bilder ihrer eigenen Entmachtung durch den metaphorischen Verweis nicht entrinnen können. Dieser Horizont bindet jedoch ein nicht-metaphorisches Bildverständnis im vormodernen China nicht, weshalb von daher ein fundamental abweichendes Bilddenken zu erschließen ist. So wird zu sehen sein, inwiefern das Bild als selbständige Einheit in einem bestimmten Verhältnis zur Wirklichkeit aufgeht und daher nach den Vorgaben der vormodernen chinesischen Malereitheorien von vornherein nicht metapherntheoretisch oder ausschließlich vom Gedanken der Mimesis aus begriffen werden kann.[23]

---

[19] Ricœur, La métaphore, 309.

[20] Vgl. Ricœur, La métaphore, 302: »la logique de la découverte« und 353: »dimension épistémologique de l'imagination«.

[21] Goodman, Languages, 236.

[22] Goodman, Languages, 258 ff.

[23] Vgl. die im Hinblick auf die Grundlagen der älteren chinesischen Poetik von Stephen Owen vorgetragene, in ihrer weitreichenden Bedeutsamkeit jedoch nicht weiter entfaltete Feststellung von der Non-Fiktionalität der chinesischen Lyrik (Owen, Traditional, 34); vgl. eine ähnliche Argumentationsrichtung auch in: Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton 1987, 38 ff./168. Wesentlich darüber hinaus gelangt Jullien in *Vom Wesen des Nackten*.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zunächst fächert sich die Bildproblematik vor diesem Hintergrund in Richtung auf das gestaltete Werk, den Gestaltungsakt, die Person des Künstlers wie den Betrachtungsakt weiter auf. Es ist insbesondere zu klären, wie das vielzitierte »Lesen« von Bildern genau zu verstehen ist. Falls das Bild nicht als Metapher auf die Wirklichkeit fungiert, ist es letztlich gerade *nicht* in einem seine Bedeutung aus einem Sinnbild oder einer Chiffre heraus entschlüsselnden »Lesen« aufzunehmen. Im Blick auf die theoretischen Grundlagen wird sich die These erhärten lassen, daß das Bild tatsächlich weder synthetisch wahrgenommen noch im Detail oder als Ganzes metaphorisch gelesen werden will. Aus dieser Perspektive ist ein Werk nie als abgeschlossen anzusehen. Seine fortgesetzte ästhetische Aktualisierung in der situativen Betrachtung wie in Form der bekannten Eingriffe durch Gedichte, Aufschriften und Stempel – als vordergründigste Manifestation seiner Offenheit – findet auch theoretisch ihre Erklärung im zugrunde liegenden Bildverständnis.

Auf diesem Boden erwachsen ferner in größerer Deutlichkeit Fragen nach der Sichtbarkeit und der Anschauung. *Was* wird im gegenständlich darstellenden Bild, was am Menschen und was an der Natur gesehen?[24] Wie wird überhaupt »das Sichtbare« verstanden? Und *wie* wird infolgedessen gesehen? Die zeitliche Verlaufsform des Sehens und die existentiellen, besonders die leiblichen Bedeutungsimplikationen der Wahrnehmung sind in ihrem Sinn einer Aufklärung zu unterziehen. Es ist zu erforschen, welche Funktion der sinnlichen Wahrnehmung im Rahmen des ästhetischen Verhaltens zukommt und worauf genau das Sehen sich jeweils richtet. Was ist für die Anschauung eine »Gestalt«? Bilden einzelne Gestalten und Gestaltzusammenhänge oder vielmehr dazwischen angesiedelte Werte wie »Atmosphären« und »Stimmungsqualitäten« den Gehalt der Wahrnehmung?

---

[24] Beinahe wörtlich dieselbe Grundfrage stellt auch Jullien (Vom Wesen, 119): »›Was‹ malen die Chinesen?« Zu Recht streicht Seel seinerseits gegen eine naive Nachahmungstheorie die fundamentale Imaginationsleistung jeder Wahrnehmung heraus: »Natur muß schon als ein im weitesten Sinn bildliches Zeichen gesehen werden können, damit sie den Zeichen der Kunst zum Vorbild dienen kann.« (Seel, Eine Ästhetik, 178). Diese von der gesamten Forschungsliteratur zur vormodernen chinesischen Malereitheorie vernachlässigte Frage muß sicherlich an den Anfang jeder ernsthaften Auseinandersetzung mit jener Ästhetik gestellt werden. Allerdings darf dabei die Bilder stiftende Tätigkeit gerade nicht in einer ausschließlich bewußtseinsmäßig verstandenen Imaginationsleistung gesucht werden. Es muß das leibliche Sein-zur-Welt in seiner Gesamtheit Berücksichtigung finden.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bereits innerhalb eines werkästhetischen Ansatzes bei der Lektüre der Schriftzeugnisse kann in fruchtbarer Weise gefragt werden, welche Rolle in der künstlerischen Konstitution des Sinnes die anschauliche »Gestalt« spielt.[25] Wo verläuft da die so oft thematisierte Grenze zwischen Innen und Außen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, die dem vertrauten Gegensatz zwischen Gestalt und Gehalt nahezustehen scheint? Und zeigt sich, wo ein »innerer Gehalt« oder ein Transzendentes in der Immanenz der Bilder sichtbar zu werden scheint, damit überhaupt etwas Allgemeines? Oder gilt dieser Sinnverweis im Bild noch konkret Individuellem? Zu vermuten ist, daß es in der Bildkunst nicht anders als in der Dichtung um den »inzitativen Verweis« (*xìng* 興) von der partikularen Gestalt auf eine situative Ganzheit und vom sichtbaren Etwas auf ein sich entziehendes Geschehen geht, nicht jedoch um den metaphysischen Wesensverweis auf das wahre Sein.[26] Von besonderem Interesse ist ferner die Frage nach Gegenständlichkeit und Abstraktion, nach Darstellungswert und Eigenwert der Linie. Ebenso gilt es aus zeichentheoretischer Sicht immer wieder entlang der Begriffe »Ausdruck«, »Sinnverweis« und »Sich-Zeigen« zu fragen. Auf besondere Weise wird schließlich die alte, mit der Idee formaler Ähnlichkeit verknüpfte Problematik, die jeder mimetisch darstellenden Kunst innewohnt, in den Horizont der betreffenden Auslegung des Wirklichen zurückzuverfolgen sein; allein auf diesem Boden kann sinnvoll entschieden werden, worauf überhaupt eine »formale Ähnlichkeit« jeweils abheben kann.

Im folgenden soll jetzt die chinabezogene Fachforschung vorgestellt und das Bild skizziert werden, welches sich aus den bisher vor-

---

[25] Eine eindringliche Studie in dieser Richtung erschließt wichtige Ansatzpunkte für ein gestalttheoretisches Fragen: Yuan Xiaojin 远小近, »Lun Zhongguo zaoqi hualun zhong xing de guannian ji qi yiyi 论中国早期画论中形的观念及其意义« (»Über die Formidee und ihre Bedeutung in der frühen chinesischen Malereitheorie«), in: *Meishu yanjiu* 美术研究 [= MY] 68:4 (1992), 19–47. Im Anschluß daran drängen sich weitere Fragen der Art auf: Welche Funktion kommt der »Leere« zu? Konstituieren sich ästhetische Phänomene als »Ganzes«, aus »Teilen«, in »Relationen«, durch einen explizit gemachten »Zusammenhang«, durch ein – rationales – »Ordnungsgefüge«? Wie wird das Verhältnis von »offen« und »verborgen«, von »Figur« und »Grund«, Gestaltetem und Gestaltlosem, von Gesagtem und Unsagbarem verstanden? Welche Funktion kommt der Beziehung selbst zwischen solchen komplementären Momenten in der ästhetischen Sinnentfaltung zu? Sind damit nur »Kompositionselemente« und »Prinzipien künstlerischer Formgebung« angesprochen, oder bezeichnet ihre Beziehung als solche den Angelpunkt in ästhetischen Phänomenen?

[26] So Julliens Plädoyer in *La valeur allusive* und *Le détour et l'accès*.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liegenden Erkenntnissen zur Eigenart der vormodernen chinesischen Ästhetik und Malerei in der Auseinandersetzung mit den schriftlichen Quellen ergeben hat. Besondere Berücksichtigung soll hierbei die Herausarbeitung einer Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes erfahren.

2. Die Berg-Wasser-Malerei und ihre Ästhetik nach dem Stand der Forschung

Das gesamte überlieferte Korpus der malereitheoretischen Schriften Chinas bis zum 20. Jahrhundert ist nicht verläßlich textkritisch bearbeitet oder eingehender kommentiert worden, geschweige daß es vollständig in eine moderne Sprache übersetzt worden wäre. Am umfangreichsten und editorisch am weitesten fortgeschritten ist die im weiteren zugrunde gelegte Ausgabe der überlieferten Schriften zur Malereitheorie von Yu Jianhua 俞劍華.[1] Die wechselvolle Überlieferung aller Quellen der älteren chinesischen Geschichte bürdet dem jeweiligen *textus receptus* bekanntlich stets ein hohes Maß an Unsicherheit auf. Die text- und editionskritisch oft nicht mehr einwandfrei zu lösenden Probleme betreffen sowohl die Autorschaft als auch die Textlänge, die Reihenfolge der Abschnitte und die Sprachgestalt im einzelnen. In besonderem Maße liegt diese Fraglichkeit der geschichtlichen Grundlagen wie ein Schatten über mehreren der hier zu Rate gezogenen Textzeugnisse, worauf jeweils gesondert hinzuweisen sein wird. In dieser Studie soll es insgesamt jedoch im Ausgang von Formulierungen, die tradiert wurden, um die Aufdeckung von leitenden Gedanken gehen, soweit diese oft unabhängig von einer bestimmten Urheberschaft in der Geschichte wirksam geworden sind. Die Fragen der überlieferten Textfassungen betreffen daher nur in seltenen Fällen unmittelbar die Bedeutsamkeit und die geschichtliche Wirkmächtigkeit der Gedanken. Aus diesem Grund erscheint hier die von Yu Jian-

[1] Yu Jianhua 俞劍華 (Hg.), *Zhongguo gudai hualun leibian* 中国古代画论类编 (*Erörterungen der Malerei im alten China, nach Kategorien geordnet*), *xiūdìngběn* 修订本, 2 Bde., Beijing 1998 [im folgenden zitiert als LB I bzw LB II]. In weiteren Auswahlausgaben von Shen Zicheng 沈子丞 (*Lidai lunhua mingzhu huibian* 历代论画名著汇编 [*Anthologie berühmter Erörterungen der Malerei aus allen Epochen*], Neuausgabe, Beijing 1982) und Yu Anlan 于安瀾 (*Hualun congkan* 畫論叢刊 [*Sammlung von Erörterungen der Malerei*], 2 Bde., Beijing 1989) sind die editorischen Eingriffe nicht kenntlich gemacht und die Texttitel oft eigenwillig gewählt, so daß hier keine einigermaßen zuverlässige Grundlage gewährleistet scheint.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hua 俞劍華 erstellte Textgrundlage vorderhand ausreichend verläßlich.

Des weiteren liegen mehrere Überblicksdarstellungen zur Ästhetik in chinesischer Sprache vor, die der Malereitheorie besondere Aufmerksamkeit schenken. Dies sind namentlich die Arbeiten von Xu Fuguan 徐復觀,[2] Liu Gangji 劉綱紀 bzw. Li Zehou 李澤厚,[3] Ye Lang 葉朗,[4] Chen Chuanxi 陳傳席[5] und He Chuxiong 何楚熊.[6] Allerdings haben diese Monographien sich nicht konsequent vom Muster der historischen Gesamtschau befreit, so daß ihr Beitrag zu systematisch-philosophischen Problemen sich in bestimmten Grenzen bewegt. Daneben stehen japanische Vorarbeiten, vor allem die von Nakamura Shigeo 中村茂夫,[7] Hatano Takeshi[8] und Usami Bunri 宇佐美文理.[9] Der größte Teil der bisherigen Forschung in westlichen Sprachen ist auf der anderen Seite in weit stärkerem Maße an den Bedürfnissen der kunsthistorischen Forschung als an denen einer philosophischen Ästhetik ausgerichtet. Es fehlt also nicht an mehr oder weniger verstreuten Kommentaren und Erläuterungen zu bekannten

---

[2] Xu Fuguan 徐復觀, *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神 (*Der künstlerische Geist in China*), Taibei 1988 (zuerst Taizhong 1966).

[3] Li Zehou 李泽厚/Liu Gangji 刘纲纪, *Zhongguo meixue shi* 中国美学史 (*Geschichte der chinesischen Ästhetik*), 5 Bde., Beijing 1987 ff.

[4] Ye Lang 叶朗, *Zhongguo meixue shi dagang* 中国美学史大纲 (*Abriß der Geschichte der chinesischen Ästhetik*), Shanghai 1985.

[5] Chen Chuanxi 陳傳席, *Liuchao hualun yanjiu* 六朝畫論研究 (*Untersuchungen zur Malereitheorie in der Zeit der Sechs Dynastien*), *xiūdìngběn* 修定本, Taibei 1991 (Erstausgabe: Nanjing 1985); ders., *Zhongguo huihua lilun shi* 中國繪畫理論史 (*Geschichte der chinesischen Malereitheorie*), Taibei 1997; ders., *Zhongguo huihua meixue shi* 中国绘画美学史 (*Geschichte der chinesischen Malereiästhetik*), 2 Bde., Beijing 2000.

[6] He Chuxiong 何楚熊, *Zhongguo hualun yanjiu* 中国画论研究 (*Untersuchungen zur chinesischen Malereitheorie*), Beijing 1996.

[7] Nakamura Shigeo 中村茂夫, *Chūgoku garon no tenkai* 中國畫論の展開 (*Die Entwicklung der chinesischen Malereitheorie*), Kyōto 1965.

[8] Hatano Takeshi 畑野武司, »Sō Hei ›Ga sansui jo‹ no tokushitsu 宗炳「画山水序」の特質 (»Die Eigenart von Zong Bings ›Vorrede zum Malen von Berg und Wasser‹«), in: *Chūgoku chūsei bungaku kenkyū* 中国中世文学研究 7 (1968), 42.

[9] Usami Bunri 宇佐美文理, »Sansuiga to fūkeishi 山水画と風景詩« (»Berg-Wasser-Malerei und Landschaftsdichtung«), in: *Chūgoku shisōshi kenkyū* 中国思想史研究 19 (1996), 135–154; ders., »Rikuchō geijutsuron ni okeru ki no mondai 六朝藝術論における氣の問題« (»Das Problem des *ki* in der Kunsttheorie der Epoche der Sechs Dynastien«), in: *Tōhō gakuhō* 東方學報 69 (1997), 205–245; ders., »Sōdai kaiga riron ni okeru ›keishō‹ no mondai 宋代繪畫理論における形象の問題« (»Das Problem der Form in der Malereitheorie der Song-Zeit«), in: *Nihon Chūgoku gakkaihō* 日本中國學會報 50 (1998), 124–137.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Textpassagen und Gedanken, soweit diese eine Relevanz für die Kunstgeschichte besitzen. Daneben liegen bereits eine Reihe von allgemeinen Einführungen[10] sowie von Studien zu einzelnen Quellentexten, Autoren oder Epochen vor.[11] Auf Französisch sind zudem zwei Anthologien,[12] auf Englisch mehrere Textsammlungen mit der aus-

---

[10] Eine kunstgeschichtliche Grundlagendarstellung bietet Goeppers *Vom Wesen chinesischer Malerei* und sein Abriß *Aspekte des traditionellen chinesischen Kunstbegriffs* (Wiesbaden 2000), kulturgeschichtliche Annäherungen sodann Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture Chinoise et Tradition lettrée*, Fribourg 1983; dies., *Esthéthique et peinture de paysage en Chine*, Paris 1983; Y. Escande, *L'art en Chine. La résonnance intérieure*, Paris 2001.

[11] Die Theorie der Gelehrtenmalerei von der Song 宋- bis in die Ming 明-Zeit wird bereits eingehender dargestellt von Susan Bush in ihrer systematischen Studie *The Chinese Literati on Painting. Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)*, Cambridge 1971; mehrere Einzelaufsätze auch in dem von Bush und Murck herausgegebenen wichtigen Sammelband *Theories of the Arts in China*; daneben Victoria Contag, *Die Beiden Steine: Beitrag zum Verständnis des Wesens chinesischer Landschaftsmalerei*, Braunschweig 1950; William R. B. Acker, *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting, translated and annotated by W. R. B. Acker*, Sinica Leidensia VIII/XII, 2 Bde., Leiden 1954/1974; Erik Zürcher, »Recent Studies on Chinese Painting«, in: *T'oung Pao* 51: 4/5 (1964), 375–422; entsprechende Passagen in Osvald Siréns umfassender Kunstgeschichte Chinas mit dem Titel *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 Bde., New York 1978; Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, London 1962; James Cahill, »Confucian Elements in the Theory of Painting«, in: A. Wright (Hg.), *The Confucian Persuasion*, Stanford 1966, 115–140; Leon Hurvitz, »Tsung Ping's Comments on Landscape Painting«, in: *Artibus Asiae* 32 (1970), 146–156; Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's* Pi-fa-chi*: A Note on the Art of Brush*, Artibus Asiae suppl. 31, Ascona 1974; ders., »Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory«, in: Bush/Murck, Theories, 105–131; S. Bush, »Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the ›Landscape Buddhism‹ of Mount Lu«, ebd., 132–164; Lederose, The Earthly Paradise, ebd., 165–183.

[12] François Cheng (Hg.), *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris 1989; Escande, Traités. Letztere ausführlich kommentierte Anthologie, von der bisher nur der erste Band erschienen ist, vereinigt mehrere Vorteile in sich. Erstens ist sie – gemeinsam mit der kurz zuvor erschienenen Untersuchung *L'art en Chine* derselben Autorin, jedoch im Gegensatz zu westlichen Gewohnheiten hinsichtlich der Gattungseinteilung – zugleich der Schreibkunst und der Malerei gewidmet, was allein der bis heute in der chinesischen Welt praktizierten engen Verbindung dieser Künste Rechnung trägt. Zweitens ist sie umfassend in der Auswahl der Texte wie keine andere, wodurch überhaupt erst ein Überblick möglich wird. Und schließlich sind die Texte vollständig und in ihrer chronologischen Abfolge wiedergegeben, wodurch mit Ausnahme der begrenzten Sammlung von Acker (Some T'ang) erstmals im Westen die Integrität der Quellen als Zeugnisse eines theoretischen Bemühens, einer in sich geschlossenen Reflexion gewahrt wird. Anderswo ist hingegen, chinesischen Gepflogenheiten folgend, eine thematische – zum Teil die Textgestalt und die Textausrichtung über Gebühr verzerrende – Zerstückelung der Quellen im Hinblick auf eine bessere Bezugsetzung zu

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zugsweisen oder vollständigen Wiedergabe wichtiger Quellentexte erschienen.[13]

Im deutschen Sprachraum steht eine über einzelne Hinweise hinausgehende Beschäftigung mit dem Thema der älteren chinesischen Malereitheorien und der Ästhetik noch weitgehend aus. Auch hat in jüngster Zeit François Jullien mit seiner Abhandlung *La grande image n'a pas de forme* (Paris 2003)[14] erstmals überhaupt einen Versuch vorgelegt, das ältere chinesische Bildverständnis und die Malereitheorie aus einem entschieden philosophischen Blickwinkel zu betrachten und so für die ästhetische Debatte fruchtbar zu machen. Vor allem im Hinblick auf die Einseitigkeiten der betreffenden chinesischen und die mangelhafte Fundierung der ansonsten auf japanisch, französisch und englisch vorliegenden Forschung in Fragen der philosophischen Ästhetik erscheint eine weitergehende Untersuchung der hier eingeschlagenen Ausrichtung als ein Gebot der Zeit.

Es läßt sich in diesem Rahmen die eine, vorwiegend kunsthistorisch motivierte Forschungsrichtung unter den Versuch einordnen, an den überlieferten Bildzeugnissen gewonnene Sachverhalte und Entwicklungen mit der Auskunft der schriftlichen Quellen abzugleichen. So soll entweder die Kunstgeschichte bestätigt und präzisiert werden, und dem Korpus der »theoretischen« Schriften wird dann allenfalls dokumentarischer und illustrativer Wert beigemessen;[15] oder es soll die aufgrund der schlechten Überlieferungslage bis ins 10. Jahrhundert oft spekulative Kenntnis der Kunstgeschichte durch Rekonstruktionen und Schlußfolgerungen zu den verlorenen Kunstwerken an-

---

technischen Fragen einerseits, zu kunsthistorischen Entwicklungen andererseits die Regel.

[13] Vgl. die kommentierten Anthologien von O. Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, New York 1963; Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, London 1967; S. Bush/Hsiao-Yen Shih (Hg.), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge-London 1985.

[14] Deutsch von Markus Sedlaczek: *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*, München 2005. Auch wenn Julliens wichtiges Buch erst nach Abschluß dieser Arbeit zur Verfügung stand und somit nicht angemessen Berücksichtigung finden konnte, fühlt sich ihm die vorliegende Untersuchung der ganzen Ausrichtung nach eng verwandt. Es ist sicherlich als eine Bestärkung der hier verfochtenen Thesen zu werten, daß hier wie dort unabhängig voneinander aus einer philosophischen Herkunft heraus gleichgerichtete Fragestellungen in die sinologische Fachforschung hineingetragen werden, um die chinesische Kulturwelt einer auf europäische Traditionen fixierten Philosophie sinnvoll zugänglich zu machen.

[15] Vgl. dagegen etwa Erwin Panofskys Forderung nach einem »nachbarschaftlichen«, also gleichwertigen Verhältnis von Kunsttheorie und –geschichte innerhalb einer Kunstwissenschaft (E. Panowsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, 25).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hand der schriftlichen Quellen gestützt werden. Daneben bewegt sich eine zweite Forschungsrichtung, der es um eine historische Nachzeichnung jener theoretischen Strömungen zu tun ist, die im Untergrund einer zunächst wahrgenommenen Geschichte der materiellen Kunstzeugnisse mitlaufen und Stilentwicklungen maßgeblich befruchten. Gemäß diesem Anliegen werden die theoretischen Schriften als weitgehend eigenständige Überlieferung einer ideen- und geistesgeschichtlichen Analyse unterworfen und in den größeren Zusammenhang kulturgeschichtlicher Forschung eingebracht. Ein gewisses legitimatorisches Bestreben, wonach immer wieder der eigentümliche Weg der älteren chinesischen Kunstpraxis unterstrichen wird, wird dabei in der Mehrzahl der chinesischsprachigen Forschungen erkennbar. In westlichen Publikationen hingegen wird mehr oder weniger klar ein komparatives Interesse sichtbar. Einem vielschichtigen Forschungsfeld entstammen also die im weiteren zu beleuchtenden Ansätze. Dabei soll lediglich auf diejenigen Aspekte in kritischer Absicht näher eingegangen werden, die für die oben aufgeworfenen Fragen von Bedeutung sind. Wenn damit ein Dekonstruktionsversuch einhergeht, so gilt dieser nicht so sehr der einzelnen, oftmals verdienstvollen Deutung, sondern vor allem den Verständnishorizonten der bisherigen Forschung im ganzen.

2.1. *Der kunsthistorische Rahmen*

In der Geschichte der Malerei im vormodernen China läßt sich neben einer älteren Figurenmalerei das Aufkommen anderer eigenständiger Motive wie Tiere und Pflanzen, vor allem aber der äußerst bedeutsame Aufstieg des Themas der »Naturdarstellung« im Berg-Wasser-Bild (*shān shuǐ huà* 山水畫) seit etwa dem vierten Jahrhundert beobachten. Zunächst als Hintergrund zu historisch-mythischen Stoffen auftretend, reift den schriftlichen Quellen zufolge schon in dieser frühen Zeit eine neuartige Auffassung von der naturwüchsigen Umgebung des Menschen und ihrem hohen Wert als unabhängiger Bildinhalt heran. Zum anderen gewinnt die Malerei auf beweglichen Bildträgern wie Wandschirmen und Fächern und auf den Malgründen Seide und Papier zunehmend an Bedeutung gegenüber der Wandmalerei. Außerdem tritt seit der Tang唐-Zeit (618–907) die reine Tuschemalerei (*shuǐ mò huà* 水墨畫) neben die farbige Bildgestaltung, um im zehnten Jahrhundert eine Schlüsselstellung in der künstlerischen

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entwicklung zu erlangen. Beherrscht wird der hier zu erörternde Forschungszweig jedoch von der Beobachtung, daß sich im Gefolge der Schreibkunst[16] auch die Malerei aus instrumentellen Funktionen und gesellschaftlich-höfischen wie sakralen Bindungen befreite und schon seit dem vierten Jahrhundert zu einem stark individualisierten Ausdrucksmittel im Gebrauch durch die herausragende Künstlerpersönlichkeit und zum Zweck einer ästhetischen Betrachtungspraxis heranwuchs.[17] Diese Emanzipation wird zumeist als parallel verlaufend zur Herausbildung einer nicht-akademischen, das heißt ursprünglich nicht handwerklich-berufsmäßig betriebenen »Malerei der Gebildeten und Beamten« (*wén rén huà* 文人畫, *wén shì huà* 文士畫), irreführend auch »Literatenmalerei« genannt,[18] verstanden.

---

[16] Vgl. zur Schreibkunst die sowohl kulturgeschichtlich als auch philosophisch-ästhetisch tiefer eindringende Darstellung von Jean François Billeter mit dem Titel *L'art chinois de l'écriture. Essay sur la calligraphie* (Genf 1989/Mailand 2001). Irreführend ist die übliche Gleichsetzung der bis ins Altertum zurückreichenden chinesischen Übung dessen, was später als »die Regelung des Schreibens« (*fǎ shū* 法書) bezeichnet wurde und woraus etwa seit der Zeitenwende eine regelrechte Kunstübung unter dem Namen »Verfahrensweisen des Schreibens« (*shū fǎ* 書法) erwuchs, mit der in Europa nur höchst rudimentär ausgebildeten, allein dekorativen Funktionen unterworfenen »Schönschrift« oder »Kalligraphie«. Die Schreibkunst der gesamten chinesischen Kulturwelt ist als eine höchst individualisierte Kunstform eine Stilkunst von gleichem Rang wie die Dichtung und die Malerei und wird seit der Han-Zeit in zunehmendem Maße um der geistigen und sittlichen Bildung des Menschen willen, also als Einübung in das gute Leben, betrieben. Mit der Idee des Schönen hat sie, wenn überhaupt, nur unter den Vorgaben vormoderner chinesischer Ästhetik zu tun. Vgl. ebenso schon Billeter (L'art chinois, 11), der überdies auf die prinzipiellen Unterschiede zwischen der chinesischen Zeichenschrift und einer alphabetischen Schrift sowie auf die notwendigen Konsequenzen, die sich daraus für eine Kunst des Schreibens ergeben, eingeht.

[17] Im Hinblick auf den Einfluß des älteren Nachdenkens über die Schreibkunst auf die Entwicklung der Theorien zur Malerei ist vor allem die aufschlußreiche Kommentierung der Quellen aus beiden Strömungen durch Escande (Traités; L'art) lehrreich. Allerdings sind die betreffenden Detailuntersuchungen einseitig in schreibkünstlerischen Horizonten befangen. Aus einer modernistischen Betonung der Reflexion auf gleichsam graphische, abstrakte Momente in der technischen Bildgestaltung scheinen sie mitunter an eigenständigen Gedanken der auf Malerei bezogenen Texte vorbeizugehen.

[18] Weder der antike Stand des Dienstadels *shì* 士 noch die spätere Ausweitung dieses Ausdrucks zur Bezeichnung aller männlichen Mitglieder der Gesellschaft, die schriftkundig sind und damit Zugang zu wissensmäßiger und sittlicher Bildung, zugleich auch die moralische Pflicht dazu haben, die mithin auf die Ausbildung einer Persönlichkeit nach dem Maßstab des »Edlen« (*jūn zǐ* 君子) Anspruch erheben, im Zuge dessen ein Amt in der Staatsverwaltung erstreben und sich in der Gemeinschaft der »Gebildeten« miteinander solidarisieren können, hat das geringste mit dem »Literaten« der bürgerlichen und aristokratischen Salons des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Europa zu tun. *Wén* 文 andererseits kann sehr wohl auch nur die Schrift und das Feld der Literatur

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Letztere wiederum wird ihrer Idee nach für den großartigen Aufschwung der Berg-Wasser-Malerei in der Epoche der Fünf Dynastien (*wǔ dài* 五代) und der frühen Song宋-Zeit, also seit dem zehnten Jahrhundert, wie für die Verfeinerung der Tuschemalerei im Sinne höchster graphischer Sensibilität, durchgeistigter Gestaltfülle und subjektiv-expressiver Bedeutsamkeit verantwortlich gemacht.

Alle Forschungen zur Kunsttheorie durchzieht im Gefolge dieses kunsthistorischen Befundes wie ein roter Faden die Frage, wie bezüglich der älteren chinesischen Kunst insgesamt das Verhältnis zwischen der gegenständlichen Darstellung oder einem »objektiven« Moment einerseits und dem Eigenwert künstlerischer Gestaltung oder »subjektiv-expressiven« Momenten andererseits zu beurteilen sei. In aller Regel wird dabei eine geradlinige historische Entwicklung von einer Gegenstandsmimesis über einen metaphysisch aufgeladenen Realismus bis hin zur individuellen Stilisierung im subjektiven Ausdruck zugrunde gelegt. Vor allem die unreflektierte Anwendung von Kategorien wie »objektiv« und »subjektiv«, »Naturalismus«, »Realismus«, »Stilisierung«, »Expressionismus« und »Abstraktion« auf die chinesische Kunstentwicklung muß jedoch von vornherein als zweifelhaft erscheinen. Kann beispielsweise eine frühe Malerei, wenn sie denn aus einem ursprünglichen Nachahmungstrieb gegenüber Formen und Eindrücken hervorgegangen sein soll, zugleich als »ornamental« und »stilisiert« zu bezeichnen sein?[19] Diese Attribute setzen

---

bezeichnen. Doch auch die Lebensform und die Ideale des *wén rén* 文人 oder *wén shì* 文士, womit sich seit der ausgehenden Han漢-Zeit alle Beamtenanwärter und Amtsinhaber mehr und mehr identifizierten, dürfen nicht mit unseren »Schriftstellern«, »Literaten«, »Bohémiens« und anderen Romantisierungen dieser Art gleichgesetzt werden, zumal das Wort »Literatur« im deutschen Sprachraum eine engere Konnotation und die Sache ein niedrigeres Ansehen besitzt als im französischen oder englischen. Der unreflektierte Anglizismus »Literat« ist ebenso wie die moderne akademische Selbstüberschätzung in der Wiedergabe mit »Gelehrter« für *wén rén* 文人 abzulehnen. Im Hinblick auf die chinesische Welt greift aber auch jener andere anglophile Sinologismus in der Rede von einer »Kultivierung der eigenen Person« für *xiū shēn* 修身 angesichts des »kultivierten Fräuleins« im Deutschen vermutlich noch zu kurz. Es scheint sich daher statt der zu engen Fixierung auf das Handwerk des Schriftstellers und für den heute kaum noch präzise begriffenen Begriff der »Kultur« für *wén* 文 am ehesten noch die goethesche Rede von einer umfassenden »Bildung« des Menschen anzubieten – sofern dabei nicht sogleich und ausschließlich an die spätere Dekadenzform des »Bildungsbürgers« gedacht wird, die durchaus auch in der chinesischen Geistesgeschichte unter der Bezeichnung *wén rén* 文人 Blüten trieb und treibt.

[19] In dieser Hinsicht greift vor allem die entsprechende Darstellung in Sullivan, The Birth, 41 ff., zu kurz.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

doch eine dem vorhergehende Stufe einfacher Mimesis und ein gehöriges Maß an künstlerischer Abstraktion voraus, wie es schwerlich in die Anfänge einer Kunst zu verlegen sein dürfte. Nicht anders übersieht auch die Kennzeichnung einer frühen Gegenstandsmimesis als »realistisch« oder »naturalistisch«, daß mit diesen Titeln erst eine späte Stufe in der Kunstentwicklung umschrieben werden kann. Sie implizieren doch gerade eine bestimmte abstraktive und damit nicht ursprüngliche Sichtweise auf das Wirkliche als solches; möglich wird ein malerischer Realismus, wenn er unter vermeintlich harmlosen Stichworten wie »Illustration« oder »Replik« der Realität gefaßt wird,[20] allenfalls durch die vorgängige Reduktion des Sehens auf Erscheinungsform, Stofflichkeit und Farbe, jedoch unter Absehung von weiteren Bedeutsamkeiten, moralischen Wertungen und affektiven Verhältnissen bis hin zur magischen oder anders existentiell ausgelebten Bildwirksamkeit. Was immer wieder als »Realismus« oder »Naturalismus« bezeichnet wird, wäre viel eher auf eine Entwicklungsstufe mit jedem »Subjektivismus« oder »Expressionismus« zu stellen und entbehrt aufgrund einer höchst weitgehenden Abstraktionsleistung sicherlich der angenommenen Primitivität. Diese Schwäche in den Grundbegriffen setzt sich ins Detail der Forschung hinein fort.

2.2. *»Religiöse« Hintergründe und ein metaphysischer Realismus*

Die historische Erforschung des Zusammenhangs zwischen religiösen Gemeinschaften und den Entwicklungen in der Malerei ist bis heute nicht weit fortgeschritten. Ebenso befindet sich gegenüber der ikonographischen Kenntnis die ikonologische Forschung hinsichtlich eines »daoistischen« oder »buddhistischen« Sinngehalts in der Kunst noch am Beginn.[21] Hier und da werden, etwa bei Autoren wie Zong Bing 宗

[20] So vor allem Bush, The Chinese Literati, 13 f./18 et passim.

[21] Gegenüber der kunsthistorischen Erforschung von Einflüssen des Buddhismus und Daoismus auf die Kunst – erstere sind hinlänglich behandelt worden, letztere erst jüngst umfassender dokumentiert in folgendem Ausstellungskatalog: Stephen Little/Shawn Eichman (Hg.), *Taoism and the Arts of China*, Chicago 2000 – haben bezüglich der Theorie die 1964 spekulativ vorgetragenen Bemerkungen von E. Zürcher (Recent Studies, 390) bis heute kaum mehr Konturen gewonnen. Vgl. die jüngeren Studien von: Hubert Delahaye, *Les premières peintures de paysage en Chine: Aspects religieux*, Paris 1981; L. Ledderose, »Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties«, in: *T'oung Pao* 70 (1984), 246–278; ders., Earthly Paradise.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

炳 (375–443), einhellig daoistische und buddhistische Gedanken und Einstellungen namhaft gemacht, und ihr Stellenwert wird bis heute kontrovers diskutiert.[22] Der insbesondere mit der Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei einhergehenden Rezeption von »daoistisch« zu nennenden Grundideen aus dem Buch *Zhuang Zi* 莊子 widmet Xu Fuguan 徐復觀 sogar eine ganze Abhandlung.[23] Im allgemeinen wird so die Ausbildung einer ästhetischen Naturwahrnehmung und ihr Niederschlag in der Dichtung und der bildenden Kunst seit dem vierten Jahrhundert mit Motiven einer daoistisch-buddhistischen Weltsicht verknüpft. Für die in der Song宋-Zeit aufblühende »Malerei der Gebildeten und Beamten« gilt der Zusammenhang mit dem *Chan*禪-Buddhismus – bekannt unter der sinojapanischen Lesung *zen* – sodann als ein Gemeinplatz. Vor allem in bezug auf die Berg-Wasser-Malerei seit der späteren Song宋- und in der Yuan元-Zeit (1279–1368) werden daneben bisweilen utopistische und eskapistische Momente festgestellt. In dem damals aufkommenden Ästhetizismus, etwa bei Mi Fu 米芾 (1051–1107) und Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254–1322), wird eine ganz allgemeine, ebenso politisch wie religiös motivierte Art der »Weltflucht« in das Reich der Kunst gesehen.[24]

---

[22] Vgl. dazu vor allem Bush, Tsung Ping; M. Obert, »Vom Nutzen und Vorteil der Bildbetrachtung: Zong Bings Theorie der Landschaftsmalerei«, in: *Asiatische Studien* LIV: 4 (2000), 839–874; Xie Lei 谢磊, »Guan dao chang shen – Zong Bing ›Hua shan shui xu‹ zheng du 观道畅神 ‒ 宗炳《画山水序》正读« (»Betrachtung des Dao und Freisetzen des Geistigen – Neulektüre der ›Vorrede zum Malen von Berg und Wasser‹ des Zong Bing«), in: MY 1999:2, 17–19; Liu Daoguang 刘道广, »›Jingang jing‹ he ›Hua shan shui xu‹《金刚经》和《画山水序》« (»Das ›Diamantsutra‹ und die ›Vorrede zum Malen von Berg und Wasser‹«), in: MY 2002:4, 61–64; Wei Bin 韦宾, »›Hua shan shui xu‹ yu fojiao guanxi wenti shangque《画山水序》与佛教关系问题商榷« (»Bestimmung der Beziehung zwischen der ›Vorrede zum Malen von Berg und Wasser‹ und dem Buddhismus«), in: MY 2003:4, 103–107; Xie Lei 谢磊, »›Jingang jing‹ yu ›Hua shan shui xu‹ zai bianshuo《金刚经》与《画山水序》再辨说« (»Erneute Diskussion zum ›Diamantsutra‹ und der ›Vorrede zum Malen von Berg und Wasser‹«), in: MY 2003:4, 108–114. Gerade die letztgenannte Reihe chinesischer Veröffentlichungen belegt in ihrer sich steigernden philologischen und historischen Gelehrsamkeit sehr deutlich, daß rekonstruktive Spekulationen dieser Art solange auf tönernen Füßen stehen und angreifbar bleiben, wie sie nicht auf die in ihrer jeweiligen Deutung in Anschlag gebrachte »wissenschaftliche«, »moderne« Metasprache und die darin aufgehobene »Weltanschauung« reflektieren. Damit reproduzieren sie oftmals nur die immergleichen Vorurteile zur Rolle von »Ästhetik« und »Religion« wie zu geistesgeschichtlichen Übertragungsprozessen, wo argumentativ fundierte Urteile über historische Sachverhalte gewonnen werden sollten.

[23] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, besonders 225 ff.

[24] Unter den Schlagworten einer »mystischen Hingebung« und einer »Auflösung des Selbst im Gefühl des Alls« sucht schon 1943 Fischer (Chinesische Landschaftsmalerei,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alle diese Bezüge zwischen Religion und Kunst werden als fraglos angenommen; doch nur selten sind in kritischer Absicht genaue Rezeptionswege aufgedeckt worden. Wenn in der Forschung das Berg-Wasser-Motiv nicht selten als ein »Meditationsobjekt« interpretiert und damit die »religiösen« Wurzeln und die performative Eigenart dieser Malerei unterstrichen werden,[25] so ist doch bislang unerforscht geblieben, wie diese vermeintliche »Meditation« vollzogen wurde, wie also genau in der Anschauung des Bildes das Berg-Wasser-Motiv seine vorgeblich »meditative« Dimension zum Austrag bringen kann. Um bezüglich der wesentlichen ästhetischen Momente und der besonderen Funktionsweisen auf der Ebene der »religiösen« Bildgestaltung und -betrachtung genaueren Aufschluß zu erlangen, bildet eine bildtheoretische Untersuchung zum Performativen in der Malerei den Dreh- und Angelpunkt.

Mehr Raum nimmt ferner das Bemühen ein, die Malerei und die Kunstbetrachtung neben dem philosophischen Denken als einen eigentümlichen Erkenntnisweg darzustellen. Mit diesem Verständnis davon, was Kunst ausmache und wozu sie diene, beerben so gut wie alle Interpreten aus Ost und West Hegels Ästhetik,[26] wobei dieses Erbe in der modernen chinesischen Forschungsliteratur naturgemäß noch systematischer und entschiedener entfaltet wird als in den euro-

---

190) den »Ausdruck des Religiösen im Ästhetischen« zu beschreiben. Auch bei Bush (The Chinese Literati, 61 f.) wird einmal im Kontext des künstlerischen Daoismus das Kunstwerk als »a world apart«, anscheinend »more real than nature«, charakterisiert; das führe nahe an eine »mystical communion« heran. Vgl. ebenfalls Chen Chuanxi, Zhongguo huihua, 153. Hier sind die wichtigsten Momente der Utopie nach dem Vorbild des »Pfirsichblütenquells« (*táo huā yuán* 桃花源), namentlich ihre abgeschlossene Welthaftigkeit, ihr gesteigerter Wirklichkeitswert und die übernatürliche Zugangsweise dazu genau benannt.

[25] Goepper (Vom Wesen, 11) spricht im Hinblick auf die allgemeinen Grundzüge der chinesischen Malerei von einer wesenhaften »Identität von mystischer Praktik und künstlerischem Schaffen«. Die Malerei sei als ein »Hilfsmittel für die Weiterentwicklung der Persönlichkeit und Symptom für den Grad der auf diesem Weg erreichten Stufe« verstanden worden. Ein andermal fallen bei Ausdrücke wie »Landschaftsbild als magische Figuration« und »meditative Praktiken«, wobei sich eben in der Malerei »quasireligiöse und künstlerische Vorstellungen« durchdrängen (ebd., 26 bzw. 28). Und nach der daoistischen Naturauffassung biete die Landschaftsmalerei allgemein eine Paradieswelt dar, die in einem »fast magisch-mystischen Prozeß geschaffen« sei (ebd., 179).

[26] Zeitgleich mit dem Entstehen der hier zu behandelnden Forschungsliteratur bilden in der ästhetischen Theorie nicht von ungefähr marxistisch geprägte Autoren wie Georg Lukács, aber auch die Väter der kritischen Theorie wie Adorno und Herbert Marcuse einflußreiche Strömungen aus; vgl. dazu Franz Koppe, *Grundbegriffe der Ästhetik. Erweiterte Neuausgabe*, Paderborn 2004, 57 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

päisch-sprachigen Veröffentlichungen. Entgegen einem zu simplen Verständnis von der Aufgabe künstlerischer Darstellung als Wiedergabe einer sichtbaren Gegenständlichkeit wird oft durch die Geschichte hindurch die Überhöhung der Malerei, verstanden als eine Sichtbarmachung des »Geistigen« (*shén* 神), herausgestellt. So betonen etliche Autoren den »metaphysischen« Gehalt der Berg-Wasser-Darstellung, in der das Unsagbare und das Gestaltlose in anschauliche Formen gebannt sei. Das Berg-Wasser-Bild wird nach dieser Lesart der schriftlichen Quellen hauptsächlich als ein Erkenntnismittel gestaltet und eingesetzt, wobei es gerade dem Moment der Anschaulichkeit seine besondere Wirkmächtigkeit verdanke. Es diene als Zugang zu einer allgemeinen kosmologisch-metaphysischen Sinngebung und verschaffe dem Menschen Einsicht in das wahre Wesen der Welt, so eine verbreitete Forschermeinung. Wie in der Figurenmalerei die innere Geistigkeit des Menschen als seine eigentliche Wirklichkeit sichtbar werde, so gelte es ebenfalls das reife Berg-Wasser-Bild gewissermaßen antinaturalistisch, im Sinne eines metaphysischen »Wesensrealismus« zu verstehen, das heißt als Wiedergabe einer das Feld sinnlicher Gegebenheit transzendierenden Realität von rein geistiger Gültigkeit.

Was in der Kunstgeschichtsschreibung zumeist wie ein Gemeinplatz auftritt, daß nämlich die Malerei von ihren Anfängen bis zu ihrer vollen Reife im elften Jahrhundert »profoundly realistic aims« untergeordnet gewesen sei in genau dem Sinne, daß die gemalten Bilder als »objectifications of penetrating perceptions of the natural world« anzusprechen seien,[27] will man im Zuge einer genaueren Forschung vielfach in den theoretischen Quellen bestätigt finden. Es ging Michael Sullivan zufolge einem malerischen »Realismus«, der gepaart mit einem Erkenntnisinteresse auftrat, darum, im Bild durch eine Korresponenz zwischen den gemalten Formen und denen in der Natur die ersteren gerade als entdeckte oder geoffenbarte, nicht als geschaffene darzustellen.[28] Genauer führt Sullivan aus, im Berg-Wasser-Bild liege die Wirklichkeit nun freilich nicht auf Seiten der Dinge, sondern im Raum und in einer bildhaften Tiefe, die er als »metaphysical depth« anspricht.[29] Auch die entsprechenden Hinweise in den

---

[27] James Cahill, *Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yüan Dynasty*, 1279–1368, New York 1976, 46.

[28] Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting*, Berkeley 1980, 19.

[29] Sullivan, Chinese, 118.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

theoretischen Erörterungen werden so gelesen, daß die Berg-Wasser-Malerei als »expression of metaphysical ideas«[30] aufzufassen sei. Gerade das Berg-Wasser-Bild ist nach dieser Überzeugung von Anfang an als Manifestation kosmischer Kräfte zu verstehen, wo nämlich die Berge stets als »visible imbodiement of natural forces« gegolten haben sollen.[31] Die Malereigattung »Landschaft« wird im Einklang mit der ästhetischen Reflexion bezeichnet als »the idea of nature embodied in the microcosm«.[32] Es haftet ihr dabei von vornherein der utopistische Zug einer daoistisch präfigurierten »Ideallandschaft« an.[33]

Nach Art eines Wesensbildes hat also das Gemalte dieser These von einem vorherrschenden malerischen »Realismus« zufolge nicht wie die direkte Beschreibung einzelner Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung aufgefaßt zu werden. Es soll begriffen werden als eine symbolische Darstellung verborgener Ideale und Normen. Eine »höhere« Wirklichkeit ist es, die in den naturwüchsig vorgegebenen Formen von Bergen und Gewässern angeschaut werden soll.[34] Insbesondere die Bilder dieser Gattung, so kann die gängige Lehrmeinung zusammengefaßt werden, leisten in erster Linie eine Art »Sehhilfe« im Hinblick auf eine nach dem Muster der Transzendenz verstandene

---

[30] Sullivan, The Birth, 167.

[31] Sullivan, The Birth, 1.

[32] Sullivan, The Birth, 58. Goepper schreibt dazu, es gehe nicht um einen »Naturausschnitt«, sondern um einen »Organismus«; dieser sei »Abbild der ›Idee‹ von der Natur und damit der Welt« (Goepper, Vom Wesen, 174).

[33] Sullivan, The Birth, 92. Ledderose bezeichnet seinerseits den Mikrokosmos einer gestalteten Landschaft als »mandala of the universe« und spricht von einer »representation of an earthly paradise»(Ledderose, The Earthly Paradise, 166/179). Nicht anders drückt sich Goepper aus. Die gemalte Landschaft sei »ein Mikrokosmos, der in nuce die gesamte Welt in Gestalt einer Ideal- oder Paradieslandschaft enthält« (Goepper, Vom Wesen, 174). Ähnlich deutet auch Nakamura die Ausführungen Guo Xis 郭熙 einerseits als Ausdruck eines »objektiven Realismus« (客観的写実主義), wobei im so gemalten Bild dann aber andererseits eine in sich geschlossene und abgeschiedene »Ideallandschaft« (理想的風景) sichtbar und für den Betrachter zugänglich werde (Nakamura, Chūgoku garon, 443 ff.).

[34] Sullivan, The Birth, 5. In ähnlicher Weise rekurriert auch Chen Chuanxi 陳傳席 in seiner Interpretation auf eine Art »Essentialismus«; so sagt er etwa zu Chao Buzhi 晁補之, es gehe ihm darum, »die erste Natur der Dinge aufzugeben und die zweite Natur der Dinge zu betrachten«, mithin darum, »im Durchgang durch die Erscheinung das Wesen zu erkennen« (Chen Chuanxi, Zhongguo huihua, 133 f.: 遺物之第一自然而觀物之第二自然 bzw. 透現象察本質). Ebenso spricht auch Nakamura, ganz einem essentialistischen Diskurs verhaftet, hinsichtlich Jing Haos 荊浩 davon, es gehe in der Malerei darum, zugleich »die äußere Form und das innere Wesen der Dinge« (事物の外形と内的本性) zum Ausdruck zu bringen (Nakamura, Chūgoku garon, 332).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Welt. Sie sind als »realistisch« zu kennzeichnen, weil sie erkenntnisbezogen sind und die wahre Wirklichkeit zur Schau stellen.[35]

In China selbst tritt am vehementesten Ye Lang 葉朗 für den Gedanken der Erkenntnis durch Kunst ein. Er stellt sich damit vor allem gegen die nicht weniger verbreitete, in ihrer westlichen Herkunft gebrandmarkte These, daß gegenüber einer mimetischen Kunstauffassung des Abendlandes die Ästhetik im vormodernen China gerade nicht um das Motiv des »wiederholenden Sichtbarmachens« (*zaìxiàn* 再现), also der äußeren »Darstellung«, »Wiedergabe«, »Repräsentation« oder des »Abbildes« kreise, daß es dort viel eher um das Streben nach einem das Innere darbietenden »Ausdruck« (*biăoxiàn* 表现) gegangen sei. Im Gefolge idealistischer Philosophie sucht Ye Lang 葉朗 im Gegenzug den »objektiven« (*kèguān* 客观) Gehalt der Kunst vor dem Versinken in »subjektiven« (*zhŭguān* 主观) Wertigkeiten zu bewahren. Er wendet sich mit dem Verweis auf die Erkenntnis des »weghaft leitenden Sinnes« (*dào* 道)[36] und der das

[35] Selbst in dem kulturphänomenologischen Ansatz von Victoria Contag heißt es, die erste Aufgabe der Kunst sei in der vornehmlich erkenntnismäßig begriffenen Vermittlung einer »Welt-Anschauung«, die die Ordnung der Dinge sichtbar macht, gelegen; Contag, Steine, 23 f. Contag stellt darüber hinaus den gerade in der Fülle des konkret Gegenständlichen gelegenen besonderen Erkenntniswert heraus. Damit geht sie vor allen anderen Forschern immerhin einen entscheidenden Schritt weiter, hin zu einer genaueren Analyse des Wie jenes erkennenden Bezuges zur Welt in der Anschauung. Es geht ihr durchaus um »die Auswahl der Merkmale und die Art und Weise des Sich-auf-die-Gegenstände-Richtens« (ebd., 9), mithin um die Konstitution des als Wirklichkeit wahrgenommenen Gegenstandes in der Betrachtung. Auch Fischer ist diesem Frageansatz auf der Spur, wenn er die beliebte Behauptung von einem »Fehlen der Perspektive« in der chinesischen Malerei in Zweifel zieht und vorbringt, der Raum bedeute in China und Europa ganz Verschiedenes, es gehe dort nicht um den abstrakten Raum (Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei, 123). Leider haben diese abweichenden Ansätze, die aus einem fruchtbareren Horizont schöpfen, keine Spuren in der Forschung hinterlassen.

[36] Mit dieser Wiedergabe für *dào* 道 soll die esoterische Großschreibung »das Tao« umgangen werden. Gegen eine substantialistische Hypostasierung im Sinne einer ἀρχή oder *causa prima* sowie gegen eine Fehlinterpretation nach Art eines gesetzmäßigen »Prinzips« oder etwa der Norm eines »rechten Weges« soll doch das Motiv der Leitung und des Vollzuges erhalten bleiben, die ein »Weg« im Verlauf einer aktuellen »Be-wegung« je neu bietet. Der »Weg« (*dào* 道) des Weltgeschehens steht in dieser Weise für die grundmenschliche Sinnerfahrung, er ist die Verkörperung der Sinnhaftigkeit in der Welt, »Sinn« schlechthin in seiner zeitlichen Entfaltung. So wird der »Weg« immer wieder zum Leitfaden menschlicher Einsicht in das Weltganze; zugleich bedeutet er jeweils situativ eine ethische Sinngebung für den Menschen. Die umständlich erscheinende Wendung »weghaft leitender Sinn« versucht diesen mehrschichtigen Konnotationen von *dào* 道 in unterschiedlichen Kontexten treu zu bleiben. Es klingt darin der alte Vorschlag Richard Wilhelms an, ergänzt um Überlegungen zur Ortlosigkeit, Offenheit und

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wirkliche objektiv durchherrschenden Verhältnisse vermittels der Kunst harsch gegen das Vorurteil, die ältere chinesische Kunstauffassung sei geprägt vom »Gefühlsmäßigen« (*suígǎnshìdė* 随感式的) und vom »Impressionistischen« (*yìnxiàngshìdė* 印象式的), sie besitze keine analytischen und systematischen Stärken.[37] Ganz im Gegenteil sei ihr Anliegen gerade in einem die Wahrnehmungswelt überhöhenden anschaulichen Verweis auf das Ordnungsgefüge des Wirklichen im ganzen gelegen. Es gehe der Kunst in der gesamten Geistesgeschichte des vormodernen China um ein ausgezeichnetes »Erfassen und Sichtbarmachen der wahren Wirklichkeit« (*bǎwò, xiǎnxiàn zhēnshí* 把握、显现真实).[38] Diese Aufklärungsbewegung sei freilich in der umweghaften Weise eines Sagens des Unsagbaren, einer Weisung ins »Außerhalb der Erscheinungen« (*xiàng wài* 象外) gedeutet worden, ganz im Sinne des hegelschen Topos von der in der endlichen Gestalt angeschauten Unendlichkeit.[39] Um die abendländische Alternative zwischen dem Abbilden einzelner Gegenständlichkeiten und räumlicher Gegebenheiten einerseits und dem subjektiven Ausdruck ande-

---

Bewegtheit von »Sinn«, wie sie Gilles Deleuze in seiner *Logique du Sens* (Paris 1969) entfaltet hat. Diesem »starken« spekulativen Gebrauch von *dào* 道 steht freilich immer wieder ein schwächerer Wortsinn, etwa »der leitende Weg des …« oder »die Lehre von …«, bezogen auf ein praktisches Verfahren oder einen Lehrgehalt, gegenüber.

37 Ye Lang, Zhongguo meixue, 14 f.

38 Ye Lang, Zhongguo meixue, 11 f.

39 In den wesentlichen Zügen weicht von dieser idealistischen Heraushebung immanenter geistiger Werte gegenüber den bloßen sichtbaren Formen als des wahren Gegenstandes der Malerei auch die japanische Forschung, vertreten durch Nakamura Shigeo 中村茂夫 und Usami Bunri 宇佐美文理, nicht ab; vgl. zum Beispiel folgende Erklärungen bei Usami: »Xie He machte die Darstellung des nicht sichtbaren *ki* zur Grundlage der Bewertung […]« (Usami, Rikuchō, 209: 謝赫が對象の氣お表現することお評價の基準としていた); »[…] ›Gestimmtheit und vornehme [Ausstrahlung]‹, das bedeutet, daß diejenige vornehme Ausstrahlung, die dem Gegenstand zu eigen ist, im Bild wiedergegeben wird« (ebd., 210: 「韻雅」は、對象が持っている「雅」なる雰圍氣お、畫面において再現していることお指す) und »während Gu Kaizhi, gestützt auf die Wiedergabe der formalen Gestalt, sogar noch den Geist des Menschen herausbringen wollte, […] war für Xie He die erscheinende Form [gegenüber dem Geist schon] zweitrangig [geworden …]« (ebd., 213: 顧愷之は […] 形態お描くことによって、人の精神までも寫しだそうとした […] 謝赫は […] 形象は二次的 […]). Einzig Hatano Takeshi 畑野武司 unterstreicht in seinem frühen Aufsatz zu Zong Bings 宗炳 wegweisendem Text, daß es diesem um ein »*künstlerisches* Ergreifen der Wahrheit« (芸術的な真理把握) [Hervorhebung M. O.], nicht um das Streben nach einer »abstrakten, spekulativen Wahrheit« (抽象的思弁的な真理) zu tun sei (Hatano, Sō Hei, 42). Zugleich verbleibt aber auch Hatano im Bann der Vorstellung, Kunst diene einer – unter Umständen mystischen – Erkenntnis eines transzendenten geistigen Bereichs (ebd., 45/50).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rerseits überhaupt als unpassend zurückzuweisen, wird sodann die besondere Kategorie des »Bezirks«, einer »[künstlerisch] sinnhaltigen Welt« (*jìng* 境) ins Feld geführt.[40] Damit geht Ye Lang 葉朗 wesentlich über die vereinfachende Vorstellung hinaus, das Bild sei als eine Art mimetischer Idealtypus oder ein Wesensbild der Welt gemacht worden. Mit der Rede von einem genuin künstlerischen »Bezirk«, der im Bild aufscheine, rückt der vielfach vernachlässigte Stellenwert in den Blick, der seitens der schriftlichen Quellen der individuellen künstlerischen Gestaltgebung und dem Stil beigemessen wird.

Der Kritik an einfachen Alternativen – obendrein, wenn diese der schematischen Entgegensetzung von Ost und West entstammen – ist sicherlich zuzustimmen. In bezug auf das Erkenntnisparadigma als Inbegriff der vormodernen chinesischen Ästhetik muß jedoch noch entschiedener in die Voraussetzungen der Kunstauffassung zurückgefragt werden. Da ist zum einen der ontologische Status jener »Wirklichkeit« zu beleuchten, auf die sich Kunst angeblich zutiefst richtet. In Frage gezogen wird zugleich mit dem Status jener Wirklichkeit, worum es der Kunst zu tun ist, die Art und Weise, in welcher der Zugang zur Wirklichkeit durch die Kunst gesucht wird. Das Schema der Vision, der wahrhaftigen Wesensschau, versagt offensichtlich, wo die ästhetische Reflexion nicht so sehr von einer gegenständlichen Wirklichkeit und ihrem Sichtbarwerden im Bild ausgehen kann, wo sie vielmehr das Sich-Zeigen selbst als einen in sich zeitlich verfaßten Vorgang und als eine leiblich-geistige Übertragungsleistung zu erhellen sucht. Nicht von ungefähr treten ja in der Forschung noch andere Ansätze oder zumindest abweichende Gewichtungen auf den Plan.

2.3. *Ein subjektiver Expressionismus*

Im Gegensatz zu der einen Lesart der Malerei und der theoretischen Quellen, wonach es der Kunst allgemein um eine philosophische Welterkenntnis zu tun sei, wonach es sich vor allem im Berg-Wasser-Bild buchstäblich um gemalte »Welt-Anschauung« im Sinne einer »angeschauten Wahrheit« handle, wird von kunsthistorischer Seite bisweilen das Moment des Expressiven unterstrichen. William Watson faßt diese Einschätzung folgendermaßen zusammen: Das klassische chinesische Landschaftsbild sei gerade nicht eine »description of

[40] Ye Lang, Zhongguo meixue, 12 f.; vgl. ebd., 130 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

appearances«, sondern es sei »expression of subjective sentiments and insight«.[41] Die Landschaft sei daher idealisch und romantisch, sie sei eine Stimmungslandschaft. Ihr Zweck freilich sei – und hier trifft sich diese Meinung, über den subjektivistischen Expressionismus hinausweisend, durchaus mit dem Gedanken von der Welthaftigkeit und der Performativität dieser Kunst – »an aid to the communion with nature, the Tao«.[42] Es gehe darum, daß der Betrachter auf dem Wege einer Art stimmungsmäßigen Einfühlung in das Bild eintreten, sich selbst im Bild sehen könne.[43]

William Acker deutet noch in der Analyse der Textquellen die vormoderne chinesische Malerei nahezu in ihrer Gesamtheit nicht so sehr als darstellend wie vielmehr der Idee einer freien »self-expression« des Künstlers verpflichtet.[44] Ausdrücklich bezeichnet Otto Fischer die Malerei in einem subjektivistischen Verständnis als »eine Art Sprache und Zeichenschrift für Ideen« und die gemalte Landschaft als ein »Sinnbild« oder »Symbol«.[45] Ebenso sollte nach Osvald Sirén die Malerei als »symbolic mode of expressing thoughts, perceptions, emotions« verstanden werden. Es handle sich um eine Malerei »of highly subjective, essentially symbolic kind«, »created from within«, geschaffen aus »mental reflexes«.[46] Derselbe Autor scheint allerdings dem gemalten Bild als einer gegenständlichen Darstellung im Sinne des »Realismus« oder »Naturalismus« wie ebenso als einer Visualisierung von »spiritual ideas«,[47] also geistiger Inhalte, zugleich durchaus Erkenntniswert im oben angesprochenen Sinn zuzubilligen.[48] Gleichwohl wird der »psychological expressiveness«[49] der Kunst die führende Rolle in der Betrachtung zugesprochen. Bestimmend für diese Einschätzung ist ein ganz bestimmtes Vorverständnis davon, was »Naturalismus«, was »Symbol« und was »Expression« bedeutet. Insbesondere kann in Zweifel gezogen werden, ob die ausdruckshaften und rein gestalterischen Werte in den Werken tatsäch-

---

41 W. Watson, *Style in the Arts of China*, Harmondsworth 1974, 83.
42 Watson, Style, 85.
43 Watson, Style, 85 und 87.
44 Acker, Some T'ang, 1. Bd., X.
45 Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei, 191.
46 Sirén, Chinese Painting, 1. Bd., 11.
47 Sirén, Chinese Painting, I 39.
48 Dies wird deutlich, wenn er zum Beispiel in bezug auf Zhang Sengyou 張僧繇 aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts von »naturalistic accuracy« und »life-like representation« spricht (Sirén, Chinese Painting, I 46).
49 Sirén, Chinese Painting, I 32.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich hinlänglich verstanden sind, wo sie formalistisch in Stilkategorien beschrieben und »symbolisch«, mithin primär als Verweis auf das Geistes- und Gefühlsleben oder den Charakter der Künstlerpersönlichkeit verstanden werden.[50] Da hierbei bis ins Studium der theoretischen Quellen hinein offensichtlich eine moderne europäische Kunstanschauung maßgeblich wird, kann nur die gezielte, in der Auseinandersetzung mit eben diesen Quellen kritisch kontrollierte Thematisierung derjenigen Kategorien, die die moderne Forschung in ihrer Beschreibung und Deutung der Bildzeugnisse anleiten, zur Überprüfung der Sicht auf die vormoderne chinesische Kunst führen.

Susan Bush zeichnet ihrerseits anhand der schriftlichen Überlieferung die von der Kunstgeschichte angenommene Entwicklung vom gemalten Abbild zum gestalteten Urbild im einzelnen nach. Auch sie geht zunächst davon aus, daß etwa seit dem elften Jahrhundert mit Su Shi 蘇軾 eine neue künstlerische Grundhaltung, verbunden mit einem eigenen Stil, die Malerei wesentlich bestimmt habe. Letztere sei nunmehr vor allem als ein »expressive outlet« der Gebildeten und der Beamten gebraucht worden.[51] Ausdrücklich wird hervorgehoben, daß die Malerei von da an dem Status der Dichtung, nicht dem wissenschaftlicher Erkenntnis zugestrebt habe. Es sei daher stets um die Verschmelzung zwischen einer objektiven Szenerie und der subjektiven Stimmung des Künstlers, also um die Verbindung der inneren und der äußeren Wirklichkeit in der künstlerischen Vision,[52] um ein Gleichgewicht zwischen Objektivität und Subjektivität zu tun gewesen.[53] Bei Ni Zan 倪瓚 (1301–1374) gehe es beispielsweise nicht mehr um »resemblance«, der Bildvorwurf sei vielmehr lediglich als ein »vehicle for expression« aufzufassen.[54] Solche Kunst erwachse zum einen aus dem spontanen Ausdruck im Schaffensakt,[55] zum anderen diene sie der freundschaftlichen Gemeinschaft und dem Austausch zwischen Subjekten auf dem Wege einer »sympathetic identi-

[50] Daß das Kunstwerk als Abbild der Persönlichkeit zu sehen sei, so behauptet etwas zu pauschal ebenfalls Karl-Heinz Pohl, sei eine »Konstante« in der chinesischen Malereigeschichte (K.-H. Pohl, »Bilder jenseits der Bilder – Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik«, in: Peter M. Kuhfus (Hg.), *China. Dimensionen der Geschichte. Festschrift für Tilemann Grimm*, Tübingen 1990, 225). Letztlich hat die sinologische Fachforschung diese Ansicht unbefragt von einer jüngeren chinesischen »Tradition« geerbt.

[51] Bush, The Chinese Literati, 1/13/18.

[52] Bush, The Chinese Literati, 23.

[53] Bush, The Chinese Literati, 28.

[54] Bush, The Chinese Literati, 134 f.

[55] Bush, The Chinese Literati, 6/35/66.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fication« im Durchgang durch das subjektiv ausdruckshafte Kunstwerk.[56] Dieser kunsthistorisch gut nachvollziehbare Befund wird in ideengeschichtlicher Hinsicht aus den schriftlichen Quellen zu belegen gesucht. Dabei wird, so Bushs Behauptung, die Entwicklung von einem frühen »Naturalismus« hin zu diesem ausgereiften »Expressionismus« und »Subjektivismus« anhand der Geschichte der Malereitheorie ohne weiteres einsichtig.[57]

Das nicht unübliche Vorgehen, wonach ein vorgängiger kunsthistorischer Eindruck in der schriftlichen Überlieferung nach Bestätigung sucht und diese dann auch findet, mutet stellenweise wie ein Zirkelschluß an. Erstens wird nachdrücklich und in legitimer Weise der gesellschaftliche Hintergrund als einflußreich, wo nicht als bestimmend für geistesgeschichtliche Phänomene herausgearbeitet. Dabei wird jedoch zu wenig nach einer besonderen Kennzeichnung des angeblich »expressiven« Moments im Rahmen spezifisch chinesischer Gestaltungsmöglichkeiten wie nach seiner Herkunft aus einem bestimmten Selbstverständnis des Menschen in seiner Welt und aus leiblichen Lebensvollzügen gefragt. Wie »Individualität« oder »Ausdruck« gerade im Hinblick auf die von Bush geschilderten gesellschaftlichen Voraussetzungen genau zu bestimmen sind, bleibt ungeklärt. Das pauschale Operieren mit Begriffen wie »Expression«, »Subjektivität« und »Objektivität« raubt diesem Ansatz wesentliche Einsichtsmöglichkeiten. Es gilt, die wirklich ausgelebte Bezugnahme zu anderen *in* der künstlerischen Expressivität nachzuzeichnen. Zweitens wird um der Kontrastierung mit der »Malerei der Gebildeten und Beamten« willen ein verzerrtes Bild von der dieser vorausgehenden Malereientwicklung und ihrer Theorie gezeichnet. Die Projektion des Späteren ins Frühere bestimmt eine allzu holzschnittartige Gegen-

---

[56] Bush, The Chinese Literati, 10 f./49; vgl. ebenso zur Schreibkunst L. Ledderose, »Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function«, in: *Orientations* 17:10 (1986), 35–50.

[57] Als ein Beleg aus jüngerer Zeit dafür, wie tief dieses weit verbreitete und bis heute nicht durch eine Reflexion auf die eigenen theoretischen Grundlagen gebrochene Vorurteil in der Kunstgeschichtsforschung sitzt, sei eine ansonsten umsichtige Untersuchung zu Bildgedichten aus dem chinesisch-sprachigen Raum angeführt: Yi Ruofen 衣若芬, »Xiezhen yu xieyi: Cong Tang zhi bei Song tihuashi de fazhan lun Song ren shenmei yishi de xingcheng 寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成« (»Abbild und Ausdruck: Erörterung der Ausbildung des ästhetischen Bewußtseins in der Song-Zeit anhand der Entwicklung der dichterischen Bildaufschrift von der Tang- bis zur nördlichen Song-Zeit«), in: *Zhongguo wenzhe yanjiu jikan* 中國文哲研究集刊 18 (2001), 40–90.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

überstellung von Abbild und Ausdruck oder äußerer und innerer Wirklichkeit. Gerade in der fragwürdigen Einschätzung der Reflexion über Malerei, wie sie zwischen der Han漢- und der Song宋-Zeit stattfindet, wird aber wiederum die Legitimität aller Aussagen über die späteren Strömungen zu verankern gesucht.

An diesem Punkt tritt offen zutage, wie wichtig es ist, die schriftlichen Quellen nicht bloß illustrativ und unterstützend neben der in ihren Grundzügen längst etablierten Kunstgeschichte zu lesen. Es ist eher umgekehrt vorzugehen. So erst vermögen diese Quellen, werden sie im Vollzug einer methodisch-kritischen Hermeneutik und möglichst unabhängig von europäischen Vorannahmen des modernen Interpreten erschlossen, eingefahrene Urteile über die Kunstgeschichte zu bestätigen oder zu korrigieren.

Auf der Suche nach den Ausdruckswerten und dem »Expressiven« ist schließlich ebenfalls He Chuxiong 何楚熊. Dem Untersuchungsgegenstand, der älteren Kunsttheorie enger verpflichtet, rükken bei ihr gegenüber den fertigen Werken stärker die Bedürfnisse und Verfahrensweisen der künstlerischen Praxis in den Blick. Auf dem Boden eines Kunstverständnisses, das die chinesische Kunstkritik seit der Song宋-Zeit (960–1279) ausgebildet hat, vermischt mit Elementen romantisch-idealistischer Kunstphilosophie, wird bereits für die frühen Positionen seit dem vierten Jahrhundert der Gedanke eines »vertiefenden, individualisierenden Fortschreitens« (*shēnhuà* 深化; *gètǐhuàdė jìnbù* 个体化的进步) im Ausgang von einem formalistischen Realismus der Han漢-Zeit herausgearbeitet.[58] Verinnerlichung, Vergeistigung und Verlebendigung werden als leitend für die kunstkritische Reflexion wie für das Kunstschaffen selbst seit Gu Kaizhi 顧愷之 (346–407) dargestellt.[59] Das kunstschaffende Subjekt legt demnach die eigene lebendige Geistigkeit im Reflex jenes geistigen Lebens, das am Gegenstand anschaulich wird, in die gestaltete Form des Bildes, damit wiederum der Betrachter seinerseits in seinem geistigen Leben davon angesprochen werden kann.[60] Aus einer anfänglichen »realistisch« oder besser »naturalistisch« zu nennenden Wiedergabe (*xiězhēn* 写真) wird gemäß dieser Auffassung auf dem Wege einer verlebendigenden Vergeistigung in der Figurendarstellung wie einer »Humanisierung« der Natur in der Ausbildung des Berg-Wasser-Bil-

[58] He Chuxiong, Zhongguo hualun, 36.
[59] He Chuxiong, Zhongguo hualun, 41/69/71/126.
[60] He Chuxiong, Zhongguo hualun, 61/72/74/143/146 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des schon früh eine »subjektiv-expressiv« zu nennende »Darstellung der Innerlichkeit« (*xiěyì* 写意). Die Malerei hätte demnach schon vor dem Aufkommen der song-zeitlichen Malerei der Gebildeten ein von gegenständlichen Vorgaben weithin befreites Ausdrucksvermögen des Künstlerindividuums freigesetzt.[61]

Diese für das heutige China klassische Auffassung von einer zwischenmenschlichen »Resonanz« oder »Einfühlung«, welche durch die Kunst, das heißt neben der Malerei insbesondere durch die höchst persönliche Schreibkunst vermittelt wird, findet in der Tat einige Bestätigung im älteren Schriftgut. In heuristischer Hinsicht ist He Chuxiongs 何楚熊 Vorgehen fruchtbarer als dasjenige von Bush. Vor allem gilt dies für die verschiedentliche Berücksichtigung »technischer« Aspekte wie etwa der Malmittel Pinsel und Tusche, die die chinesische Kunstentwicklung insgesamt von der europäischen absetzen.[62] Dadurch ist prinzipiell sicherlich schon die leibliche Ausführung im Schaffensakt[63] und das Thema der Performativität in den Untersuchungshorizont gerückt.

2.4. *Performativität des Bildes und ästhetischer Lebensvollzug*

Etwas abseits von den bisher geschilderten Ansätzen steht Yolaine Escandes stark von praktischen Fragen des kulturprägenden Umgangs mit Pinsel und Tusche ausgehende, teils kulturgeschichtlich, teils ideengeschichtlich zu nennende Darstellung zu Theorie und Praxis der Schreibkunst und der Malerei im vormodernen China mit dem Titel *L'art en Chine. La résonnance intérieure*. Deutlicher als anderswo kommt darin die enge lebensweltliche und ästhetische Verbindung beider Künste zur Geltung, wobei freilich der Schreibkunst ein Übergewicht beigemessen wird; dadurch werden für eine Theorie der Ästhetik wichtige Eigentümlichkeiten der gegenständlich gestalthaften Malerei bisweilen nur von der Seite beleuchtet, oder sie bleiben überhaupt »unterbelichtet«. Insgesamt treten philosophische Probleme der Gestalt und des Bildes wie des Betrachtungsaktes hinter die Er-

---

[61] He Chuxiong, Zhongguo hualun, 140.

[62] He Chuxiong, Zhongguo hualun, 50; vgl. 74/197/200/208 f.

[63] Vgl. hierzu die in einem sachlichen Zusammenhang mit einer stärkeren Gewichtung leiblicher Vollzüge stehende Rede vom »Unterbewußten« (*qiányìshí* 潜意识); He Chuxiong, Zhongguo hualun, 148/173.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

örterung der graphischen Ausführung einer Malerei und ihrer »ästhetischen« Erscheinungsweise nach einem konventionellen Verständnis von der Bildästhetik zurück. Andererseits zeigt sich diese jüngste Untersuchung in auffälliger Weise kritisch gegenüber alteingesessenen Vorurteilen der Forschung – wenngleich sie dieselben an anderer Stelle wieder teilt. Im Ansatz tritt da ein Bewußtsein von der Problematik und den Erfordernissen vergleichender Geistes- und Kulturgeschichtsschreibung zutage; manche Vorbehalte gegenüber einer traditionell selbstblinden westlichen Chinakunde tragen so erste Früchte. Hervorzuheben ist schließlich, daß von Escande in mehreren Hinsichten, sowohl was den Gestaltungsakt als auch was die Bildbetrachtung betrifft, erstmals in einer europäischen Sprache so eindeutig performative oder transformative Momente in den Blick gerückt werden. Angesprochen wird hier wiederholt der Aspekt eines »renvoi au monde«,[64] eines Weltzugangs in der Kunst, ebenso die Rolle des Leiblichen im Malakt. Escandes Darstellung zufolge leitet im Idealfall der Künstler Zustände und Ereignisse der Welt unmittelbar – unter Aufhebung seines Selbstbewußtseins – durch seinen Leib hindurch in die Bewegung des Pinsels und weiter bis in die angeschaute Pinsellinie hinein.[65] Systematisch gedanklich durchdrungen werden diese Themen allerdings nicht, weshalb zuletzt auch die die Kunstpraxis zutiefst beherrschende Performativität als eine solche, wodurch in der Kunst »Welt als Bild« aufgeht, nicht in ihrer weitreichenden Bedeutung erkannt und entfaltet wird.[66]

Julliens jüngste Studie mit dem Titel *Das große Bild hat keine*

---

[64] Vgl. Escande, L'art, 57. Auch wird da, wenngleich eher beiläufig, das Thema des Weltzuganges gegenüber der erkennenden Schau als grundlegend für das ältere chinesische Kunstverständnis herausgestellt, wenn zu den Voraussetzungen des Malaktes gesagt wird (ebd., 116): »Cette attitude implique une *étude de la relation au monde* et non une observation objective du monde.«

[65] Vgl. Escande, L'art, 110 ff. Gewiß nicht zu Unrecht wird diese Grundauffassung einmal (ebd., 121) wie folgt verallgemeinert: »Ainsi, la trace picturale est aussi *une prolongation du corps* et l'expérience de l'immensité spatio-temporelle, *vécue physiquement* par l'artiste, correspond à une extension de l'esprit [Hervorhebungen M. O.].«

[66] Im Detail bleibt so eher ein Unbehagen angesichts einer mitunter mystifizierenden, romantisierenden Sicht auf eine mal bohémienhaft, mal spätbürgerlich gezeichnete »autonome Kunst« innerhalb der Lebenskultur der Gebildeten. Wesentlich weiter ist da in der Erforschung der Schreibkunst Billeter gelangt, der in seiner Studie unter dem Motto eines »sens du corps« durchweg das Thema der Leiblichkeit bis in seine ethischen und ästhetischen Verästelungen hinein verfolgt hat; siehe insbesondere Billeter, L'art chinois, 33 ff./135 ff./157 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form ist demgegenüber ganz klar einer ästhetisch-philosophischen Aufgabe verpflichtet, nämlich der Ermittlung eines paradoxen und dezidiert anti-ontologischen Bildbegriffs, der sich durch das bildhafte »Erscheinen des Unsichtbaren« charakterisieren läßt und an die Bildphilosophien von Seel, Mersch und Wiesing erinnert. Es soll das Bild in der vormodernen chinesischen Malerei nach dem ebenso oft zitierten wie – auch hier vermutlich einmal mehr – als »Jenseits des Bildes« mißverstandenen Leitsatz von einem »Außerhalb des Bildes« (*xiàng wài* 象外) als eine formlose Form aufgeschlossen werden. Das gemalte Bild liefert nach Jullien einen visuellen Zugang zur Welt, selbst wo diese sich in ihrer Bewegtheit *per se* jeder formalen Vergegenständlichung versagt. So zeige vor allem das Berg-Wasser-Bild etwas, das sich der Erscheinung prinzipiell entziehen müsse, den »Quellgrund« des Weltgeschehens, wie *dào* 道 hier interpretiert wird.[67] Als das Ideal dieser Malerei habe der aus *Lao Zi* 老子 41 bekannte Spruch »das große Bild hat keine Form« (*dà xiàng wú xíng* 大象無形) gegolten.[68] Die Bildmächtigkeit habe sich idealiter aus einer Figuration entfaltet, die an das Formlose angrenze, indem sie »scheine« ohne einer bestimmten Partikularität zu »ähneln«.[69] Letztlich sei somit in China im Terminus *xiàng* 象 der Bildbegriff mit dem Begriff des Phänomens zusammengefallen, ohne das Mißverständnis einer Verdoppelung der Wirklichkeit im »Abbild« heraufzubeschwören.[70] Eine nicht objektivierende, nicht-essentialistische und nicht-präsentische Darstellung unter wechselnden Motti wie »Entzug der Darstellung *(dé-représentation)*«, »Anwesenheit-Abwesenheit« oder »Leere und ihre Entsättigung«[71] wäre Jullien zufolge das einzig angemessene Bild von der »*Trans*-formation des Lebens«[72] – nicht als symbolische Repräsentation, sondern im Sinne eines lediglich im Modus des »als ob« Gegenwärtigen.[73]

In seinen eindringlichen Bestimmungsversuchen dieser Paradoxien des Berg-Wasser-Bildes hängt Jullien seinem anti-ontologischen Ansatz zum Trotz in entscheidenden Punkten allerdings noch einer abbildhaften oder formalistischen Auffassung vom Bild der Malerei

---

[67] Jullien, Das große Bild, 9 f./36 ff.
[68] Jullien, Das große Bild, 68.
[69] Jullien, Das große Bild, 73.
[70] Jullien, Das große Bild, 266 ff.
[71] Jullien, Das große Bild, 13/20 ff./103.
[72] Jullien, Das große Bild, 265.
[73] Jullien, Das große Bild, 25; vgl. 178 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

an. So kann das Bemühen um eine »Dekonstruktion der abendländischen Metaphysik« im Gefolge Heideggers und im Umweg über China gerade dort nicht den erwünschten Durchbruch erzielen, wo die Anschauung als solche kaum eigens thematisiert und in ihrer Welt erschließenden Funktion in Frage gestellt wird.[74] Die wissenschaftliche Begrifflichkeit bleibt nach wie vor fast ohne Vorbehalt der metaphysischen Sprachtradition und allen europäischen Dialektiken des Präsenzgedankens verpflichtet. Es muß als fragwürdig gelten, ob in dieser gedanklichen Nähe zur Ikonenmalerei und auf dem Boden einer plotinisierenden, onto-theologischen Ideenwelt das ästhetische Potential des älteren chinesischen Bilddenkens angemessen zutage treten kann. Gerade die wiederholte Rede vom Als-ob der Bildhaftigkeit offenbart doch ebenso eine unverwundene Schuld gegenüber dem sinnlichen Symbol für den übersinnlichen Gehalt wie das dialektische Ringen mit den Begriffen »Transzendenz« und »Immanenz«. Wo im »Welt-Bild« der Malerei noch ein mehr oder weniger konventionell begriffenes »Weltbild« gesucht wird, bleibt die »Welt als Bild« unterbelichtet. Immerhin wird gegen die vorherrschende Mimesis-Theorie die Performativität des gemalten Bildes selbst aus produktions- wie aus rezeptionsästhetischer Sicht wiederholt angeschnitten[75] – auch wenn sie in der Begriffssprache der Metaphysik nur unzureichend aufzuklären ist. So wird die ethische *Transformation* des Bildbetrachters als die maßgebliche Dimension einer weder metaphysisch noch überhaupt erkenntnismäßig oder auch mystisch verfaßten, vielmehr um eine Wirksamkeit in der Zeit kreisenden Kunstpraxis auch bei Jullien nicht in den Mittelpunkt gestellt.

In gewisser Weise ist in dieser Richtung ein »Außenseiter« der kunsthistorischen Forschung, Xu Fuguan 徐復觀, mit seiner ebenso wegweisenden wie kaum beachteten Abhandlung von 1966, die den Titel *Der künstlerische Geist in China* (*Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神) trägt, am weitesten gegangen. Dieses Werk enthält nicht nur wertvolle Textstudien, sondern zugleich in der Rückfrage auf die

---

[74] Immerhin spricht Jullien einmal (Das große Bild, 208) vom »Zweifel an der Vorrangfunktion des Blicks im Fall der chinesischen Malerei«.

[75] Vgl. zum Fehlen einer »Theorie der Nachahmung« in China: Jullien, Das große Bild, 146; vgl. sodann diese wegweisenden Aussagen (ebd., 172): »Die Malerei erfindet weder eine eigene, rein imaginäre Welt, noch verdoppelt sie eine ›real‹ genannte Welt, indem sie auf sie verweist und sie darstellt, sondern sie konstituiert sich in der Nähe als zu lebende Landschaft, […].« (ebd., 136): »Am Ursprung des Bildes steht in China also nicht sein darstellendes und kognitives Vermögen, sondern ein Wirkungsvermögen«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ästhetische Einstellung tragfähige Ansätze zu Antworten auf mehrere der eingangs aufgeworfenen Fragen. Der »neukonfuzianische« Denker zeichnet anhand einer philologischen und historisch-kritischen Erforschung der schriftlichen Überlieferung das vormoderne ästhetische Denken in China nach und arbeitet eine ästhetische Lebenshaltung als dessen Grundzug heraus. Er verbindet ausdrücklich mit der Frage nach dem erfüllten Menschsein das legitimatorische Ziel, die Besonderheit chinesischer Kunstpraxis und ihren einzigartigen kunstphilosophischen Stellenwert darzulegen.

Zu Beginn wird im Ausgang von einer Interpretation des hauptsächlich aus dem vierten und dritten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung stammenden Buches *Zhuang Zi* 莊子 das Motiv des selbstvergessenen Aufgehens des einzelnen in der Welt, die »Wandlung mit den Dingen« (*wù huà* 物化), als Leitbild der älteren chinesischen Kunstauffassungen herausgestellt. Xu Fuguan 徐復觀 hebt den Charakter des Spielerischen (*yóu* 遊) als Bindeglied zwischen einer ästhetizistischen Geisteshaltung und dem Bemühen um Loslösung und Befreiung hervor, das im *Zhuang Zi* 莊子 erstmals zutage tritt.[76] Ausschlaggebend wird für ihn dann freilich die Vorstellung von der aisthetischen Wertschätzung, die das sinnlich konkret Gegebene zu diesem Zweck in einer besonderen Zuwendung zur Welt erfahren muß. Xu Fuguan 徐復觀 spricht von einer »Transzendenz im jeweils gegebenen Selbst« (*jízìdè chāoyuè* 即自的超越). Das Transzendieren der ästhetischen Einstellung gestaltet sich als ein »verschmelzendes Eingehen in die diesseitige Welt« (*rónghùn yú shìsú zhī zhōng* 融混於世俗之中), wie es sich aus Spekulationen des Daoismus und des Buddhismus herleiten läßt.[77]

Die Natur- wie die Kunstbetrachtung erhebt das Betrachtete im Hinblick auf das darin sich manifestierende Moment des Geistigen zum Mittel, um den philosophischen Zweck der Befreiung herbeizuführen. Hierin ist diese Interpretation sicherlich eng verwandt mit jener hegelschen Vorstellung vom erkenntnisträchtigen »Scheinen der Idee« im Kunstwerk. Dadurch kann dem Individuum in der ästhetischen Einstellung insbesondere gegenüber der Natur und dem Berg-Wasser-Bild die Vereinigung mit der Welt, somit aber seine höchste Selbstverwirklichung gelingen.[78] Die Kunst erlangt nach diesem Ver-

[76] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 63 f./239.
[77] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 104 ff.
[78] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 227/230.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ständnis im Entwurf des Künstlerischen als einer umfassenden ästhetischen Lebenspraxis ihre ursprüngliche ethische Dimension gerade dort zurück,[79] wo sie im Zuge einer idealistischen Grundstellung am ehesten Gefahr zu laufen scheint, sich einem reinen Ästhetizismus, vermeintlich *zhuangziesker* Weltabgehobenheit und individualistischer Verfeinerung zu verschreiben. Entscheidend wird in dieser Auseinandersetzung gewiß, daß Xu Fuguan 徐復觀 die Performativität und den immanenten Ereignischarakter im Werkschaffen selbst,[80] vor allem jedoch in der zur daseinserfüllenden Wirksamkeit gesteigerten ästhetischen Rezeption aufdeckt.[81] Dadurch ordnet er die Kunst der Stiftung eines fundamentalen Weltbezuges im Menschsein ein. Die konkrete Anschauung wird somit aus den engen Schranken eines »nur ästhetischen« Bereiches befreit; dieser könnte ja – etwa im Sinne der über Wang Guowei 王國維 in das moderne China vermittelten schopenhauerschen Kunstauffassung[82] – gerade als eine Flucht vor der ethischen Grundaufgabe des Lebensentwurfes *in* der Welt mißverstanden werden.

Durch seine Ausrichtung an Leitfragen der Philosophie ist Xu Fuguan 徐復觀 am weitesten vorgedrungen in der Herausarbeitung

---

[79] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 17/32/106f./134. Vgl. im Einklang damit Goepper: »[… es] steht der ästhetische Genuß in China […] unter der Forderung moralethischer Entwicklung der Persönlichkeit.« Daher sei der »chinesische Ästhetizismus« von grundsätzlicher anderer Art als der europäische (Goepper, Vom Wesen, 18).

[80] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 257: »Der höchste Bezirk der Malerei besteht deshalb nicht darin, den Gegenstand kopierend darzustellen; [man] erschafft mit dem eigenen Geist den Gegenstand.« (所以最高的畫境,不是模寫對象,而是以自己的精神創造對象.); vgl. genauer ebd., 292 zu Jing Hao 荊浩: »[…] um ausgereifte Übung darin zu erlangen, daß die handwerkliche Fertigkeit und der innere Sinn miteinander korrespondieren.« (以得到技巧與心相應的熟練).

[81] Vgl. etwa seine Erläuterung zu Zong Bings 宗炳 in der Kunst verwirklichten Verbindung mit dem »weghaft leitenden Sinn«, wo Xu Fuguan 徐復觀 ganz klar ein performatives Moment von dem bloßer Darstellung in der Kunst abhebt (Zhongguo yishu, 239): »Die Verbindung mit dem weghaft leitenden Sinn bedeutet in Wirklichkeit, daß der Geist eine freie künstlerische Loslösung erlangt.« ([…] 與道相通,實即精神得到藝術性地自由解放.); vgl. ebd., 240f.: »[…] so daß [die geistigen Kräfte in Bergen und Gewässern] mit den geistigen Kräften im Innern [des Menschen] zu *einer* Verkörperung verschmelzen; das kann nicht einfach mit dem allgemeinen [Titel] ›Realismus‹ benannt werden.« (與其胸中之靈,融為一體；不可隨便以一般的寫實主義稱之).

[82] Vgl. Wang Guoweis 王國維 Gebrauch des Ausdrucks *jìng* 境 bzw. *jìngjiè* 境界 als eines »ästhetischen Bezirks« reiner, unbewegter und ichloser Kontemplation in seinen *Renjian cihua* 人間詞話 (*Worte über Dichtung aus dieser Welt*); siehe Wang Guowei 王國維, *Renjian cihua xinzhu* 人間詞話新注, herausgegeben und kommentiert von Teng Xianhui 滕咸惠, Taibei 1987, 60 (Nr. 36) et passim.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mehrerer wesentlicher Linien, die das Feld der Ästhetik im vormodernen China durchziehen. Seiner Vorarbeit verdankt die vorliegende Untersuchung wichtige Anregungen und Hinweise. Der von ihm eingeschlagene Weg soll daher vertieft und hinsichtlich der weitreichenden Bedeutsamkeit einer lebenspraktischen Performativität auf dem Feld des Ästhetischen zur deutlicheren Klärung gebracht werden. Es bleibt ja das drängende Problem einer Transformationsästhetik unbeantwortet, wie genau von den frühen Ästhetikern der ästhetische Akt der Bildbetrachtung als tatsächlich wirksamer Lebensvollzug gedacht wurde. Hierin geht Xu Fuguan 徐復觀 kaum über die Analogisierung einer »daoistischen« Haltung zur Welt mit einer »distanzierten Nähe« vor dem Bild hinaus. Als fragwürdig muß andererseits der einseitige Idealismus dieses Denkers, das heißt seine Gleichsetzung des Künstlerischen mit einer Vergeistigung und Befreiung gelten, die sich mitunter trotz der Betonung der ethischen Relevanz des Ästhetischen in der Färbung schwerlich von Kierkegaards »Ästhetiker« abhebt. Demgegenüber gilt es besonders, den Gedanken einer lebenspraktischen Transformation durch die Kunst in seiner Konnotierung mit leiblichen Momenten weiter zu verfolgen. Ebenso kann sicherlich die Behauptung von der Herkunft »der« chinesischen Kunstauffassung aus einer einzigen Quelle in Zweifel gezogen werden. Auch in Xu Fuguans 徐復觀 Darstellung werden letztlich in anachronistischer Weise Errungenschaften einer späteren Kunstpraxis namentlich in das *Zhuang Zi* 莊子, aber auch in die Quellen der kunsttheoretischen Reflexion selbst hineinprojiziert. Diese Fraglichkeiten schmälern allerdings nicht das Verdienst, erstmals im modernen China überhaupt solche fundamentalen Zusammenhänge auf der sachlichen Ebene in den Blick genommen und zum Thema des Fragens nach der Kunst gemacht zu haben. Diese fast unvermeidliche Form des Anachronismus, wann immer über geistesgeschichtliche Inhalte von einer bestimmten Warte aus und mit den notwendig modernen Mustern heutiger Wissenschaftssprachen geredet wird, prägt ja auch sämtliche anderen Beschreibungs- und Interpretationsansätze, ohne daß diese Xu Fuguans 徐復觀 Niveau der Reflexion und Präzision erreicht hätten.

Nachdem die wichtigsten Themen der modernen Forschung zur früheren chinesischen Ästhetik umrissen sind, zeigt sich, daß nur ein Bruchteil der eingangs aufgestellten Fragen einer befriedigenden Beantwortung zugeführt wurde. Zur Kunstpraxis und zum Verständnis der Gestalt als Zeichen werden zahlreiche Hinweise gegeben. Zur

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Problematik der Anschauung sind die Auskünfte dagegen mangelhaft; ebenso wird das Problem des Bildverständnisses nicht hinreichend thematisiert. Es überwiegt ein werkästhetischer Blick, während die Seite der Produktion wie die der Rezeption oftmals unberücksichtigt bleibt. Wie genau ein Berg-Wasser-Bild zu malen sei, um seine besonderen Eigenschaften zu erlangen, wird hier und da mit einem pauschalen Verweis auf die Person des Malers abgehandelt. Wie und wozu es zu betrachten sei, wird als selbstverständlich bekannt vorausgesetzt. Wesentlich sind jedoch die Hinweise zur transformativen Wirksamkeit des ästhetischen Aktes und zur ethischen Dimension der Kunst. Es soll im folgenden vorab noch genauer geklärt werden, worin die genannten Versäumnisse und Schwächen der bisherigen Arbeiten wurzeln. Neben dem Plädoyer für ein kritischeres Bedenken der eigenen Forschungsperspektive und ein fundamentaleres Rückfragen in Phänomenzusammenhänge ist damit eine kritische Dekonstruktion der vorgeführten Forschungshorizonte verbunden, um die Berechtigung des hier verfolgten Ansatzes zu erhärten.

3. Probleme einer transkulturellen modernen Kunsttheorie

3.1. Einführung in die Problematik einer vormodernen Terminologie der Ästhetik

Das besondere Augenmerk der Forschung galt immer wieder den im Zuge ästhetischer Reflexion seit über zweitausend Jahren verschieden ausdifferenzierten »Leitworten« und den damit verbundenen Verständnisschwierigkeiten. An den Beginn der nachfolgenden Aufstellung sei die Frage gestellt, ob es sinnvoll und angemessen ist, von einer »ästhetischen Terminologie« in der älteren chinesischen Geistesgeschichte zu sprechen. Zunächst soll aber ein Überblick über die im Kontext dieser Untersuchung wichtigen Wörter gegeben werden. Die Wahl der jeweiligen Übersetzung wird sowohl im Übersetzungsteil VI. wie auch in der inhaltlichen Auseinandersetzung in den Hauptteilen III. und IV. näher begründet werden.

Zahlreich sind diejenigen Ausdrücke aus der Dichtungs- und Malereitheorie, die Eingang in die literarische Schriftsprache wie sogar in alltägliche Redeweisen gefunden haben. Wichtiger als die drei alten Kategorien dichterischer Darstellung, nämlich *fù* 賦, »Schilderung«, *bǐ* 比, »Vergleich«, und *xìng* 興, »Auslösung [einer Vorstel-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lung oder Empfindung durch einen bildhaften Ausdruck]«, sind im Rahmen eines ästhetischen Denkens zur Malerei naturgemäß bildtheoretische Kategorien geworden. Dazu zählen sicherlich folgende: *Huà* 畫, »zeichnen/malen« bzw. »Zeichnung/Gemaltes« oder »Bild«, *tú* 圖, »(schematische) Darstellung/Karte« oder »Bild«, und *xiàng* 像, »nachbilden« oder »Bildnis«, was bisweilen auch *xiàng* 象 in der Bedeutung »Bild« geschrieben wird.[1] Auch die Rede von *jī* 迹 (跡) oder *bǐ jī* 筆迹, der »Spur des Pinsels« bzw. dem malerischen Werk insgesamt als den »Spuren« eines Malers, fügt sich in diese Reihe ein. Die genannten Ausdrücke sind in ihrem Gebrauch ähnlich weit gefaßt, wie das bei den entsprechenden Wörtern in anderen Sprachen der Fall ist. Sie treten daher auch in all jenen Versuchen auf, in denen es weniger um die Bestimmung der Idee eines Bildes wie vielmehr um eine Abgrenzung des im eigentlichen Sinne als Malerei wertvollen Bildes von anderen Formen der Darstellung zu tun ist.[2] In diesbezüglichen Überlegungen wird mitunter ein Gegensatz zwischen *huà* 畫, »Malerei« und *tú* 圖, »Illustrationstafel« oder »Karte«, sichtbar,[3] der sich jedoch keineswegs streng durchhält. Eine gewisse Rolle spielen bei der Bestimmung der Malerei überdies folgende Wörter: *Jǐng* 景 als die »Ansicht«,[4] die das Berg-Wasser-Bild im ganzen zeigt, und damit zusammenhängend *yǐng* 影, »Schattenbild/Spiegelbild/Sichtbarkeit«;[5] *jiàn* 見 oder *xiàn* 現, »sichtbar/sichtbare Gestalt«; *xíng* 形, »körperliche Gestalt« des Dargestellten im Bild;[6] *sì* 似 oder *xíng sì* 形似, »ähnlich« oder »der Gestalt nach gleich aussehend«,[7] später ebenso *lèi* 類, »korrespondierende Zugehörigkeit« oder »Ähnlich-

---

[1] Vgl. zu den Topoi einer zeichen- und bildtheoretischen Überlegung insbesondere LQGZ, VI. 8. [1], LB I 631; SSCQJ, VI. 9. [1], LB II 661.

[2] Vgl. insbesondere HSSX, VI. 1. [5] und [6], LB I 583; XH, VI. 2. [1] und [3], LB I 585; GHPL, VI. 3. [1], LB I 355; SSJ, VI. 4. [1], LB I 592; BFJ, VI. 6. [4], LB I 605; SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661.

[3] So vor allem XH, VI. 2. [3], LB I 585.

[4] Siehe dazu vor allem das Kapitel zu Jing Hao 荊浩 in Teil IV. 4. bzw. BFJ, VI. 6. [6], LB I 606 und [17], LB I 608; vgl. zuvor schon SSJ, VI. 4. [1], LB I 592 sowie die typologischen Aufstellungen in SSL, VI. 5. a) [11] bis [13] und [15], LB I 601; durchgesetzt hat sich der Ausdruck im 10. Jahrhundert, wie aus dem allgemeinen Gebrauch in LQGZ und SSCQJ in VI. 8. und 9. zu ersehen ist.

[5] Vgl. HSSX, VI. 1. [6], LB I 583.

[6] Vgl. HSSX, VI. 1. [3], LB I 583; GHPL, VI. 3. [9], LB I 359 sowie [24] und [25], LB I 365; BFJ, VI. 6. [4], [6] und [9], LB I 605 f.; LQGZ, VI. 8. [9] und [11], LB I 633 f. sowie [33], LB I 640; SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661, [32] und [34], LB II 669 sowie [69], LB II 682.

[7] Vgl. HSSX, VI. 1. [5], LB I 583; BFJ, VI. 6. [4], LB I 605; SSCQJ, VI. 9. [52] und [53], LB II 675 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keit«;[8] *xiàng* 象, mit Sinn behaftete »Erscheinungsgestalt« im Bild,[9] schließlich in dieser Linie die Transzendierung des Erscheinens in den Wendungen *xiàng wài* 象外, »[die Bedeutsamkeit] außerhalb der Erscheinungsgestalt«, bzw. *jǐng wài* 景外, »[die Sinneshaltung] außerhalb der Ansicht«.[10] Eine gleichsam »begrifflich« scharfe und systematisch in Anschlag gebrachte Unterscheidung zwischen einem körperlichen Bildding oder Bildträger einerseits und der Darstellung, also einem unkörperlichen Bildinhalt, Bildobjekt oder als Bild erscheinenden Sinngehalt andererseits ist hinsichtlich all dieser Ausdrücke in den wenigsten Fällen zu erkennen.

Ein weiterer Problemkreis tut sich mit den allgegenwärtigen formalgegenständlichen Kategorien auf: *Xiàng* 象, »sinnhafte Erscheinungsgestalt«, also eine Gestalt, die sich in der Welt zeigt und über die Anschauung einen größeren Bedeutungszusammenhang vermittelt.[11] *Xiàng* 象 meint vermehrt Gestalten, in denen »etwas als etwas« erscheint. Ganz deutlich wird dies in der Wendung *qì xiàng* 氣象, »sinnhafte Erscheinungsgestalten im Atmen«,[12] worin eine hinter das Erscheinen wie hinter die Gegenwart der erscheinenden Sache zurückreichende Bedeutsamkeit mit erscheint.[13] Dagegen steht *xíng* 形 in der Regel als die formbehaftete Realie selbst, das heißt als »gestalthafte Verkörperung« in Gegenständen der Anschauung, oder eben als deren »körperliche Gestalt«.[14]

Shì 勢, »wirkmächtige Erscheinung«, weist zumeist auf eine angeschaute Lage der Dinge, mithin auf größere Zusammenhänge hin. In die Erscheinung tritt zugleich damit, wo dieser Ausdruck Verwen-

---

[8] Siehe dazu vor allem IV. 1.5. Vgl. HSSX, VI. 1. [5] und [6], LB I 583; HX, VI. 2. [2], LB I 585; GHPL, VI. 3. [2], LB I 355; BFJ, VI. 6. [13], LB I 607; SSCQJ, VI. 9. [1] und [2], LB II 661.

[9] Vgl. HSSX, VI. 1. [2] und [3], LB I 583; XH, VI. 2. [1], LB I 585; GHPL, VI. 3. [2], LB I 355 sowie [8], LB I 357; SSF, VI. 5. b) [15], LB I 601; BFJ, VI. 6. [4] und [7], LB I 605, [9] und [11], LB I 607 sowie [13], LB I 608; LQGZ, VI. 8. [1], LB I 631 sowie [11], LB I 635; SSCQJ, VI. 9. [1], LB II 661, [69] und [72], LB II 682 f.

[10] HSSX, VI. 1. [3], LB I 583; GHPL, VI. 3. [8], LB I 357; LQGZ, VI. 8. [12], LB I 635 f.

[11] Vgl. HSSX, VI. 1. [1], LB I 583, sowie IV. 1.2.

[12] Zur Wiedergabe des zumeist metaphorisch gebrauchten Ausdrucks *qì* 氣 mit dem ebenfalls in übertragener Bedeutung zu verstehenden Wort »Atmen« folgt eine ausführliche Erklärung unten in III. 2. 2.

[13] SSL, VI. 5. a) [5], LB I 596; BFJ, VI. 6. [7], LB I 606 und [13], LB I 608; SSJü, VI. 7. [14], LB I 617; LQGZ, VI. 8. [5], LB I 632; SSCQJ, VI. 9. [10] und [13], LB II 664 f. sowie [62], LB II 679.

[14] Vgl. ähnlich die Bestimmungen in Manfred Porkert, »Die energetische Terminologie in den chinesischen Medizinklassikern«, in: *Sinologica* VIII:4 (1965), 192 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dung findet, das Moment der Bewegung, die sichtbar werdende Tendenz eines Geschehens. Bisweilen zeigt sich in *shì* 勢 auch ein bereits vergangenes Geschehen.[15] So kann es zur Übertragung auf die menschliche Körperhaltung in einer Bewegung kommen, woraus sich wiederum *shì* 勢 als Bezeichnung für jene von der ausführenden Bewegung ausgeprägten »Spuren« des Pinsels in der Schreibkunst[16] und im gemalten Bild ableiten läßt.[17] Zu einseitig ist jedoch innerhalb der hier zugrunde gelegten Quellen in den meisten Fällen eine abstrakte Übersetzung mit »dynamisme« oder eben »Dynamik«, wie sie vor allem von Escande befürwortet wird.[18] Ganz offensichtlich wird ja mit dem Ausdruck *shì* 勢 eigens unterstrichen, daß sich diese den Umständen oder einer Lage der Dinge als ihre Macht und Tendenz innewohnende »Dynamik« obendrein in einem gewissermaßen statischen Rück- oder Vorblick auf ein zeitliches Geschehen *sichtbar zeigt*. Der Ausdruck zielt also sicherlich auf das Moment einer Bewegung ab, meint jedoch deren wahrnehmbare, für das Auge »imposante Erscheinung«. Dieser doppelten Bedeutung soll hier mit der Wiedergabe als »wirkmächtige Erscheinung« versuchsweise Rechung getragen werden. Zumal in den ästhetischen Schriften ist eine Verschiebung des Wortsinns von den für die Strategie wichtigen »Entfaltungsmöglichkeiten« und »Machtverhältnissen« hin zum »sichtbaren Ausdruck«, eben zum »Erscheinen«, von machterfüllten Konstellationen wie Wolkenformationen oder von *per se* »mächtigen« Vorkommnissen wie Kiefernbäumen, Bergen und Felsen zu beobachten. Ähnlich schwankend zwischen einer »äußeren Erscheinung« und einer »Zeit-

---

[15] BFJ, VI. 6. [1], LB I 605 und [10], [11], [16], LB I 607 f.; SSJü, VI. 7. [3], LB I 616; LQGZ, VI. 8. [5], LB I 632, [11], LB I 634 f., [24] und [28], LB I 638 f., [55], LB I 643; SSCQJ, VI. 9. [24], [25], [27], [28], LB II 667 f., [35], LB II 670, [38] und [39], LB II 671 sowie [56], LB II 677.

[16] So einer zweifelhaften Überlieferung (vgl. Escande, L'art, 55) gemäß vielleicht zuerst Wang Xizhi 王羲之 (307? – 365 oder 321–379), »Wang Youjun ti ›Bi zhen tu‹ hou 王右軍題筆陣圖後« (»Wang Xizhis Nachschrift zur ›Tafel mit der Ausrichtung der Pinselzüge‹«), in: Wang Yuanqi 王原祁, *Peiwen zhai shu hua pu* 佩文齋書畫譜, 5 Bde., Beijing 1984, (*juàn* 卷 3, 論書三) Bd. 2, 56b.

[17] So in maßgeblicher Weise in BFJ, VI. 6. [8], LB I 606; LQGZ, VI. 8. [15], LB I 636; SSCQJ, VI. 9. [21], LB II 667.

[18] Escande, Traités, 92 f. und 212 Anm. 309; differenzierter ist freilich die Darstellung in Escande, L'art, 104 ff. Dieses etwas »romantische« Verständnis ist offensichtlich von F. Julliens Untersuchung *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine* (Paris 1992) und von formalästhetischen Vorannahmen über die Schreibkunst inspiriert.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gestalt« ist ferner der Ausdruck *yí* 儀, »[gesittetes] Auftreten/geregelte Erscheinung/gestalthafte Wirkung«.

Weiterhin soll das in einer bestimmten Weise sich darbietende Äußere, namentlich *zhuàng* 狀, die »äußere Gestalt«, genannt werden. Ebenso tritt bisweilen das demgegenüber in höherem Maße ausdruckshafte »Aussehen«, *tài* 態, auf den Plan. In bezug auf Lebewesen als »Haltung in einer erscheinenden Gestalt« zu umreißen, fällt diese Wiedergabe angesichts einer Verwendung bei Bergen und dergleichen mißverständlich aus, auch wenn hier sicher eine anthropomorphisierende Metaphorik mitschwingt. Zu erwähnen sind ferner *miàn* 面 für das »Antlitz«, *mào* 貌 und *róng* 容 für den gesichtgleichen »Anblick« sowie *zī* 姿, »anmutiges Aussehen« und *sè* 色 für die »erotische Anziehung im Äußeren«. *Sè* 色 meint zunächst freilich entweder die »Miene« von Menschen, etwa in der Figurenmalerei, oder aber die »Färbung« und überhaupt die flächige »Erscheinungsweise« von etwas in äußerlicher Hinsicht.Im Gefolge der menschenkundlichen Praxis und verstärkt durch den buddhistischen Sprachgebrauch, taucht überdies *xiàng* 相 als »Merkmal in der äußeren Erscheinung/Aussehen und Wirkung« auf.

Ein anderes Wortfeld dient zur Bezeichnung der Tätigkeit des Malens. Dazu zählen vor allem die Ausdrücke *huà* 畫, »Linien zeichnen« oder »malen«, *xiě* 寫, »darstellen«,[19] sowie *chuán* 傳 und *yí* 移, »weitergeben«, oft auch »kopieren«. Verbal werden außerdem die Ausdrücke *xiàng* 象 im Sinne von »etwas eine Erscheinungsgestalt verleihen« und *xíng* 形, im Malen »eine gestalthafte Verkörperung ausbilden«, gebraucht. Hinsichtlich einer Vielfalt von häufig verwen-

[19] Das Wort *xiě* 寫 ist verwandt mit *xiè* 瀉, »ausgießen«; es wird unter anderem mit »umsetzen« (*chuán zhì* 傳置), »entleeren« (*chú* 除; *jìn* 盡), »ausspucken« (*tǔ* 吐), »etwas bewegen und herausbringen« (*shū ér chū zhī* 輸而出之) und sodann erst mit »nachbilden« (*fǎng xiào* 倣效) glossiert; vgl. Li Fuzhen 李福臻 (Hg.), *Zhongwen da cidian* 中文大辭典, 10 Bde., Taibei 1985 [= ZW], Art. *xiě* 寫. In diesem »Darstellen« wird also vorrangig der schreibend-bildnerische *Bewegungsvollzug* eines »Herausbringens« gesehen; es ist daher nicht vom Dargestellten – dem Gegenstand oder dem Ergebnis des Darstellens – her zu begreifen. Zu beachten ist, daß dieses performativ, nicht resultativ gemeinte Wort *xiě* 寫 als *terminus technicus* ebenso für »schreiben« (*shū xiě* 書寫) wie für »ein Bild malen« (*xiě huà* 寫畫) Verwendung findet. Die Praxis des Schreibvollzuges wird demnach als gleichartig mit der des Zeichnens und Malens, nämlich als ein »Ausschütten« erfahren. Aus dieser Parallele ist freilich weniger zu folgern, daß die Malerei als ein »Schreiben mit Chiffren« aufgefaßt wird; vielmehr ist umgekehrt das Schreiben der nicht alphabetischen chinesischen Schriftzeichen als eine spezifische Form der konkreten Zeichensetzung, des Malens als eines »Darstellens« zu verstehen.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deten, bild- und zeichentheoretisch relevanten Ausdrücken wie *zhēng* 徵, *biǎo* 表 oder *hòu* 候, »Anzeichen für«, *zhào* 兆, »Vorzeichen«, *zhǐ* 指, »Hinweis« oder *zhǐ* 旨, »Bedeutung«, sowie am Rande *yì* 意, »Sinnvorstellung/Sinngehalt« und *jī* 迹, »Spur«, ist eine einigermaßen explizite Reflexion über die betreffende Grundvorstellung ikonischer oder semiotischer Bezugnahme innerhalb des malereitheoretischen Schriftgutes nicht zu finden.[20]

Auch nur halbwegs scharfe ideelle Grenzen sind bei allen bisher aufgeführten Wörtern kaum jemals zu erkennen, so daß die hier gegebenen Übersetzungen immer als ein Provisorium verstanden werden müssen. Dies gilt es um so mehr zu bedenken, als die unterschiedlichen Sprachgewohnheiten im Wandel der Epochen erkennbare Unterschiede im Einsatz des Vokabulars mit sich bringen. Grundsätzlich ist aus der auf die Malerei bezogenen Literatur des vormodernen China keine philosophisch befriedigende Klärung des gängigen Wortschatzes im Hinblick auf so etwas wie eine ästhetische Fachterminologie zu erwarten.

In gesteigertem Maße erhält diese Zwischenbemerkung ihre Gültigkeit, wo es um die Beschreibung von bestimmten Gestaltmerkmalen geht; diese vornehmlich auf dem Feld der Menschenbeschreibung und Physiognomik entwickelten Sprechweisen bereiten dem Verständnis sicherlich noch größere Schwierigkeiten, da sie jeweils völlig in der konkreten Anschauung von Fallbeispielen, nicht aber in distinkten Kennzeichen aufgehen. Für diesen Problemkreis innerhalb der malereibezogenen Ästhetik vermitteln Liu Shaos 劉劭 früher *Bericht über den Menschen* (*Ren wu zhi* 人物志) vom Anfang des dritten und Liu Yiqings 劉義慶 *Neue Reden über Geschichten dieser Welt* (*Shi shuo xin yu* 世說新語) vom Anfang des fünften Jahrhunderts die geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergründe.[21] Insofern es seit dem dritten Jahrhundert zu einer Übertragung des betreffen-

[20] Diese Fragen werden hingegen in der sprachphilosophischen Spekulation, namentlich in der des tang-zeitlichen Buddhismus, sehr wohl untersucht. Es kann daher behauptet werden: So gewiß auch die ältere chinesische Auffassung von der Sprache mit einer Zeichentheorie verknüpft ist, so wenig scheint sie darum notwendig mit der ikonischen Sonderform der Analogie, mit der Metapher, in einem Zusammenhang zu stehen. Wäre andernfalls nicht auch auf dem Gebiet der Malereitheorie eine Spur der betreffenden Diskussionen zu erwarten?

[21] Eine Übersetzung ins Englische liegt von beiden Werken vor: John K. Shyrock, *The Study of Human Abilities. The* Jen wu chih *of Liu Shao*, Nachdruck, New York 1966; Richard B. Mather, *Shih-shuo Hsin-yü. A New Account of Tales of the World by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün*, Minneapolis 1976.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Sprachgutes auf das Gebiet der Kunstkritik gekommen ist, bietet vor allem Liu Xies 劉勰 umfassende Abhandlung mit dem Titel *Das gebildete Innere und das Gravieren von Drachen* (*Wen xin diao long* 文心雕龍)[22] aus dem beginnenden sechsten Jahrhundert Referenzen für die Ästhetik, die aus der Betrachtung dichterischer und allgemeiner sprachlicher Phänomene stammen. Insofern in diesem Werk freilich nicht mehr anschauliche Gestaltmerkmale angesprochen werden, stehen einzelne Erörterungen der Schreibkunst und Werke zur Kritik der Malerei wie vor allem das vermutlich gegen 500 entstandene *Ältere Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei* (*Gu hua pin lu* 古畫品錄)[23] des Xie He 謝赫 gewissermaßen in der Mitte zwischen jenen drei großen Schriftquellen.[24]

Ausdrücke der beschriebenen Art, die sowohl auf das angeschaute Gegenüber wie auch auf Darstellungen in der bildenden Kunst, auf Gestaltphänomene in der Schreibkunst und auf Sprachgestalten bezogen werden können, sind in erster Linie die folgenden: *Tǐ* 體 meint als »Körper« auch die anschauliche oder wahrnehmbare »Verkörperung« persönlicher Züge. In der Folge wird damit die »Verkörperung künstlerischer Wertigkeiten in der Gestaltung« bis hin zur »stilistischen Verkörperung« eines Individuums, wie diese neben ausgeprägten Konventionen ihren Niederschlag im gestalteten Werk findet. *Fēng* 風 heißt »Wind« oder »musikalisch-dichterische Liedweise«. In einer sachlichen Nähe zu dem ebenfalls in die Ästhetik aufgenommenen *wèi* 味, »Geruch/schmecken/kosten«,[25] stehend, läßt sich in China das Phänomen des unsichtbaren Windes, das hinter dem Wort *fēng* 風 steht, gleich auf zwei Sinne beziehen, nämlich auf das Gehör und den Geruchssinn; beide Wahrnehmungsweisen werden mit dem Wort *wén* 聞, »hören/riechen«, bezeichnet. So nimmt es nicht Wunder, daß der »Wind« den Sinn eines »atmosphärischen Eindrucks«, den ein Gegenüber oder eine Situation vermittelt, annehmen kann. Es zielt zumeist auf ein Phänomen, das in Europa bezeichnenderweise in einer visuellen Metaphorik als »Aura« umschrieben wird, auf die windgleich atmosphärische »Anmutung«, die »Ausstrahlung« innerhalb

---

[22] Vgl. die englische Übersetzung davon: Vincent Yu-chung Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons. A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*, Hong Kong 1983.

[23] Vgl. die Übersetzung des GHPL, VI. 3. und die Erörterung in III. 3.

[24] Vgl. die Ansätze zu einem diesbezüglichen Überblick über die Übersetzungsterminologie in Lin Yutang, The Chinese, 36 f.; ferner Erik Zürcher, Recent, 380 ff.

[25] Vgl. zum Beispiel HSSX, VI. 1. [1], LB I 583.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer Begegnung. Gleichsam in Rückprojektion auf den gestalthaften Träger dieser »windgleichen Anmutung« kann *fēng* 風 daher ebenfalls auf »stilistische Grundzüge« in einer individuellen Gestaltungsweise anspielen. Ähnlich sind Zusammensetzungen wie *fēng fàn* 風範, »Ausstrahlung und Artung [eines Künstlers oder Kunstwerks]« und *fēng gǔ* 風骨, »Ausstrahlung und knochenartiges Gefüge«, zu verstehen. Des weiteren seien in diesem Katalog nur noch *dù* 度, »Maß und Artung« eines Menschen, sowie *gé* 格, »Maßstab« oder »Maßstäbe« einer künstlerischen Schaffensweise oder eines Kunstwerks, angeführt. Über den vielseitigen Ausdruck *gǔ* 骨, »Knochen«, dann »im Knochenbau ausgeprägte Eigenart« und »knochengleicher Gestaltaufbau« wird unten in III. 3. gesondert zu sprechen sein. Dasselbe gilt zuletzt auch von den beliebtesten »Kategorien« der vormodernen chinesischen Ästhetik, von *yùn* 韻, »Nachklang« und dann »Gestimmtheit«, sowie *qì* 氣, »lebendiges Atmen« bzw. »atmende Lebendigkeit«.

Einen eigenen Fragenkomplex bilden schließlich die gängigen Bezeichnungen der künstlerischen Ränge. Sie reichen von *yì* 逸, »ungezwungen«, über *shén* 神, »vergeistigt«, *miào* 妙, »wunderbar vollendet«, und *qí* 奇, »herausragend«, bis hin zu *néng* 能, »gekonnt«, *qiǎo* 巧, »geschickt«, oder *gōng* 工, »handwerklich«. Sowohl die Reihung innerhalb dieser Werteskala als auch die Auslegung der jeweils darunter subsumierten künstlerischen Werte unterliegt durch die Geschichte hindurch nicht unerheblichen Schwankungen. Und obwohl die Forschung sich immer wieder auch darum bemüht hat, so etwas wie eine Topologie von diesen Wertmaßstäben aufzustellen,[26] ist doch letztlich zum Verständnis darauf zu sehen, wie der eine oder andere Autor sie mit ideellem Leben füllt.[27]

In besonderem Maß ist immer wieder das Moment der Lebendigkeit, das heißt in erster Linie die Idee des *qì* 氣, zum Angelpunkt in der Auseinandersetzung mit chinesischer Kunst und ihrer Theorie in China selbst wie im Ausland geworden. Das verstreut diskutierte, ebenso umfangreiche wie schwer verständliche Sprachgut der kunstkritischen und ästhetischen Literatur des vormodernen China ist jedoch insgesamt ein wichtiges Thema, das mit Notwendigkeit im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Malereitheorien in Frage steht. Es ist allerdings bisher kaum ein Versuch unternommen worden, die fraglichen

---

[26] Siehe für genauere Hinweise Bush, The Chinese Literati.

[27] Vgl. hier vor allem die Aufstellung in BFJ, VI. 6. [7], LB I 606.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausdrücke auf der Grundlage einer expliziten Bezugnahme auf ästhetisch-philosophische Probleme zu klären. Eine über philologisch-historische Verfahren hinausgehende Bedeutungsforschung zur *ästhetischen Erfahrung* in der Malerei, somit in erster Linie zu Themen wie Wahrnehmung, Sichtbarkeit, Anschauung und Bild steht noch aus. In der Regel wird die Bedeutung der fraglichen Ausdrücke ausgehend von einem unterstellten *common sense* und im Hinweis auf den Sprachgebrauch der Zeit ermittelt. Man faßt die Wörter dabei allemal wie eine mehr oder weniger klare Begrifflichkeit auf.

Gegenüber diesem verbreiteten Verfahren ist gerade auf dem Gebiet der Theoriebildung zur Malerei der grundsätzliche Zweifel anzumelden, ob es sich bei Ausdrücken dieser Art überhaupt um »Begriffe« handelt. Nur wo die einzelnen Titel nach der Auskunft der Quellen innerhalb eines definitorisch nachvollziehbaren systematischen Zusammenhanges gedacht würden, könnte doch überhaupt von einer ästhetischen Begriffsbildung im strengen Sinne ausgegangen werden. Die Verwendung eines »Begriffs« – λόγος, *conceptus*, *notio* – als eines sprachlichen Zeichens für den Inbegriff oder Sinngehalt einer Vorstellung wie ebenso einer Sache scheint prinzipiell ein vergegenständlichendes Denken vorauszusetzen. Die Ausbildung von »Begriffen« im strengen Wortverstand ist unmittelbar verknüpft mit der historischen Ausprägung von Philosophie als Logik, Ontologie und Metaphysik.[28] Die Frage nach »Begriffen« in der vormodernen chinesischen Sprache steht also mit auf dem Spiel, wenn nach ursprünglichen Zugangsweisen zum Wirklichen gefragt wird. Da aber genau diese Fraglichkeit die vorliegende Untersuchung leitet, soll vorerst nicht von einer ästhetischen »Begrifflichkeit« im prägnanten Sinne ausgegangen werden.

Die andauernde Debatte über den Sinngehalt und die angemessene Übersetzung der Mehrzahl der oben aufgeführten Wörter spricht von selbst gegen das üblicherweise eingeschlagene Verfahren zur semantischen Klärung. Hilfreich scheint viel eher der gegen einen Begriffsessentialismus gerichtete Vorschlag von Ludwig Wittgenstein, die je nach Kontext unterschiedenen Bedeutungen eines und desselben Wortes nach dem Muster einer »Familienähnlichkeit« zu verstehen.[29] Demnach wäre nicht länger nach einem begrifflichen Be-

[28] Zu den Implikationen der Begriffsbildung vgl. Husserl, Erfahrung, 394 ff. (§§ 82/83).
[29] Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Nr. 67, in: Ders., *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984, 278).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deutungskern für die in Frage stehenden Wörter zu suchen. Es scheint die weitgefächerte Verwendung von Ausdrücken wie *qì* 氣, »Atmen«, *yùn* 韻, »Gestimmtheit«, oder *gǔ* 骨, »Knochen«, gerade in einer *ästhetisch* motivierten, also antibegrifflichen, vielmehr notwendig an sinnlich wahrnehmbare Merkmale gebundenen *Übertragbarkeit* dieser Wörter in unterschiedliche, einander gegenseitig in der Weise von Verwandtschaftsverhältnissen überlappende phänomenale Zusammenhänge gegründet zu sein.

Erik Zürcher äußert seine Unzufriedenheit mit jenem Vorgehen, wonach die Terminologie nur im Rahmen ihrer malereibezogenen Verwendung, nicht in ihren angestammten weiteren Kontexten zu ergründen gesucht wird. Er erhebt die Forderung nach »much more lexicographical work«, um die Ausdrücke in einem gegebenen Kontext wirklich verstehen zu lernen.[30] Gegen das von ihm angestrebte »lexikographische«, also philologisch und historisch-kritisch ausgerichtete Vorgehen muß es allerdings Vorbehalte geben, weil in einer Beschränkung auf diese klassische Methode die eigenen sachhaltigen Voraussetzungen des Interpreten niemals in die hermeneutische Reflexion hereingeholt werden können. Gerade in dem malereitheoretischen Gebrauch der fraglichen Wendungen wird sichtbar, wie sehr diese in Sachfragen eingebettet sind, die bis in den ursprünglichen Zugang zum Wirklichen zurückreichen. Aus diesem Grund können sie nicht auf der Ebene des Sprachgebrauchs oder einzelner Denkschemata abgehandelt werden. In dieser Untersuchung soll statt dessen versucht werden, so fundamental wie möglich diejenigen Fragenkreise und Problemhorizonte aufzudecken, aus denen heraus die besagten Wörter im jeweiligen Zusammenhang sprechend werden. Es gilt im philosophischen Rückfragen in die ursprüngliche Problematik der Auslegung des Wirklichen den Boden für ein genaueres Verständnis einzelner Fachwörter zu bereiten. Diese sind als mögliche Antwort oder Lösung, als Entwurf und Sinnstiftung im Hinblick auf die ihnen innewohnende Fragestellung, das heißt aber im Horizont einer fundamentalen philosophischen Orientierung des Denkens, nicht allein als ein Stück Literatur innerhalb der Kontexte einer kunstkritischen Reflexion zu explizieren. Die heuristische Ausrichtung an »Phänomenen« ist in diesem Punkt einer solchen an »Ideen« vorzuziehen.

---

[30] Zürcher, Recent, 380/385 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.2. *Ästhetik als Philosophie des Schönen?*

Der Begriff der Ästhetik gemahnt bekanntlich an die Wahrnehmung (αἴσθησις). Daher hob er bei seiner Wiedereinführung in die Philosophie durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Immanuel Kant in erkenntniskritischer Verwendung zunächst auf die Problematik sinnlicher Anschauung ab. Allgemeine Verbreitung fand er jedoch in einer engeren Bedeutung. Und erst in jüngster Zeit werden wieder Versuche unternommen, das Wort Ästhetik in einem weiten Sinn, mitunter dann als »Aisthetik« ausgeschrieben, auf das von Wahrnehmung durchzogene Weltverhältnis des Menschseins insgesamt zu beziehen.[31] Eine so orientierte Aisthetik hat den Anstoß zur vorliegenden Untersuchung gegeben. Denn erst in diesem fundamentaleren Verständnishorizont sind die angestrebten Einsichten zu gewinnen; und erst in diesem Rahmen ist dem Aussagewert der in den nächsten Teilen zu untersuchenden Quellentexte angemessen Rechnung zu tragen. Damit setzt sich die Untersuchung jedoch weithin in Widerspruch zu einem anderen Vorverständnis in der relevanten Forschungsliteratur.

Historisch liegt zwischen dem antiken und dem derzeit neu auflebenden Verständnis als Aisthetik die bis heute maßgebliche Ausprägung des Wortgebrauchs von »Ästhetik« im Sinne einer Lehre vom Schönen, insbesondere vom Kunstschönen, sowie dann einer Lehre von der Kunst.[32] Ästhetik wurde im 19. Jahrhundert zum Synonym

---

[31] Unter diesem Titel sucht Wolfgang Welsch (*Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, 8 f./150 ff.) der Ästhetik heute ihr sach- und zeitgemäßes Arbeitsgebiet zu ergründen. Unter der Bezeichnung als »neue Ästhetik« unternimmt Böhme seine Anstrengung zur Ausweitung des ästhetischen Denkens von dem Gebiet der Kunstphilosophie auf Wahrnehmung überhaupt einerseits, auf die ethische Dimension des wahrnehmungsbestimmten menschlichen In-der-Welt-Seins andererseits (Böhme, Atmosphäre, 7 ff.); vgl. ferner Eberhard Ortland, »Ästhetik als Lehre von der Wahrnehmung. Drei Optionen für eine philosophische Ästhetik nach der Postmoderne«, in: Alice Bolterauer/Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, 23–37.

[32] Die philosophische Fachdisziplin mit dem Namen »Ästhetik« ist bis heute vornehmlich kunstphilosophisch orientiert. Dementsprechend nahmen noch jüngst die weit überwiegende Mehrheit der publizierten Kongreßbeiträge auf einer internationalen Fachtagung ihren Ausgang bei Phänomenen der Kunst; vgl. Kiyokazu Nishimura u. a. (Hg.), *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Tokyo 2003. Es wohnt der philosophischen Disziplin auf teils hemmende Weise inne, daß im populären Sprachgebrauch das Wort »Ästhetik« unweigerlich und ausschließlich mit der Vorstellung von Schönheit in Verbindung gebracht wird; vgl. dazu folgende Erklärungen in Dudenredak-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für die »Lehre vom Schönen«.[33] In genau dieser Verwendung findet das Wort, zunächst ins Japanische übersetzt als *bigaku* 美学, Eingang in die moderne chinesische Umgangs- und Wissenschaftssprache. *Měixué* 美學, »Gelehrsamkeit vom Schönen«, und *shěnměi* 審美, »Untersuchung des Schönen« – so lauten die heute gebräuchlichen Titel für das, was in der vorliegenden Studie unter dem Namen »Ästhetik« zu erörtern ist. Verstanden wird darunter allgemein eine »Gelehrsamkeit, die das ursprüngliche Wesen des Schönen sowie seine Gesetze erforscht«[34] oder in jüngerer Diktion eine »Fachdisziplin, die die allgemeinen Regeln und Grundsätze des Schönen erforscht«, wobei ein enger Bezug zur Kunst (*yíshù* 藝術) bestehe.[35] Es gilt indes festzustellen, daß die vielfach latent wirksame Leitvorstellung, Kunstphilosophie sei als Philosophie des *Schönen* zu betreiben, wesentlich der europäischen Antike entstammt.

Im modernen China wurde bislang die Ästhetik als philosophische Wissenschaft in erster Linie in hegelianisch, allenfalls noch in kantisch und schopenhauerisch geprägter Form rezipiert und weiterentwickelt.[36] Die von Platon bis zu Hegel reichende, für die abend-

---

tion (Hg.), *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 5. Aufl., Mannheim 2003, Art. »Ästhetik«: »1. *Wissenschaft, Lehre vom Schönen* […]. 2. *das stilvoll Schöne, Schönheit* […]. 3. *Schönheitssinn*.« Noch deutlicher wird die umgangssprachliche Verflechtung des Terminus mit »Kunst« und »Schönheit« in: A. Rey (Hg.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, neue Aufl., Paris 1990, Art. »Esthétique«: »I.1° Science du beau dans la nature et dans l'art; […] 2° Caractère esthétique. V. Beauté. […] 3° […] conception et fabrication d'objets manufacturés visant à harmoniser les formes, les fonctions. V. Design […] II. 1° Relatif au sentiment du beau. […] 2° Qui participe de l'art. V. Artistique […] 3° Qui a un certain caractère de beauté. […] 4° […] qui embellit les formes du corps, du visage […].« Nicht anders die Auskunft zum englischen Sprachgebrauch in Judy Pearsall (Hg.), *Oxford Dictionary of English. Second Edition*, Oxford 2003, Art. »aesthetic«: »concerned with beauty or the appreciation of beauty […] a set of principles underlying the work of a particular artist or artistic mouvement […].« Vgl. ferner ebd., Art. »aesthetics«: […] a set of principles concerned with the nature and appreciation of beauty; – the branch of philosophy which deals with questions of beauty and artistic taste.«

[33] Zu Begriff und Umfang der Ästhetik vgl. Ritter, Historisches Wörterbuch, Art. »Ästhetik« und Art. »das Schöne«.

[34] ZW Art. *měixué* 美學: 研究美之性質及其法則之學也.

[35] Luo Zhufeng 罗竹风 u.a. (Hg.), *Hanyu da cidian* 漢語大詞典, 12 Bde., [Shanghai] 1993 [= HY], Art. *měixué* 美學: 研究美的一般規律与原则的科学.

[36] Von einem Erbe der kantischen und letztlich wohl in nicht geringerem Maße der schopenhauerischen Ästhetik mag im modernen China vor allem im Hinblick auf die Betonung der ursprünglich von Aristoteles ausgearbeiteten, durch Lessing und Kant in die Moderne vermittelten Pathos- oder Affektlehre gesprochen werden können. Offen-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ländische Ästhetik ausschlaggebende Gleichsetzung des Schönen mit dem Wahren, vor allem aber die hegelsche Auffassung vom Kunstschönen als dem »sinnlichen Scheinen der Idee«[37] und damit als einem unmittelbaren Zugang zur Entfaltung des absoluten Geistes, das heißt zur Erkenntnis,[38] sowie im ganzen seine Ausarbeitung der philosophischen Ästhetik als einer »Philosophie der schönen Kunst«[39] – diese Grundlegung der modernen europäischen Ästhetik hat deutliche Spuren in sämtlichen chinesischen Forschungsbeiträgen auf dem Feld der Ästhetik hinterlassen.[40]

---

sichtlich ist es diese idealistische europäische Tradition, die in einer Übertragung der kantischen Rede vom »Geschmacksurteil« und vom »Wohlgefallen«, mithin in der beliebten Verwendung von Ausdrücken wie *měigǎn* 美感, »Schönheitsempfinden« oder »Geschmack«, *shěnměi qíngqù* 審美情趣, »ästhetischer Geschmack«, *shěnměi gǎnshòu* 審美感受, »ästhetische Empfindung«, *shěnměi xīnshǎng* 審美欣賞, »ästhetisches Wohlgefallen« oder einfach *xiǎngshòu* 享受, »Genuß«, heute bei chinesischen Autoren neuerlich zutage tritt. In der Wendung *shěnměi guānzhào* 審美觀照, »ästhetische Betrachtung« oder »Kontemplation«, ist ferner oft der unmittelbare Niederschlag der Idee einer »ästhetischen Differenz« und der Nachhall jener kantischen Rede vom »interesselosen Wohlgefallen« jenseits der Zwecke nachweisbar; siehe dazu I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (§§1 – 9) B 3ff. Ihre geschichtswirksame Fortsetzung fand diese Auffassung bekanntlich in Arthur Schopenhauers idealistischer Bestimmung der »ästhetischen Betrachtung«, die auf objektive Schönheit gerichtet sei und gerade nicht mehr im Rahmen der individuellen Lebenssituation, sondern vom Menschen als einem willenlosen Subjekt des Erkennens vollzogen werde (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Schopenhauer, *Werke in zehn Bänden* [Zürcher Ausgabe], Teilbände I und II, Zürich 1977, I [§34] 232f./[§41] 267). Mit Schopenhauers Verständnis ist die breite Verwendung des modernen Ausdrucks *shěnměi guānzhào* 審美觀照, »ästhetische Betrachtung«, bei allen namhaften Autoren der Ästhetik ziemlich genau umrissen. Daneben ist nicht selten vom »Naturschönen« (*zìránměi* 自然美) die Rede. Es muß jeder eingehenderen Analyse dieser Rezeptionsvorgänge auffallen, daß die kantischen Grenzziehungen dabei bis zur Unkenntlichkeit durcheinander geraten sind, wo etwa das betonte Moment »sinnlicher Erregung« (*gǎn* oder *gǎnshòu* 感受) in einem Atemzug mit dem Geschmacksurteil und der rein kontemplativen Haltung, die dem Schönen gebührt, genannt wird. Letztlich überwiegt freilich die Aufnahme hegelianischen Gedankenguts in der Volksrepublik China die des kantischen und schopenhauerischen.

[37] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1986, 1. Bd., 104/151.

[38] Hegel, Ästhetik, I 130.

[39] Hegel, Ästhetik, I 1.

[40] Dementsprechend gehen vor allem chinesischsprachige Autoren nicht selten von dem »Schönen« als dem ersten Thema ihrer Untersuchungen aus. Rund zwei Drittel aller Beiträge aus den frühen Jahren 1957–64 in einer Textsammlung zur zeitgenössischen Ästhetik in China befassen sich ausdrücklich mit der Idee des Schönen (Sichuansheng shehuikexueyuan wenxue yanjiusuo 四川省社会科学院文学研究所 [Hg.], *Zhongguo dangdai meixue lunwen xuan di er ji* 中国当代美学论文选第二集, Chongqing 1984).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das allgemeine Ansetzen beim »Schönen« muß indes gerade im Blick auf die ältere chinesische Malereitheorie als höchst fragwürdig gelten.[41] Nicht das Schöne steht im Mittelpunkt des theoretischen und damit vermutlich ebenso des kunstpraktischen Interesses; erst recht wird niemals das sinnlich-ästhetische Lustempfinden an einer formalen Schönheit oder überhaupt an als »schön« zu charakterisierenden Eigenschaften von Gegenständen der Wahrnehmung verhandelt. Die Ästhetik des vormodernen China dürfte sich weit eher als auf die Erfahrung und Auslegung des Schönen auf das noch tiefer liegende menschliche Grundbedürfnis nach Wirklichkeit beziehen lassen. Im Mittelpunkt stand von jeher letztlich eher die Grunderfahrung einer Begegnung mit der Widerständigkeit der Welt und des Anderen – auch wenn die moderne Forschung in China selbst wie im Ausland einen gegenteiligen Eindruck erweckt. Und wo überhaupt ein Geschmacksurteil greifbar wird, scheint gesagt werden zu können: Als schön gilt nicht in erster Linie eine äußere Erscheinung, sondern eine lebendige *Wirkung*; nicht die in sich ruhende *formositas* einer angeschauten Gestalt wird an sich schon als schön empfunden, sondern erst das verbindende, oft nur atmosphärisch greifbare Angegangensein von einem wirkungsvollen Gegenüber.

Die wichtige handbuchartige Darstellung Ye Langs 葉朗 mag in differenzierteren Ansätzen fußen. Auch werden da gleich zu Beginn ausdrücklich Einwände gegen den einseitigen »westlichen« Zugang

---

Und ein später populärer Autor wie Li Zehou 李泽厚 bringt seine europäische Voreingenommenheit für das Schöne angesichts chinesischer Ästhetik bis in die Titel seiner Bücher hinein zum Ausdruck (vgl. Li Zehou, *Mei de licheng* 美的歷程, Beijing 1984; engl.: *The Path of Beauty. A Study of Chinese Aesthetics*, Oxford 1994). Daß dieses Problem einer unreflektierten historischen Übernahme nicht auf die geistige Lage in China zu begrenzen ist, daß es vielmehr ganz Ostasien betrifft, kann ein Werk wie *Kire no kōzō. Nihonbi to gendai sekai* 切れの構造.日本美と現代世界 von Ōhashi Ryōsuke 大橋良介 (Tōkyō 1986; dt.: *Kire – Das »Schöne« in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, übersetzt von R. Elberfeld, Köln 1994) verdeutlichen. Obwohl der Autor als Phänomenologe dem unter dem Titel »Aisthetik« angestrebten Vorhaben verpflichtet ist und obwohl die Abhandlung selbst sich primär nicht mit der Idee des Schönen, sondern mit Schwellenphänomenen auseinandersetzt, macht doch noch bis in den Titel hinein eine im Inhalt bereits überwundene Ausrichtung der ästhetischen Wissenschaft ihr angestammtes Recht geltend.

[41] Diesen fundamentalen Zweifel zu jüngeren Auffassungen von der chinesischen »Ästhetik« trägt in gleicher Eindeutigkeit auch Jullien unter dem Stichwort der »Okzidentalisierung« Chinas im Lichte eines Diskurses vom Schönen vor (Jullien, Vom Wesen, 169 f.). Vgl. ebenso die treffenden Bemerkungen in Escande, Traités, 13, und Goepper, Aspekte, 23.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zur Kunsttheorie über das Schöne unter Vernachlässigung wichtigerer Kategorien erhoben.[42] Dessenungeachtet sind auch hier die standardisierten Formulierungen eines Diskurses vom Schönen und der Lust daran zu finden.[43] Weniger differenziert als früher bei Xu Fuguan 徐復觀[44] wird von der Gleichsetzung einer im *Zhuang Zi* 莊子 mit dem Ausdruck *xīn zhaī* 心齋, »Fasten des inneren Sinnes«, bezeichneten distanzierten Nähe des Subjekts zur Welt mit einer »ästhetischen Kontemplation« (*shěnměi guānzhào* 审美观照) ausgegangen.[45] Daß die Überlegungen in der Folge wiederholt zu einem die menschliche Endlichkeit transzendierenden »Schönheitsempfinden« (*měigǎn* 美感) – ausdrücklich verstanden als *shěnměi xiǎngshoù* 审美享受, »ästhetischer Genuß« – führen,[46] scheint dann nur konsequent, geht aber so gar nicht aus den jeweils interpretierten Belegstellen hervor.

Die stark vereinfachende Neigung, von einer romantischen oder spätbürgerlichen Verklärung der Kunstpraxis auf der Grundlage von »Schönheit« und »Genuß« auszugehen, scheint in jüngerer Zeit eher noch an Boden zu gewinnen. Die fragwürdige Annahme, Kunst sei erstens wesentlich von der Idee der Schönheit aus zu verstehen und zweitens mit dem Zweck einer Lustempfindung verknüpft, hat ebenfalls in den Arbeiten von Chen Chuanxi,[47] He Chuxiong[48] und

---

[42] Ye Lang, Zhongguo meixue, 13.

[43] Nach seiner Auffassung sind beispielsweise im Ausgangspunkt jener Epoche, in der die Malereitheorie ihren Aufschwung nimmt, zunächst Naturdinge »zum Objekt des Genusses für die Menschen geworden«, was einer Emanzipation von den Bindungen der Moralität zugunsten eines »Genusses des Naturschönen« gleichkomme (Ye Lang, Zhongguo meixue, 188: 成为人们的欣赏对象 und 欣赏自然美). In der Folge »haben die Gebildeten der Wei- und Jin-Zeit nicht nur die der Natur ursprünglich eignende Schönheit anerkannt, sondern sie glaubten, das Naturschöne sei die Vorlage für die Schönheit am Menschen und die Schönheit in der Kunst.« (ebd.: 魏晋的文人不仅承认自然本身的美, 而且认为自然美是人物美和艺术美的范本).

[44] Siehe zur unbefragten Gleichsetzung der Natur und der Kunst bzw. der Malerei mit dem Schönen in Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 134/239/291; vgl. den Gebrauch der Kategorien des »Schönen am menschlichen Körper selbst« und des »Naturschönen« (ebd., 226 et passim: 人自身之美 bzw. 自然之美).

[45] Ye Lang, Zhongguo meixue, 119.

[46] Ye Lang, Zhongguo meixue, 171 et passim.

[47] Vgl. etwa Chen Chuanxi 陈传席, »Shanshuihua yu xuanxue 山水画与玄学«, in MY 1983:4, 60. Da werden geradewegs *shén* 神, *měi* 美 und *shān shuǐ* 山水, also »das Geistige«, »das Schöne« und »Berge und Gewässer« gleichgesetzt. Ähnlich unbefangen geht dieser Autor in einem Aufsatz zu *yùn* 韻, »Gestimmtheit«, in der chinesischen Ästhetik von dem subjektiven Gefühl aus, das gemäß dieser Idee hervorgerufen werde: Gestimmtheit ist »ein dem Menschen durch eine im menschlichen Körper sich äußernde

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderen[49] Spuren hinterlassen. Im Blick zumindest auf die hier interessierenden vormodernen Quellen zur Malerei, in denen so gut wie nie »das Schöne« (*měi* 美) beim Namen genannt wird und die nach-

klare und erhabene Lust vermitteltes, stimmungsmäßiges Empfinden des Schönen.« (Chen Chuanxi, »Lun Zhongguo hua zhi yun 论中国画之韵«, in: ›Duo yun‹ bianjibu 〈朵云〉编辑部 (Hg.), *Zhongguo huihua yanjiu lunwenji* 中国绘画研究论文集, Shanghai 1992, 125: 人体中所呈现出的清远趣味所给人以情调上的美感); vgl. ferner fragwürdige Behauptungen wie »[die Abhandlungen zur Malerei zeigen, daß] das Ästhetische [hier also das ›Schöne‹ und seine Erkenntnis] zum Prinzip erhoben wurde« (Chen Chuanxi, Zhongguo huihua, 8: 以審美為原則), »die Selbstwahrnehmung des Schönen [leitet sich her aus] der Form des Schönen« oder »Ziel ist es, dem Menschen einen Genuß zu verschaffen« (ebd.: 美的自覺,美的形式 bzw. 以供人欣賞為目的), »die [am Gegenstand] hervortretenden, das Schönheitsempfinden [berührenden Aspekte]« oder »[die Rede in dem zusammengesetzten Ausdruck ›Atmen und Gestimmtheit‹ zielt auf] das starke *Yang*- und das schwache *Yin*-Schöne ab« (ebd., 41: 所流露出的美感 bzw. 合言氣韻：陽剛、陰柔之美).

[48] Vgl. »[Zong Bing] betrachtet aus einem ästhetischen [hier also auf das ›Schöne‹ und seine Erkenntnis gerichteten] Blickwinkel die Beziehung zwischen Mensch und Natur« (He Chuxiong, Zhongguo hualun, 49: [宗炳]是以审美观点看待人与自然之关系); »[Wang Wei] übertrifft Zong Bing aus einer ästhetischen [also auf das ›Schöne‹ und seine Erkenntnis gerichteten] Perspektive« (ebd. 63: [王微]从审美角度过于宗炳); »ästhetisches Empfinden«, »ästhetische Einsicht« (ebd. 72 et passim: 审美感受，审美感悟); »eine stattliche, freie [Form] der Schönheit« (ebd., 105: 壮丽豪放之美); »kraftvolle Schönheit« (ebd., 110: 壯美); »das Naturschöne wiedergeben« (ebd., 116: 传达自然美).

[49] So Wang Long 王泷, »Shanshuihua de chansheng he Zong Bing de ›Hua shanshui xu‹ 山水画的产生和宗炳的《画山水序》« (»Das Entstehen der Berg-Wasser-Malerei und Zong Bings ›Vorrede zum Malen von Berg und Wasser‹«), in: MY 1983:4, 63, wo von *zìránměi* 自然美 und *shěnměi qíngqù* 审美情趣, nach modernem Sprachgebrauch also vom »Naturschönen« und dem »ästhetischen [das heißt auf das ›Schöne‹ und seine Erkenntnis gerichteten] Geschmack«, die Rede ist. Ebenso unbefangen sprechen Gong Ming 公明 und Xing Yuan 行远 anläßlich der Geburt der Berg-Wasser-Malerei aus dem Geist der »Lehre vom Dunklen« (*xuán xué* 玄学) von der offenkundig romantisch verstandenen »Schönheit von Himmel und Erde [das heißt der Welt]« (*tiāndì zhī měi* 天地之美) als der Grundvoraussetzung (Gong Ming/Xing Yuan, »Lun zhongguo huihua chuantongde xingcheng ji qi tezhi 论中国绘画传统的形成及其特质« (»Über Ausbildung und Eigenart der traditionellen chinesischen Malerei«), in: ›Duo yun‹ bianjibu, Zhongguo huihua, 20 f.). Selbst die deutlich differenziertere Analyse von Liu Gangji 刘纲纪 legt eine europäisch-neuzeitliche Sichtweise auf das »Naturschöne« (*zìránměi* 自然美 bzw. *shānshuǐměi* 山水美) zugrunde, wobei Kants »interesseloses Wohlgefallen« an bestimmten Empfindungsqualitäten (*gǎnxìng* 感性, *shěnměi gǎnshòu* 审美感受) wie auch die hegelsche Idee von einer Befreiung und Erhebung des Geistes zu sich durch das Ästhetische nicht allzu fern sind (Li Zehou 李泽厚/Liu Gangji 刘纲纪, Zhongguo meixue, Bd. 2, 509/512/518 f.). Vgl. Überdies den durchgängigen Ansatz in Zeng Zuyin 曾祖荫, *Zhongguo gudai meixue fanchou* 中国古代美学范畴 (*Abriß der Ästhetik des alten China*), Wuchang 1986; ›Fudan xuebao‹ bianjibu 〈复旦学报〉(社会科学版)编辑部 (Hg.), *Zhongguo gudai meixueshi yanjiu* 中国古代美学史研就 (*Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik des alten China*), Shanghai 1983.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

weislich um andere Leitideen als den empfindungsmäßigen »Kunstgenuß« kreisen, ist diese Herangehensweise unschwer als modernistische Brille zu entlarven. Daß sie offensichtlich dem Einfluß europäischen Gedankenguts auf eine moderne Wissenschaftssprache zuzuschreiben ist, die über ein Kommunikationsmittel hinaus ihrerseits einen längst unverzichtbaren »Denkraum« darstellt, verkompliziert jeden chinesischen Versuch, einen weniger verzerrten Blick auf die eigene Überlieferung wiederzugewinnen.[50] Um so radikaler gilt es angesichts dieser Forschungssituation im chinesischen Sprachraum mit der Frage anzusetzen, inwieweit die von Europa her übernommene Kunstphilosophie des Idealismus überhaupt als tauglich und sinnvoll für die philosophische Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Denken im vormodernen China anzusehen ist.

In stärkerem Maße ideen- und kunstgeschichtlich interessiert und nicht so fest wie die chinesische Forschung im Feld der philosophischen Ästhetik verwurzelt, erweist sich allerdings auch die westliche Forschung ihrerseits als anfällig für unreflektierte Vorannahmen zum Kunstbegriff. Dies wirkt sich in einschneidender Weise auf die vorgetragenen Interpretationsmuster und die Übersetzungen aus. Als ein Beispiel für solche impliziten Interpretationshaltungen kann hier stellvertretend Acker angeführt werden. Er empfindet die Malereitheorie des älteren China in ihrer ästhetischen Verfeinerung schlichtweg als »startlingly ›modern‹«. Gemeint ist damit offenbar als Voraussetzung die Herausbildung des unabhängigen Künstlerindividuums nach der Han漢-Zeit, sodann das frühe Gewicht, das angeblich in der Schreibkunst auf das »practical problem in composition« gelegt wurde, sowie die natürlich ausgebildete »appreciation of the beauty of the swift, strong ›calligraphic line‹«. Diese Faktoren sollen nach Ackers summarischer Darstellung im Ergebnis schon seit der frühen Kaiserzeit auf verblüffende Weise zu einer Autonomie der Kunst im modernen Verständnis geführt haben, zu einem *l'art pour l'art*.[51] Daß es überhaupt und grundsätzlich um eine »Schönheit« dieser Art geht, wo und wann immer von Kunst die Rede ist, muß als ein weit verbreitetes Vorurteil in der Forschung, als eine blickbestimmende Projektion der eigenen lebensweltlichen Ansichten des Interpreten ange-

---

[50] Längst hat ein popularisiertes Verständnis von *měixué* 美學 als der »Lehre vom Schönen« und von *yìshù* 藝術 als der »bildenden Kunst« der Akademien und bürgerlichen Salons die allgemeine, vorwissenschaftliche »Rahmenerzählung« ausgeprägt.

[51] Vgl. dazu die kurze Einführung in Acker, Some T'ang, 1. Bd., X ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sehen werden, solange die überlieferten Texte nicht eindeutig entsprechende Vorgaben vermitteln.[52]

Wo jedoch bei chinesischen Forschern vielfach noch von »Anleihen« bei der europäischen Geistes- und Ideengeschichte gesprochen werden kann, die insgesamt von besser fundierten und selbständig an den Quellen gewonnenen Erkenntnissen ausgeglichen werden, tritt an dieser Stelle sicherlich ein ganz grundlegendes Problem in der Interpretation des vormodernen China innerhalb eines europäisch geschulten Verständnishorizontes zutage. Die wirkliche Einsicht in bestimmte Merkmale wird allzu leicht verdrängt von der Analogisierung mit scheinbar »verwandten« Erscheinungen aus der abendländischen Geschichte. Und bisweilen wird dann wohl auch gegen alle hermeneutische Umsicht die Gefahr einer platten »Universalisierung« des Europäischen, einer kritiklosen Gleichsetzung des »Ähnlichen« in China mit dem Muster aus dem Abendland sichtbar, wo es um eine Erschließung der vormodernen chinesischen Ästhetik geht.[53]

Ebenfalls verzerrend wirken sich historische Entwicklungsschemata wie das von der gesellschaftlichen Emanzipation der Kunst zur »Autonomie«, das vom Wandel des »naturalistischen« Nachbildens hin zum »subjektiven« Ausdruck, aber auch das Leitmotiv vom vertiefenden Fortschreiten von der äußeren Gegenstandserfassung zur erkenntnisträchtigen Wesensdarstellung oder überhaupt von der konkreten Gegenstandsbeschreibung zur »Abstraktion«, gipfelnd im (kalli-) graphischen Wert der künstlerischen Gestaltgebung, aus. Mal ist es die fraglose Übertragung der Ästhetik Europas, mal wieder die seiner kunsthistorischen Beschreibungsmuster, die zahlreichen Forschungsansätzen nicht selten einen ungeeigneten Verständnishorizont vorgibt. Daß dieser tatsächlich immer schon vorgegeben sein wird und nie umgangen werden kann, stellt nicht das Problem dar.

---

[52] In ihrer formalistischen Grundeinstellung, zu der sich eine geradezu stereotypische Romantisierung der Künstlerpersönlichkeit und die populäre Kunstauffassung gesellt, wonach es stets die meisterliche Beherrschung der Mittel und die damit erzielte gestaltimmanente »Schönheit« sei, die die Qualität von Kunst ausmache und die Lust im »Kunstgenuß« auslöse, bleiben viele derartige, allzu fraglos auf die historischen Gegebenheiten im vormodernen China übertragene Positionen offensichtlich ihrer Herkunft aus dem deutschen Idealismus oder einer Ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts verhaftet.

[53] Vgl. als Beispiel für eine solche Vereinfachung Rolf Trauzettel, »Das Schöne und das Gute. Ästhetische Grundlegungen im chinesischen Altertum«, in: Helwig Schmidt-Glintzer (Hg.), *Das andere China. Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 1995, 293–321.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Problematisch ist seine unbewußte und unreflektierte Verallgemeinerung, wo diese maßgeblichen Einfluß auf die scheinbar aus einer wissenschaftlich-methodischen Untersuchung der Quellen gewonnenen »Einblicke« erhält. Diese am Beispiel des Vorverständnisses von »Ästhetik« festgemachten kritischen Überlegungen seien noch in drei weiteren Hinsichten erläutert, da diesen Voraussetzungen große Bedeutung für Berechtigung und Vorgehen dieser Untersuchung zukommt.

3.3. *Kunst als Erkenntnisweg?*

Entgegen der verbreiteten Auffassung von einem kunstfeindlichen Platon ist das Erkenntnismoment in der Lehre von der Selbigkeit des Schönen, des Guten und des Wahren mit der Idee des Seins in für das Abendland fundamentaler Weise in das Ästhetische integriert. Die Kunst wird stets auch im Lichte des menschlichen Erkenntnisstrebens ausgelegt und beurteilt. Ernesto Grassi spricht daher bezüglich der gesamten antiken Ästhetik von der »ontologischen Bedeutung des Schönen«.[54] Platon habe ein »antiästhetizistisches« Kunstverständnis ausgeprägt, wonach es nicht um Genuß, sondern um einen Zugang zur höchsten Seinswirklichkeit in ihrer Verbindlichkeit für den Menschen geht.[55] Bei Aristoteles verschreibe sich die Kunst hingegen dem Offenbarmachen der menschlichen Möglichkeiten, da der Mensch im vorhinein als ein sich selbst verwirklichendes Wesen bestimmt ist.[56] Insofern Aristoteles im Ursprung der Kunst Nachahmung am Werk sieht, das Mimetische jedoch zuerst den Zweck des Lernens (μανθάνειν) und Schlußfolgerns (συλλογίζεσθαι) erfüllt,[57] kommt auch in der aristotelischen Tradition der Kunst indirekt tatsächlich ein Erkenntniswert hinsichtlich des Wahren und Guten zu. In der Folge wird dementsprechend noch Friedrich Schiller der schönen Kunst »Wahrheit« vorschreiben, damit ihre Nachahmung auch wirklich das erwünschte Mitleiden errege.[58]

---

[54] Grassi, Die Theorie des Schönen, 40 ff.

[55] Grassi, Die Theorie des Schönen, 111 ff.

[56] Grassi, Die Theorie des Schönen, 128 f.

[57] Vgl. Aristoteles, *De arte poetica*, herausgegeben von R. Kassel, Oxford 1965, 1448b 4 ff.

[58] Vgl. zum Beispiel Friedrich Schiller, »Über die tragische Kunst«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, herausgegeben von W. Riedel, 5 Bde., München 2004, Bd. 5, 383 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In einer für das europäische Mittelalter maßgeblichen Weise deutet aber zunächst Plotin das Schöne abermals im Licht der Erkenntnis. Im sinnlich Gegebenen scheint letztlich die Idee wider, der das ganze Streben des Menschen gilt.[59] Daß im deutschen Idealismus die Kunst und ihre Betrachtung als eine Stufe auf dem Gang der begrifflichen Erkenntnis ausgelegt wird, wurde bereits angesprochen. Zur selben Zeit findet sich auch bei Goethe diesbezüglich folgender Leitsatz:

»[…] so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.«[60]

Ebenso kommt Arthur Schopenhauer ohne weiteres mit Hegel in der bereits angeführten Grundüberzeugung überein, daß es in der ästhetischen Anschauung um nichts anderes als ein auf »Ideen« gerichtetes »Erkennen« zu tun sei.[61] Und selbst bei Fiedler findet sich auf der Schwelle zur Moderne noch der programmatische Satz: »Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat.«[62] Damit ist die wesensmäßige Ausrichtung künstlerischer Vollendung auf anschauliche Erkenntnis nach der allgemeinen Auffassung Europas vor wie nach Goethe auf den Punkt gebracht. Für die abendländische Ästhetik kann daher zweifellos behauptet werden, daß die in der sinnlichen Anschauung gesuchte Erkenntnis einen wesentlichen Faktor in der künstlerischen Gestaltung wie in der Auslegung der Werke ausmacht.[63] Diese Orientierung setzt freilich Mimesis – wiedererschaffende Nachahmung von etwas Gegenständlichem in der Kunst *als* etwas ganz Bestimmtes – immer schon voraus.[64] Und in letzter Konsequenz impliziert sie ein gegen-

---

[59] Vgl. Plotin, *Enneaden*, I 6, 8–9 (*Plotins Schriften. Text und Übersetzung*, übersetzt von R. Harder, 5 Bde., Hamburg 1956, Bd. Ia, 20 ff.).

[60] J. W. Goethe, »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil«, in: Ders., Werke, Bd. 12, 32.

[61] Schopenhauer, Die Welt als Wille, I (§ 34) 231 ff./(§ 36) 239 f.

[62] Fiedler, Über die Beurteilung, in: Ders., Schriften, I 47; vgl. dagegen seine spätere Kritik an dieser Auffassung von der Erkenntnis als dem Zweck der Kunst: Fiedler, Moderner Naturalismus, in: Ders., Schriften, I 98 f.

[63] Vgl. dagegen schon der Einspruch in Dewey, Art, 291 ff.

[64] Vgl. Hans Blumenberg, »›Nachahmung der Natur‹. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001, 9–46; ferner »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ständliches Weltverständnis im Sinne eines κόσμος, eines geordneten Seinsganzen. Der Gedanke von der Erkenntnis durch die mimetische Kunst führt somit im Untergrund das ontologisch-metaphysische Denken des Abendlandes mit sich.[65]

Vor diesem Hintergrund gilt es kritisch nachzufragen, wo immer in bezug auf die vormoderne ästhetische Reflexion in China mit großer Selbstverständlichkeit davon ausgegangen wird, daß etwa die Werke der Malerei grundsätzlich darstellend um einer Erkenntnis willen seien. Eigens zu prüfen ist gerade anhand der malereitheoretischen Überlieferung, ob tatsächlich allgemein von einer mimetischen Darstellung vorgegebener Gegenständlichkeiten mit dem Ziel einer Einsicht in deren Seinswahrheit ausgegangen wird. In dieser Vorannahme fußen alle eingangs umrissenen Beschreibungen, wonach beispielsweise in Figurendarstellungen über eine Vergegenständlichung des »Geistigen« (*shén* 神) eines Menschen sein inneres Wesen zum Vorschein, das heißt vor die Erkenntnis gebracht werde. Nicht selten wird behauptet, in Berg-Wasser-Darstellungen werde eine Einsicht in die »Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ* 理)[66] oder den »weghaft leitenden

---

ebd., 47–73; »Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, ebd., 139–171.

[65] Vgl. Blumenberg, Ästhetische, 55. In diese Richtung weist der Leitgedanke mehrerer Arbeiten von François Jullien, wonach für das vormoderne China grundsätzlich die für Europa selbstverständliche ontologische Disposition des Denkens und damit auch der Kunst in Frage zu stellen ist. Jullien zieht für China prinzipiell die Gültigkeit der ontologisch-metaphysischen Grundfigur der Repräsentation, das heißt des Verweises auf eine höhere Wirklichkeitsebene in Zweifel (Jullien, Le détour, 8 ff./12; ders., Vom Wesen, 98/119 f.).

[66] Mit dem gewiß provokanten, indes philosophisch nicht vorbelasteten Übersetzungsausdruck »Bahnen der Wirk-lichkeit« für das vielschichtige Wort *lǐ* 理 sollen zumindest zwei wesentliche Konnotationen erhalten bleiben. Erstens geht es bei *lǐ* 理 zunächst um ein ordnendes Tun (*zhì* 治) sowie um ein dadurch erwirktes »Linienmuster« (*wén lǐ* 文理); vgl. dazu ZW und HY Art. *lǐ* 理. Das Wort bezeichnet also einen Vollzug und eine durch ein tätiges »Werken« erreichte, freigelegte »Wirklichkeit«. Diese wird jedoch gerade in der reflektierten Thematisierung des *lǐ* 理 im vormodernen China in grundlegender Weise dynamisch ausgelegt, insofern ihr »Muster« alle Verläufe des Weltgeschehens wie des menschlichen Handelns *in je individueller und situativer Weise* normativ durchwaltet. *Lǐ* 理 bezeichnet gemäß einer auf Bewegtheit und Bezüglichkeit ausgerichteten Disposition des Denkens also gerade nicht das ontologische »Wesen«, ein statisch konstituierter Urgrund des Seienden, ein allgemeines *principium* oder regulatives »Prinzip«. *Lǐ* 理 meint vielmehr – und das ist neben dem Wirklichkeitsmoment der zweite Grundcharakter dieser Vorstellung – jeweils das vollzughaft ordnende »Bahnen« selbst in der Verwirklichung des Wirklichen. Dessen »Wirklichkeit« wird damit in der Vorstellung von *lǐ* 理 dynamisiert; sie ist je situativ entlang sich ergebender Bahnen geschehnis-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sinn« (*dào* 道)angestrebt. Dieses Verständnis setzt jedoch schlicht einen gegenständlichen Wirklichkeitsbegriff mit einer platonistischen Stufung in Diesseits und Transzendenz oder in äußere Sichtbarkeit und innere Erkennbarkeit voraus. Gleiches gilt wenigstens dort für die moderne Rede von »Paradiesdarstellungen« und »metaphysischen« oder »mystischen« Bildern von der Welt, wo diese Deutungen der Kunst im Sinne eines Wesensrealismus eine *erkenntnismäßige* Haltung gegenüber dem Kunstwerk und dessen einsichtsvolle Kontrastierung einer »idealen Welt« mit einer »realen Welt« zugrunde legen.[67] Demgegenüber muß und kann aus den schriftlichen Quellen heraus das leitende Wirklichkeitsverständnis aufgedeckt werden, um neben dem europäischen Weg der Erkenntnis möglicherweise andere Zugangsweisen zum Wirklichen oder Umgangsformen mit dem Wirklichen zu erschließen.

---

haft »erwirkend« und »am Werk«, ist lebendige »Wirk-lichkeit«. Nicht ein zeitloses ontologisch-metaphysisches »Prinzip«, wohl aber eine solche sich im Bahnen selbst verwirklichende »Wirk-lichkeit« kann nun tatsächlich in situativer geschichtlicher Gültigkeit »aufgehen« – und ebenso wieder »untergehen«. Aus der Sicht der abendländischen Philosophie müssen wir sagen: Das »Ermöglichende«, das bahnende *lǐ* 理 wird in seiner Aktualität als in eins fallend mit dem »Wirklichen«, mit *lǐ* 理 als »Wirk-lichkeit« gedacht. Diese Wirklichkeit ist fortwährend »am Werk«, sie »bahnt« sich im Wandlungsgeschehen »aus sich selbst heraus« (*zì rán* 自然).

[67] Es wird die Ausrichtung auf ein Erkenntnisinteresse im Kunstverständnis moderner Interpreten neben den oben erwähnten Charakterisierungen einer Malerei als »metaphysisch« oder als »realistisch« vielleicht am deutlichsten gerade *en passant* greifbar. So behauptet Cahill einmal, für den älteren Wang Wei 王微 sei die Malerei ein Mittel zum Verstehen und Interpretieren der natürlichen Erscheinungen (Cahill, Confucian, 119). Und Sullivan spricht bei Jing Hao 荊浩 von »thought« und von »true forms«, andernorts ebenso von »truth« (Sullivan, Symbols, 59 bzw. 70). Munakata fällt zur Theorie des Jing Hao 荊浩 unweigerlich in ein erkenntnistheoretisches Vokabular, wo ein malerisches Weltverhältnis beschrieben wird: »to grasp«, »understanding truth« (Munakata, Ching Hao, 11 ff.), »to understand the ›Reality‹ of nature and then capture the ›Reality‹ in painting« (ebd., 24 f. Anm. 20). Ebenso trifft etwa Marianne Ebersold, gestützt auf eine reiche Sekundärliteratur und die dadurch geleitete Lektüre des Quellentextes, in bezug auf Zong Bing 宗炳 mit großer Selbstverständlichkeit Aussagen wie die folgende: »Die Naturformen selbst sind für ihn Quellen der Erkenntnis.« Und es gehe in der Malerei um eine »Identifikation zwischen einer intuitiven Erfassung des Wesens der Dinge und ihrer verstandesmäßigen Analyse«. Gegenstand der Malerei sei »Wahrheit«, genauer ein neodaoistisch gefaßtes »Wesen der Natur als ein ihr innewohnendes Prinzip (li)« (M. Ebersold, *Atmosphäre in früher chinesischer Landschaftsmalerei. Versuch einer Deutung*, Diss., Bonn 1979, 133 f.). Auch wenn Osvald Sirén von »spiritual ideas« spricht, die durch Malerei mitgeteilt würden (Sirén, Chinese Painting, I 39), liegt der Verdacht nahe, daß hier aus einer fragwürdigen epistemologischen Disposition heraus interpretiert wird.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gerade ein Vergleich etwa mit Seels Aufklärung der »ästhetischen Kontemplation« hilft hier weitere Schlußfolgerungen bloßzulegen. So stellt Seel eine Gleichsetzung der ästhetischen mit der theoretischen Kontemplation bis in die europäische Moderne hinein fest; die theoretische wie die mystische Kontemplation habe weithin das Paradigma bei der Erfassung der ästhetischen Betrachtung als einer Hermeneutik sinnlicher Offenbarung abgegeben. Daß sich dieses »Mißverständnis« im Zuge der Säkularisierung heute aufgelöst habe, sei als eine besondere historische Errungenschaft zu werten.[68] Demgegenüber wird zu zeigen sein, daß das Ästhetische im vormodernen China von vornherein »sinnlich« gemäß dem von Seel vorgetragenen Verständnis verfaßt ist und somit einen unmittelbaren Zugang zum Wahrgenommenen, nicht hingegen eine Hermeneutik symbolisierter Bedeutungen einfordert. Dazu fehlt in China die platonistische Disposition zu einer θεωρία, die ja ihrerseits je schon nach dem Muster der »Anschauung« ausgeformt wäre. Um die ästhetische Anschauung in ihrer sinnlichen Wirksamkeit zu entfalten, bedarf es dort offensichtlich gar nicht erst eines historischen Prozesses der »Profanisierung«, wie noch deutlich werden wird.

In Konfrontation zu einem vorherrschenden Erkenntnisinteresse setzen jene einleitend dargestellten Auffassungen neu an, wonach sich die Kunst nicht primär einer vorgegebenen Gegenständlichkeit, deren sichtbarer Wirklichkeit oder deren Seinswahrheit, sondern einem gerade in der und durch die Kunst zu leistenden »Weltaufgang«, das heißt einer tätigen Weltstiftung und seiner reflexiven Sinnauslegung, verpflichtet weiß.[69] Denn der Glaube an eine zeitlos feststehende und zu erkennende »Wirklichkeit«, auf die die mimetische Kunst verpflichtet werden könnte, ist geschwunden. Überdies ist fraglich, ob ein solcher Glaube an die »Realität« im philosophischen Verständnis, der jedem rein mimetischen Kunstverständnis mit Notwendigkeit zugrunde liegt, für die chinesische Geistesgeschichte jemals Geltung besaß.

Selbst noch die Alternative zwischen dem Abbilden einer objektiven Wirklichkeit und dem Ausdruck subjektiver Gefühle, die Alternative zwischen »Naturalismus« und »Expression«, wie sie ebenfalls

---

[68] Seel, Eine Ästhetik, 71 f.

[69] In eindringlicher Weise beschreibt schon Cassirer in Abhebung von der Abbildtheorie diese weltkonstituierende Leistung der künstlerischen Sinngestalt (Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form, in: Ders., Wesen und Wirkung, 178).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in zeitgenössischen Debatten über die chinesische Kunst zum Vorschein kommt, bleibt hinter den Notwendigkeiten einer ästhetischen Theorie zurück. Denn so wird die Erkenntnis von der Welt durch eine Erkenntnis vom Künstlersubjekt, wie sie der Betrachter aus dem expressiv-symbolischen Gehalt des Bildes entnehmen kann, substituiert. In entscheidender Weise wirken sich hier zwei fragwürdige Voraussetzungen aus. Zum einen wird das rezeptive Paradigma einer Gegenstandserkenntnis, zum anderen die zu deren Vermittlung notwendige mimetische, auf dem Abbilden von Gegenständlichkeit im weitesten Sinne fußende Eigenart aller Kunst als fraglos unterstellt. Angesichts der hier und da nur angeschnittenen, in ihrer umfassenden Bedeutsamkeit jedoch nirgendwo klar herausgestellten Performativität als einem Hauptmoment erscheint das epistemologische Muster als das entscheidende Hemmnis der Forschung zur ästhetischen Theorie im vormodernen China. Nachdem dieses Muster in seinem Zusammenhang mit einem mimetischen Kunstbegriff herausgestellt wurde, muß zunächst deutlicher auch diese Seite verfolgt und die im Vorurteil von der symbolisch-metaphorischen Darstellung des Wirklichen durch Kunst wurzelnde Schwäche der modernen Forschung aufgezeigt werden.

3.4. Kunst als mimetische Darstellung – Kunst als Ausdruck?

Am vorherrschenden Erkenntnismotiv sollte sichtbar werden, wie tief die Vormeinung vom Abbildcharakter, von der mimetisch-repräsentierenden Ausrichtung der vormodernen chinesischen Malerei der gesamten neueren Forschung in ihrer Fixierung auf eine vergegenständlichte Wirklichkeit innewohnt. Diametral dem Gedanken einer Weltstiftung durch die Kunst entgegengesetzt gelagert ist damit die überwiegende Mehrheit aller modernen Aussagen über die ältere chinesische Kunst wie ebenso die diesem Grundverständnis angepaßte Lektüre der Texte selbst. So nimmt beispielsweise Sullivan fraglos an, daß die chinesische Bild-Darstellung etwa gemäß jenen Grundtexten von Zong Bing 宗炳 und Xie He 謝赫 aus dem fünften Jahrhundert grundsätzlich als »a representational art« fungiert,[70] wenngleich es dabei freilich im besten Fall um das Erfassen einer idealen, nicht um

[70] Sullivan, The Birth, 108.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die simple Abbildung real gegebener Wirklichkeit gehe.[71] Das Bild hat ein Abbild zu liefern – ob nun das Abbild einer zunächst sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit oder einer darin verborgenen, nur mittelbar zum Vorschein kommenden »höheren« Instanz ändert nichts an der Unterstellung eines mimetischen Zweckes.

Bei Bush und Shih findet sich die Warnung davor, westliche Modelle der kunsthistorischen Interpretation auf die chinesische Kunstgeschichte zu übertragen, wie dies häufig geschehe. Gerade im Rekurs auf die theoretischen Quellen wird bei aller Redlichkeit der Kritik indes unbemerkt eben der konzeptuelle Rahmen wirksam, den die europäische Ästhetik auf einer fundamentaleren Ebene der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise immer schon vorgibt. Beispielsweise wird die verbreitete Annahme eines »major shift from representational to expressive concerns« in Zweifel gezogen, um einem verfeinerten und frei von europäischen Mustern entwickelten Geschichtsbild Vorschub zu leisten. Auch sei die Auskunft der theoretischen Quellen vermutlich nicht auf eine »discussion of representation or illustration« zu beschränken.[72] Diese Aussagen bleiben jedoch vage. Ein gutes Jahrzehnt zuvor war noch aus der Sicht später Entwicklungen die gesamte frühe Malerei als gegenstandsbeschreibend, als »an art of illustration« und die Kunst bis zum zehnten Jahrhundert als vornehmlich dem Problem der »representation« gewidmet bezeichnet worden. Dabei habe die Hauptaufgabe des Malers zunächst einfach darin bestanden, »a convincing replica of nature« anzufertigen. Eine nicht genauer spezifizierte »formal resemblance« tritt dabei mehrfach zur Erklärung des Gemeinten auf.[73] Daß diese Sicht der Dinge heute in der Forschung überwunden ist, scheint zweifelhaft.

Schwerer wiegt gegenüber diesen Ansätzen zu einer Revision,

---

[71] Dazu heißt es bei Sullivan (The Birth, 6) genauer: cosmic »forces are manifest in the mountains«.

[72] Bush/Shih, Early, 9 f.

[73] Bush, The Chinese Literati, 13 f./18 et passim. Damit folgt Bush den von ihr zitierten japanischen Vorarbeiten von Nakamura Shigeo 中村茂夫 und Hatano Takeshi 畑野武司. Ersterer beschreibt sogar noch den »idealistischen Realismus« des Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085) als einen solchen, wonach der »thematische Bildinhalt möglichst ähnlich der Wirklichkeit objektiv abgeschildert werden« solle (Nakamura, Chūgoku garon, 444: 題材内容をできるだけ真実らしく客観的に描き出す). Hatano spricht seinerseits von der »Nachahmungsweise« (似せ方) und vom »Kopieren« (模写), genauer vom »getreuen Abziehen der wirklichen Landschaft« (実景を忠実に写し取る) bis hin zum Durchpausen als der zentralen technischen Frage bei Zong Bing 宗炳 im frühen fünften Jahrhundert (Hatano, Sō Hei, 43/49). Die formaltheoretisch entscheidende Frage jedoch,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daß auch der Hinweis auf »expressive Werte« den Horizont der Mimesis-Theorie nicht hinter sich läßt. Bei Sirén wird mitunter schon die frühe Landschaftskunst als eine Darstellung »in symbolic typeforms«[74] im Hinblick auf ihre »psychological expressiveness« betrachtet, um gegenüber dem offensichtlichen Abbildcharakter das Stilmoment in der jeweiligen Gestaltung zu unterstreichen.[75] Es komme gemäß der älteren Kunstauffassung über die Gegenstandsbeschreibung hinaus darauf an, die in stilistischen Merkmalen sichtbar werdende Auskunft des Bildes zu subjektiven Stimmungen, Befindlichkeiten, Gedanken und Gefühlen wahrzunehmen.

Der von Sirén bevorzugte Begriff des »Symbols« verrät, daß es auch nach seiner Deutung der Quellen dem Bildbetrachter stets noch um die Entzifferung eines in die bildhafte Form gelegten Sinnverweises zu tun ist. Die Rede vom stilistisch individualisierten Ausdruck scheint ebenso wie jene von der abbildenden »representation« zeichentheoretisch von der Lesbarkeit chinesischer Malerei im Sinne eines modernen ikonographischen Kunstverständnisses überzeugt zu sein. Die Bilder sind demnach zwar nicht als Abbilder einer äußeren, womöglich idealisierten Wirklichkeit, wohl aber als Anzeige und Stellvertreter für innere Gegebenheiten im menschlichen Subjekt zu sehen. Das sichtbare Bild vergegenwärtigt eine ansonsten nicht angeschaute und nicht anschaubare, da interne Wirklichkeit und zielt auf deren Kundgabe ab. So indirekt der Sinnverweis auch in der expressiven Bildgestaltung verortet ist, den die Bilder mitteilen, so wenig er auch gleich einer abbildhaften Darstellung in formaler Ähnlichkeit gedacht werden mag, so sehr wird dieser expressive Sinnverweis doch als lesbare und verständliche »Chiffre für« jederzeit eine wirkliche Gegebenheit voraussetzen müssen.

Eine vergegenständlichte Wirklichkeit, der Erkenntnisbezug darauf und Mimesis als das geeignete Verfahren – so läßt sich der Rahmen umreißen, in den jede Form der Physiognomik,[76] somit auch die »expressionistische« Deutung der künstlerisch ausgebildeten Gestalt als Stimmungs- oder Persönlichkeitsspur des Künstlers unweigerlich

---

wie die »körperliche Erscheinungsgestalt« (*xíng* 形) genau zu bestimmen ist, auf die sich jedes formale Abbilden richten muß, bleibt auch bei Hatano ungestellt.

[74] Sirén, Chinese Painting, I 29; vgl. Sullivan, Symbols, 59.

[75] Sirén, Chinese Painting, I 32.

[76] Vgl. die Einwände, die Böhme gegen die Physiognomik und zugunsten einer originären Wirklichkeit des Bildes in Anschlag gebracht hat (Böhme, Atmosphäre, 127 ff. und 132 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gebannt bleibt. Insbesondere gilt es im Blick auf die theoretischen Quellen zu klären, ob die hauptsächlich von Sirén, James Cahill und Roger Goepper vorgeschlagene, gewissermaßen »physiognomische« Deutung der Bildgestaltung[77] tatsächlich als leitend für die Kunstbetrachtung herausgestellt wird. Selbst wenn diese Haltung nicht bloß dem modernen geisteswissenschaftlichen Blick entsprungen sein sollte, drängt sich zumindest der Verdacht auf, daß da eine methodische Errungenschaft der späten chinesischen Kunstkritik unbefragt zum Paradigma der Kunstphilosophie und Ästhetik in der Frühzeit gemacht wird.

In jedem der genannten Ansätze hält sich das Vorurteil unangetastet durch, die Malerei wie ihre Theorie habe sich im vormodernen China stets auf dem Boden mimetischer Kunstauffassungen im weiteren Sinne, das heißt auf dem Boden des hinzeigenden Darstellens von *etwas als etwas*, bewegt. Es wird ohne Zögern davon ausgegangen, daß jedes Bild eine gegenstandsbezogene Aussage macht und im Hinblick auf einen bezeichneten Inhalt zu entziffern ist. Uneingeschränkt gilt da, daß Bilder »etwas zeigen«. Dagegen läßt sich, auch wenn das darstellende Moment nicht geleugnet werden kann, anhand der Quellen aufweisen: *Indem* sie etwas sichtbar machen, sollen Bilder etwas *bewirken*.

Trotz ihrer Tendenz zu größerer Differenzierung und trotz ihres Abstandes zur abendländischen Geistesgeschichte bleibt zuletzt auch die chinesischsprachige Forschung weithin diesem mimetischen Paradigma verhaftet. Dies trifft auch dort zu, wo sie »westliche« Muster von der Deutung der vormodernen Kunst Chinas fernzuhalten bestrebt ist. Wenn Chen Chuanxi 陳傳席 im Hinblick auf Zong Bing 宗炳 und den Leitgedanken des *chuán shén* 傳神, der »Weitergabe des Geistigen«, davon spricht, es gehe da um ein »Sichtbarwerden der geistigen Kräfte über den Bergen und Gewässern«,[78] so mag hier ein Wesensrealismus vielleicht nur anklingen; und es mag nicht zwangsläufig diese Redeweise als die Vorstellung von einer anschaulichen Repräsentation eines überempirischen Wesens im gemalten Bild zu verstehen sein. Wo dann aber der moderne Fachausdruck *zaì-*

[77] Goepper bezeichnet in sicherlich treffender, jedoch einseitiger Weise die chinesische »Malerei als Manifestation des Charakters« und spricht von einer Übertragung der graphologischen Einstellung auf die Malerei (Goepper, Vom Wesen, 13 f.; jüngst ebenso in ders., Aspekte, 20 f.); vgl. Cahill, Confucian, 128 f.

[78] Chen Chuanxi, Zhongguo huihua, 22: 顯現於山水上的靈.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

xiàn 再現 für ein »Neuerlich-Sichtbarmachen« oder eben »Abbilden« des weghaft leitenden Sinnes der vollkommenen Menschen im Berg-Wasser-Bild Verwendung findet, steht ganz offensichtlich das zweistufige mimetische Paradigma der abbildenden Darstellung Pate. Auch Wendungen wie die vom »Herausmalen des Geistes von Bergen und Gewässern« und vom »Herausmalen eines in der Phantasie vorgestellten Dinges«[79] bezeichnen mit aller Deutlichkeit die Vorstellung von einer Beziehung zwischen Vorbild und Abbild. Selbst wo einer subjektiv-expressiven Kunstauffassung gegenüber der naturalistischen Kunst nunmehr »Abstraktion« (*chōuxiàng* 抽象) bescheinigt wird,[80] wird der mimetische Rahmen des Darstellens nicht überwunden.

Nichts Anderes als die abbildtheoretische Vorstellung eines »Sinnbildes von« verbirgt sich ebenso bei Ye Lang 葉朗 hinter folgender Redeweise vom »[darstellenden] Sichtbarmachen« oder »Ausdrücken« (*biǎoxiàn* 表现):

»Die chinesischen Maler der älteren Zeit […] wollten immer das Atmen des gesamten Universums sichtbar machen, […].«[81]

In geradezu karikierender Weise wird da diese Forderung der älteren chinesischen Ästhetik von einem für das Abendland angeblich leitenden »Sichtbarmachen eines vereinzelten und isolierten Gegenstandes«[82] abgehoben. In dieser Weise verfängt sich selbst Ye Lang 葉朗 noch in vorgebahnten Sprech- und Denkmustern, und zwar gerade dort am meisten, wo er am nachdrücklichsten den Gegensatz zum Abendland herausarbeiten will. Aus diesem Grund meint er auf derselben Seite zugestehen zu können, daß auch die chinesische Ästhetik ein »Abbilden« und »Repräsentation« (*zaìxiàn* 再现) durchaus kenne und für wichtig halte. Indem er so ein ganzheitliches Darstellen von Zusammenhängen und Wirksamkeiten im vormodernen China gegen ein schlechtes Abbilden von Gegenständen nach abendländischem Zuschnitt ausspielen möchte, verfehlt er doch um Haaresbreite die ursprüngliche Bedeutung einer Ausrichtung der Ästhetik und der Kunstpraxis auf eine so eigentümliche Größe wie das »lebendige Atmen« (*shēngqì* 生气). Ohne dem Unterschied zwischen Mimesis und

---

[79] Chen Chuanxi, Zhongguo huihua, 34 f.: 畫出山水的精神 bzw. 把想像的東西畫出來.
[80] Chen Chuanxi, Zhongguo huihua, 122.
[81] Ye Lang, Zhongguo mexue, 224: 中国古代的画家 […] 都要表现整个宇宙的生气.
[82] Ye Lang, Zhongguo mexue, 224: 表现单个的对象.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

evokatorischer Wirksamkeit, zwischen dem informativen Abbild und einer durch Anschauung ausgelösten Performativität weiter nachzugehen, wählt er selbst ja schon im nächsten Halbsatz eine viel angemessenere und tiefsinnigere Formulierung:

»[Die Maler] sollten immer das ursprüngliche Atmen des Universums im Bild *in fließende Bewegung versetzen* [Hervorhebung M. O.].«[83]

Jetzt spricht er nicht mehr von einem Darstellen, Abbilden, Sichtbarmachen. Allein, die volle Tragweite dieses Gedankens der Bewegtheit zu entfalten, daran hindert offenbar genau jene geschmähte Fixierung auf das gegenständlich Mimetische und die Darstellung. Allzu fest ist dieses Grundmuster über Hegel im modernen chinesischen Bewußtsein verankert.

Ein statischer Wirklichkeitsbegriff, wie er allen Abbildtheorien im weitesten Sinne innewohnt, ist es, der die moderne Erkundung der älteren chinesischen Ästhetik in die Irre führt und alle Hinweise auf eine lebendige Bewegtheit als Kern der Kunst noch als »Expression« mißdeuten läßt. Daß das mimetische Moment nicht nur die Voraussetzung aller darstellenden Künste, sondern zugleich ihre Wesenserfüllung sei, zieht die Forschung nicht in Zweifel. Wie selbstverständlich folgt sie darin der von Hans Blumenberg im Hinblick auf die abendländische Mimesistheorie formulierten Überzeugung, es gehe in der Malerei um die »künstlerische Erschaffung *weltebenbürtiger* Werke«.[84] Es gilt aber, soweit die mimetische Darstellung unleugbar ein wesentliches Teilmoment in der Malerei ausmacht, genauer zu fragen, *was* da nachgeahmt und *wie* Nachahmung als Mittel eingesetzt wird, ferner auch, *wozu* sie dient. Dient sie einer Erkenntnis dessen, was der Fall ist, durch abbildende Veranschaulichung? Oder führt sie durch die Gegenstandsdarstellung hindurch unmittelbar zu einer »geistigen«, »emotionalen« oder »leiblichen« Transformation des Betrachters? Soll da durch Nachahmung überhaupt *etwas* präsentiert, »re-präsentiert« werden? Oder wird lediglich Gegenständliches »evoziert«, um eine bewegte Wirksamkeit jenseits des Darstellbaren auszulösen? Ebenso ist zu fragen: Was steht überhaupt für eine Nachahmung zur Verfügung? Wie ist diejenige Gegenständlichkeit beschaffen, worauf sich die Malerei beziehen kann? Auch von dieser

[83] Ye Lang, Zhongguo mexue, 224: 都要使画面上流动'宇宙的元'气.
[84] Blumenberg, Ästhetische, 60.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seite erweist sich das implizierte Wirklichkeitsverständnis als unumgänglicher Ausgangspunkt weiterer Forschung.

Die Behauptung, die Berg-Wasser-Malerei habe gar nichts mit Darstellung und Mimesis zu tun, wäre unsinnig. Das Mimetische stellt sicher nicht weniger den Ausgangspunkt für die verschiedenen Kunstübungen des vormodernen China dar, wie dies für das Abendland gilt und wie dies daher hier auch die theoretische Entwicklung so entscheidend prägen konnte. In Frage zu stellen sind allerdings Funktion und Zweck des Mimetischen in älteren chinesischen Kunstauffassungen. Anzuzweifeln ist insbesondere der Gedanke von einer höherstufigen Mimesis in der wahren Kunst, von der Nachahmung des Wesensgehaltes des Wirklichen zum Zwecke geistiger Einsicht in die Wahrheit des Seins. Zu tief ist dieser Ansatz in europäisch-ontologischen Vorannahmen verwurzelt, die von vormodernen chinesischen Denkern nicht geteilt werden.

In dieser Untersuchung soll das mimetische Moment in seiner theoretischen Bedeutsamkeit im Rahmen einer pragmatistischen, auf Transformation statt auf Erkenntnis ausgerichteten Kunstübung herausgearbeitet werden. Von vornherein scheiden sich daher die Wege einer Rekonstruktion von gedanklichen Grundlagen der chinesischen Vormoderne bereits an dem Punkt, wo eine systematisch gegenläufige Tendenz der betreffenden Quellentexte sichtbar wird, die einer Ästhetik des Performativen vor einer konventionellen Werkästhetik europäischen Zuschnitts allemal den Vorzug geben muß. Im Hinblick auf die erhaltenen Werke der Malerei nun auch die schriftlichen Quellen primär aus der werkästhetischen Perspektive begreifen zu wollen, bedeutet den ersten fundamentalen Irrtum so gut wie der gesamten bisherigen Forschung. Dem zentralen Gehalt der Texte ist im Rahmen gängiger Abbild-Theorien von der Kunst, die jedenfalls in einer Ästhetik des darstellenden Zeichens verwurzelt sind und die erkenntnismäßige Vermittlung eines im weitesten Sinne gegenständlich gefaßten Gehalts als das Wesen der Kunst propagieren, nicht auf die Spur zu kommen. Die Untersuchung muß ihr Augenmerk von vornherein auf Anzeichen für eine performativistische Kunstauffassung richten, wonach die gegenstandsbezogene Darstellung nicht mehr als ein Mittel zur Entfaltung einer transformativen Wirksamkeit in ästhetischen Akten ist. Diese Wirksamkeit der Malerei ist freilich nach der Auskunft der vormodernen chinesischen Quellen zur Ästhetik weder mit »Lustgewinn« noch mit »Erkenntnisgewinn« oder »moralischer Läuterung« angemessen umschrieben.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus der Lehrpraxis der Malerei ist hinlänglich bekannt, daß ein vormodernes chinesisches Berg-Wasser-Bild nicht eine tatsächlich gegebene Landschaftsansicht im Ausgang vom Naturstudium »abbildet« oder »wiedergibt«, daß es vielmehr aus topischen »Versatzstükken« zusammengesetzt wird. Damit reicht es schon auf der untersten Ebene in seinem mimetisch-repräsentierenden Aspekt über die besondere »realistische« Gegenstandsbeschreibung in Richtung auf ein Umfassendes hinaus.[85] Freilich könnte ein Bild infolge formaler Beobachtungen zu seiner Motivik als »mimetisch« gelten, ohne daß das konkrete Bildganze einem Anspruch auf äquivalente Abbildung eines Gegenstandsganzen genügen müßte. Fraglich wird dann allerdings, ob das Nachahmende an Teilmomenten der Gestalt bereits ausreicht, um eine Gestaltganzheit insgesamt als »Nachahmung« einer vorgegebenen Gegenstandswirklichkeit zu bezeichnen. Bevor das Berg-Wasser-Bild zum »Bild *von* der Welt« erklärt wird, ist umgekehrt zu fragen, in welcher Weise das sichtbare Erscheinen, das im Berg-Wasser-Bild gewiß geleistet wird, »Welt« zur Entfaltung bringt. Auf diesem Wege werden in den Studien der Teile III. und IV. fundamentale Fehleinschätzungen der vormodernen chinesischen Malerei im einzelnen aufzuweisen sein.

3.5. *Die Performativität der Kunst*

Zur klassischen Werkanalyse ist in der jüngeren Ästhetik die Untersuchung des »ästhetischen Objektes« und der »ästhetischen Einstellung« im rezeptiven Akt hinzugetreten.[86]. Im Hinblick auf die ästhetische Reflexion im vormodernen China muß aber über die Theorie des Rezeptionsaktes hinaus dem transformativen Verhältnis zwischen einzelnen ästhetischen Akten und dem Sein-zur-Welt im ganzen be-

---

[85] Vgl. dazu etwa ein illustriertes Malereilehrbuch wie den berühmten, erstmals 1679 erschienenen *Senfkorngarten* von Li Liufang 李流芳 und Wang Gai 王槪 (*Jie zi yuan* 芥子園, dt.: Wang Gai/Li Liu-fang, *Der Senfkorngarten. Lehrbuch der chinesischen Malerei*, übers. von Angelika Obletter, herausgegeben von Hans Daucher, 3 Bde., Ravensburg 1987), das schwerlich seinesgleichen unter europäischen Musterbüchern finden wird. Darin wird nicht zuerst das Sehen und die Gegenstandserfassung, sondern die Strichführung gelehrt; es sind so auf ganz eigene Art Gegenstandsmimesis und Ausdruck, Allgemeines und seine individuierte Form, künstlerischer Topos und kreative Freiheit verschränkt.

[86] Vgl. aus phänomenologischer Sicht Georg Bensch, *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 2000.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Im Werk als einem Kristallisationspunkt verschiedener Lebensvollzüge läuft die Performativität des Künstlers und seiner Gestaltungsarbeit, wie diese lebensweltlich situiert ist, mit jener anderen Performativität des ästhetischen Betrachtungsaktes zur wirksamen Welteröffnung zusammen. Das Berg-Wasser-Bild ist geschehnishaft; es ist als ein Ereignis zu denken. Diese Erkenntnis ist nun aus dem engeren Bereich einer »religiös« genannten Motivation, wie sie verschiedentlich in der Forschung als ein Zug dieser Malereigattung herausgestellt wurde, bis in die allgemeingültigen Wurzeln der ethischen Verfassung des Menschseins zurückzuverfolgen. Es gilt, den Gedanken des Performativen im vormodernen chinesischen Nachdenken über die Malerei als einen solchen freizulegen, der das ästhetische Verhalten des Menschen je schon im Vollzug seines grundlegenden Seins-zur-Welt im ganzen beheimatet sieht, noch bevor dem unter Umständen eine bestimmte »religiöse« Bedeutung beigemessen wird. Die ästhetisch herbeigeführte Transformation des menschlichen Weltverhältnisses reicht ebenso wesentlich über das Aisthetische hinaus.[87]

Es ist die vorherrschende Auffassung von der Performativität der Malerei, die auch erst einsichtig macht, wieso eine so kulturprägende Sitte wie das Anbringen von Gedichtaufschriften, Nachschriften und Kolophonen (*tí bá* 題跋) durch Dritte auf einem bereits »fertiggestellten« Bild nicht nur keinen Eingriff in die Eigengesetzlichkeit der Bildkomposition darstellt; dieser neue *Gestaltungsakt* bedeutet geradezu ein Aufgreifen des vom Bild an den Betrachter herangetragenen Anspruchs auf eine performative Rezeption. Indem der rezeptive Akt der Bildbetrachtung in einen schöpferischen Vollzug *sui generis* mündet, vollendet sich darin die intersubjektiv, diachron und – im Austausch zwischen Malerei, Dichtung und Schreibkunst – intermedial wirksame Welt- und Gemeinschaftsstiftung durch das Bild. Hinter einer solchen Praxis steht nur vordergründig ein sekundäres Interesse an

[87] Ansätze zu diesem gewandelten Blickwinkel der jüngeren Ästhetik finden sich beispielsweise bei Hans Robert Jauß und Max Imdahl, vor allem im Gedanken einer »produktiven ästhetischen Bilderfahrung« (M. Imdahl, »Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung«, in: Ders., *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band 3*, herausgegeben von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1996, 282–302). Aufgrund eines formalästhetischen Horizontes der europäischen Theorie kann freilich die spezifische Form einer transformativen Ästhetik, wie sie im älteren China greifbar wird, nur in einer Weiterentwicklung dieser rezeptionsästhetischen Perspektive in den Blick der Ästhetik einrücken.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

namhaften Werken und Künstlern; darin tritt vielmehr eine eigentümliche Auffassung von der prozeßhaften Offenheit eines Kunstwerks zutage. Dieses erlangt seine volle Wirklichkeit nicht in der formalen Gestaltung, sondern gerade in der Eröffnung einer ebenso ästhetisch wie sozial, ethisch und geschichtlich verfaßten Wirksamkeit.

Diesen Gedanken legen nicht zuletzt in Form von Bildaufschriften überlieferte Reaktionen auf ästhetische Erfahrungen nahe. Während manchen Künstlerautoren dabei noch ein primäres Interesse an der künstlerischen Persönlichkeit eines Kollegen – oder Schreibkünstlers – unterstellt werden mag, können diesbezügliche Äußerungen gerade eines Zhu Xi 朱熹 (1130–1200), der nach eigenem Bekunden von der Malerei nichts verstand, um so deutlicher die allgemeine Gültigkeit der zwischenmenschlichen Hintergründe in der Kunstübung spätestens seit der Song宋-Zeit beleuchten. In der ästhetischen Praxis einer *aktiven* »Fortsetzung« des Kunstwerks in Nachschriften – ein über die Betrachtung hinausgehender ästhetischer Akt seitens des Rezipienten und ein Eingriff in die Werkgestalt – verschmilzt da in folgendem kurzem Ausspruch in geradezu idealtypischer Weise die geschichtliche Dimension der Kunst mit dem ästhetischen Akt und einer sozial und ethisch bedeutsamen *Antworthandlung* zur mitmenschlichen Verbundenheit:

»Wie ich, [Zhu] Xi, dieses Bild betrachte und die Worte der Nachschriften der beiden Herren Hong und Lu lese, muß ich *ihretwegen* Tränen vergießen [Hervorhebung M. O.].«[88]

---

[88] Zhu Xi 朱熹, »Ba *Bing jie tu* 跋冰解圖« (»Nachschrift zu dem Bild *Schmelzendes Eis*«); übersetzt nach Zhu Xi 朱熹, *Zhu Zi wen ji* 朱子文集 (*Gesammelte Schriften des Zhu Xi*), herausgegeben von Chen Junmin 陳俊民, 10 Bde., Taibei 2000, *juàn* 卷 81, 8. Bd., 4021: 熹觀此圖,讀洪、陸二公跋語,為之隕涕). Auch in den wenigen anderen Bildaufschriften von Zhu Xi 朱熹 tritt jeweils fast durchweg die menschliche Verbundenheit als Ergebnis des Betrachtungs- und Leseaktes zutage; vgl. »Ba Tang ren *Mu yu mu niu tu* 跋唐人暮雨牧牛圖« (»Nachschrift für das Bild *Rinder weiden im Abendregen* eines Malers aus der Tang-Zeit«): »[…] wie man das anschaut, lassen [Malerei und Aufschriften] im Verein in einem Erfurcht aufkommen. […] Im Auf und Nieder [seines Lebens, sc. des Alten vom Longshan-Berg], im Dasein und im Untergang empfinde ich seinetwegen Wehmut, und da ich seine Nachfahren kenne, gebe ich [das Bild] zurück« (ebd., 卷 83, VIII 4094: 覽之并足使人起敬. […] 俛仰存沒,為之慨然,因識其後而歸之); »Ba Taishi zhong feng shi hua 跋太室中峯詩畫« (»Nachschrift zu Dichtung und Malerei auf den Gipfel des Taishi [-Berges im Songshan-Gebirge]«: »[…] ihretwegen [sc. wegen des Malers, des Dichters und seines Adressaten in der Bildaufschrift] bin ich wehmütig, schließe die Rolle und seufze tief […]« (ebd.: 為之慨然,掩卷太息); »Ba Zhang

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das bekannte Interesse der chinesischen Kunstkritik an der Person des Werkschaffenden muß in diesem sozial performativen Rahmen beurteilt werden. Ein Dichter findet sich nach der vorherrschenden Auffassung in geradezu leiblicher Weise in seiner Dichtung verkörpert. Deren Rezeption kommt daher weniger einer »Auslegung« als einem »Antwortgeschehen» gleich. Es geht dem rezeptiven ästhetischen Akt in der Aufnahme eines durch das Kunstwerk vermittelten persönlichen Appells von Mensch zu Mensch nicht zuletzt um die Echtheit einer Begegnung innerhalb einer geschichtlich-kulturellen Gemeinschaft. Nicht primär bedeutet die besagte Gepflogenheit der Bildaufschriften also ein Verstehen oder ein angeregtes Nachschaffen einer »Wahrheit« im Kunstwerk, das rekonstruktive Aufgreifen einer vermeintlichen Sinnintention im intellektuellen Nachvollzug.

Wie anhand der schriftlichen Quellen zu zeigen sein wird, heben gerade die leiblichen Metaphern, die die ältere chinesische Kunstkritik in der Erfassung von ästhetischen Merkmalen sowohl hinsichtlich der Dichtung wie der Schreibkunst und der Malerei zur Anwendung bringt, darauf ab, daß namentlich in der Vermittlung durch die ausdruckshafte Wirksamkeit des *qì* 氣, des »Atmens«, in der Kunst ein tatsächliches »Einschwingen« in die welthafte Wirklichkeit, der ebenso der Rezipient wie der Autor angehören, herbeigeführt wird. Indem das Werk nicht in erster Linie in seiner Symbolhaftigkeit, sondern nach Maßgabe einer leibhaftigen zwischenmenschlichen Begegnung auf seine »Echtheit« (*zhēn* 真) hin erfaßt wird, tritt diese Disposition der Ästhetik und der Kunst zur Gemeinschaftsbildung ganz deutlich hervor. Sowohl im Hinblick auf den Weltaufgang wie auf die Stiftung einer geschichtlichen Gemeinschaft unter Menschen ist die Kunst in China weniger »hermeneutisch« wie viel eher »pragmatisch« anzugehen.

Die seit der Tang唐-Zeit (618–907) anzutreffende Gepflogenheit

---

Yidao jia cang Dongpo *Ku lin guai shi* 跋張以道家藏東坡枯林怪石« (»Nachschrift auf die *Verdorrten Bäume mit skurrilen Felsen* des [Su] Dongpo, die im Hause des Zhang Yidao aufbewahrt werden«): »[…] doch das stolze Schmettern seines Stils und sein Atmen, das Frühere und Heutige durchgreift, ist doch immer noch imstande, mich in der Vorstellung den Menschen leibhaftig sehen zu lassen […]« (ebd., *juàn* 卷 84, VIII 4173: 而其傲風霆、閱古今之氣,猶足以想見其人); »Ba Cheng Guangze jia cang Dongpo *Zhu shi* 跋陳光澤家藏東坡竹石« (»Nachschrift für *Bambus mit Felsen* von [Su] Dongpo, das im Hause des Chen Guangze aufbewahrt wird«): »[…] noch nach hundert Generationen wird, wer diese Malerei betrachtet, sich vorstellen können, [den Maler leibhaftig] zu sehen« (ebd., VIII 4176: 百世之下,觀此畫者,上可想見也).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Bildaufschrift kann aus einer bestimmten ästhetischen Anlage erklärt werden, die sich durchaus in der theoretischen Grundlegung der Berg-Wasser-Malerei seit dem frühen fünften Jahrhundert widerspiegelt. Um diesen Entwurf mit konkreten Einsichten zu füllen, muß das grundlegende Problem so gefaßt werden: Wie wird innerhalb der ästhetischen Erfahrung Wirklichkeit als eine solche, die unser lebensweltliches Dasein im ganzen beherrscht, zur Entfaltung gebracht? Und welche Bedeutung kommt dabei der mit anderen Menschen geteilten Welt als einer Bewandtnisganzheit zu?[89]

Nach einem noch heute in der westlichen Welt vorherrschenden Kunstverständnis wird der Künstler als ein zweiter *creator mundi* mit weitreichender Autonomie ausgestattet.[90] In der authentischen Einzigartigkeit seines von *imaginatio* und *inventio* getragenen Werkschaffens liegt der Wert des Resultats, das als gelungenes Kunstwerk weltgleichen Rang besitzt und einen Wahrheitsanspruch entfaltet.[91] Diesem Blick auf die »Botschaft im Werk« entspricht es, daß bis heute die Methodik der Kunstgeschichtsforschung zu China von einer formalistischen Werkanalyse bestimmt wird. Es unterbleibt zu oft eine Erforschung der »ästhetischen Erfahrung«, wie sie gemäß phänomenologischen Einsichten leitend für die Konstitution des »ästhetischen Objekts« ist. In diesem Forschungshorizont konnten wichtige Momente ästhetischen Denkens in China bisher schlicht übersehen werden. Und selbst dort, wo – wie in erster Linie durch Xu Fuguan 徐復觀 geschehen – durchaus gesucht danach wurde, Kunst als eine existentiell gelebte Wirksamkeit herauszustellen und von einem Herangehen zu befreien, das sie allein von Problemen der Darstellung her begreifen möchte, selbst wo das Performative als die entscheidende Errungenschaft des ästhetischen Denkens bereits in den Blick gerückt wurde, verhinderte eine mangelnde Radikalität in der Problemstellung die Aufklärung der vormodernen chinesischen Malereitheorie

---

[89] Gegen die frühe Rezeptionsästhetik eines Dewey wäre also nicht zu fragen, welche Rolle Leiblichkeit und Lebenswelt für den Vollzug des gelingenden ästhetischen Aktes spielen, sondern umgekehrt, wie im ästhetischen Akt weit über die sinnliche Wahrnehmung hinaus ein tatsächlicher Weltzugang vermittelt wird. Auch eine ästhetische Theorie wie die von Dewey in *Art as Experience* niedergelegte bleibt im kunstphilosophischen Horizont des Abendlandes befangen, solange da lediglich die Aufmerksamkeit auf Faktoren gelenkt werden soll, die den ästhetischen Akt als einen rein *ästhetischen* und die ästhetische Erfahrung lediglich als eine *Erfahrung* eigener Art ausmachen.

[90] Vgl. dazu auch die Analysen in Mersch, Ereignis, 163/166 f./171 ff.

[91] So exemplarisch nach Hegel noch Heidegger, Der Ursprung, 43 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in ihrer ureigenen Besonderheit, der Herausarbeitung einer *performativen* Anschauung.

Alle bisher aufgeworfenen Fragen werden unter der umfassenderen ästhetischen Fragestellung, wie durch konkrete Anschauung und sinnlich-leibliche Akte ein Weltverhältnis vermittelt wird, neu zu beleuchten sein. In Europa hat in allzuwenig beachteter, jedoch bahnbrechender Weise zuerst Fiedler auf die Tragweite des Zusammenhangs von Anschauung, Weltbezug und leiblich vollzogener künstlerischer Tätigkeit aufmerksam gemacht. In seiner Schrift »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« von 1887 unterstreicht er, daß es die »Ausdrucksbewegung« selbst sei, welche sich in der Sehwahrnehmung unmittelbar fortsetze und kläre; der Leistung der gestaltenden Hand, ihrer »Gebärde«, sei erst die Entwicklung des Gesichtssinnes, das heißt aber unseres Weltbezuges in der Sichtbarkeit, zu verdanken.[92] Daher ist bei ihm weiterhin folgender Gedanke zu lesen:

»Erst wenn man begriffen hat, daß jene körperliche Manipulation als die unmittelbare Weiterentwicklung desjenigen leiblichen Geschehens aufgefaßt werden kann, welches bei den Vorgängen des Schauens und Vorstellens nachweisbar ist, oder wenigstens vorausgesetzt werden muß, wird man zu der Einsicht gelangen, daß in dieser Entwickelung des leiblichen Geschehens auch eine Entwickelung des geistigen Geschehens enthalten ist. [...] die Entwickelung von Gesichtsvorstellungen [... kann] nur in der Entwickelung von körperlichen Betätigungen enthalten sein.«[93]

In solcher Klarheit weder vor noch nach Fiedler formuliert, ist in dieser theoretischen Weichenstellung doch ziemlich genau dasjenige Forschungsprogramm bezeichnet, das erst einen angemessenen Zugang zur älteren chinesischen Ästhetik verschaffen dürfte.

In den schriftlichen Quellen zur Ästhetik läßt sich noch deutlicher belegen als Xu Fuguan 徐復觀 dies verfolgt hat, was es genau heißt, daß die Berg-Wasser-Malerei im vormodernen China weithin als eine ethisch-existentielle Einübung in die Welt entwickelt wurde. Als hilfreich erweist sich dabei Julliens These, daß gemäß älteren chinesischen Auffassungen von ästhetischen Phänomenen »das Wirkliche« in der situativen Besonderung in Zeit, Raum und gelebter Bedeutung zu suchen sei, nicht aber in einer allgemeinen, abstrakten

---

[92] Fiedler, Schriften, I 164 f.

[93] Fiedler, Schriften, I 167.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ordnung der Wesenheiten.[94] Auf dem Boden der bereits verbreiteten Einsicht in eine eigentümliche Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes ist jenseits des Mimesis-Gedankens, damit aber auch noch jenseits der Feststellung subjektiver Ausdrucksmerkmale im Bild, Einblick darein zu gewinnen, wie die den Menschen in seinem Dasein ganzheitlich betreffende, in situativer Gültigkeit Welt stiftende Wirksamkeit des Bildes gedacht wurde. Es ist die zeitliche Dimension dieses Wirkens im ästhetischen Akt zu beleuchten; und es ist nach Indizien dafür zu suchen, daß es statt des Schönen, der mimetischen Darstellung oder der Erkenntnis das Moment einer situativen und leiblichen Daseinsentfaltung in der Vermittlung durch die Anschauung am gemalten Bild ist, die tatsächlich im Mittelpunkt einer theoretischen Grundlegung der Berg-Wasser-Malerei steht.

[94] So der durchgängige Tenor in Jullien, Le détour. Wenngleich Jullien die dichtungstheoretische und philosophische Kommentarliteratur auf diese Behauptung hin überprüft hat, fehlt doch noch eine vergleichbare Untersuchung zur geistesgeschichtlich nicht weniger einflußreichen bildenden Kunst und ihrer Theorie.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 frühkaiserzeitlichen 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 Staatseinheit 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 »daoistisch« 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Literatur[2] 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 lungao* 魏晉玄學論稿, Beijing 1957.

[3] Vgl. besonders Vandier-Nicholas, Peinture Chinoise, und dies., Esthéthique; 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 abbildtheoretische 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, Taibei 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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* 荃生) 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 Verfahrensweise[10]

---

[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 altchinesischen Wortgebrauch von *fǎ* 法, sondern das zweckmäßige Vorgehen bei einer Handlung.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*jǔ tǐ* 舉體) an, wohl aber einfach darauf, daß

»diejenige Stelle am Betreffenden, wo sich seine innere Haltung und sein Sinnen[12] befindet, erlangt wird.«[13]

Im Ausgang vom äußeren 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., Taibei 1989, Abteilung »Xu ji 續集«, *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 *xiǎng* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Wesens*erkenntnis* als solche. Indem im gemalten Bild eine individuell ausgeprägte Geistigkeit in ihren anschaulichen Merkmalen der Gestaltung einverleibt 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 sympathetisches 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ästhetische 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 Yuntai-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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fenbar erst in der Ming明-Zeit (1368–1644) mit anderen Entwicklungslinien des ästhetischen Denkens verschmolzen wird und hinfort als ein allgemeiner Satz der Maldidaktik und der Kunsttheorie 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 *qì* 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 qì 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 *qì* 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 *qì* 氣im Hinblick auf seine Bedeutsamkeit auf dem Feld der Anschauung hinreichend deutlich herauszustellen. Wenn die verschiedenen mit *qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. *Qì* 氣 *als Ausdruck einer Wirksamkeit*

Leitend in dieser Ergründung des *qì* 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 *qì* 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 *tǐ* 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 »einverleibt«. 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 leibhaftigen 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-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 氣 verknüpft wurde,[5] soll hier die Idee des *qì* 氣in ästhetischer Hinsicht ausgelotet werden. Denn es fällt auf, daß dort, wo *qì* 氣 als eine Wirksamkeit gedeutet wird, dasselbe *qì* 氣 zugleich als Ausdrucksphänomen erfahren wird. Gängig sind nicht von ungefähr stehende Wendungen wie *qì sè* 氣色, »Gesichtsfärbung und Erscheinungsweise im Atmen« oder *qì xiàng* 氣象, »sinnhafte Erscheinungsgestalten im Atmen«. Die für das folgende leitende These kann demnach so umrissen werden: Die reiche Verwendung des Terminus sowohl in der kosmologischen und anthropologischen wie andererseits in der physiognomischen, ästhetischen und kunstkritischen Literatur liegt in einer ursprünglichen aisthetischen Dimension der mit *qì* 氣 benannten Phänomene begründet.

Cai Biming 蔡璧名hat gezeigt, daß nach der alten Überlieferung die Gemütsregungen eine erlebensmäßige, innerliche oder »seelische«, 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 verstehenden 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 *qì* 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 Schwingungen innerhalb der Ordnungen der Körpermeridiane jenes Phänomen hervorrufen, welches in der chinesischen Medizin seit alters her unter dem Titel *qì* 氣 in den Blick genommen wurde (vgl. Wang Weigong, *Qi de yuezhang: Qi yu jingluo de kexue jieshi, zhongyi yu renti 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 qì: Wissenschaftliche Erklärung des* qì *und der Meridiane, harmonischer 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 Körpervorstellungen 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

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 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 bí 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-erkenntnismäßige 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, Taibei 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 jie* 荀子集解, herausgegeben von Yang Jiaoluo 楊家駱, Taibei 1987, 265: 形之君而神明之主也. Vgl. Homer H. Dubs (Übers.), *The Works of Hsüntze*, London 1928, 269). Das Herzorgan *xīn* 心 »sinnt« (*sī* 思), »dekretiert« (*lìng* 令) und entfaltet zugleich »Begierden« (*yù* 欲), wie aus den genannten Quellen weiterhin ersichtlich ist. Es bildet die »ruhende« (*jìng* 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, Taibei 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 κοινῆ αόσθησις 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*bǎi bìng zhī mèng* 百病之夢) nennt: Der leibliche Zustand von *yīn* 陰 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* anrührt« (*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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. *Qì* 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 entstammt[11] 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 *qì* 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« (*qì* 器) und zu den feinen Körpersäften (*jīng* 精) wie zum Blutpuls (*xuè* 血) zeichnet andererseits *qì* 氣, das »Atmen«, als ein zentrales Phänomen innerhalb des zeitlichen Lebensvollzuges vor jeder davon abstrahierten Raumkörperlichkeit aus; und diese Zusammenhänge lassen *qì* 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 qì 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*yǎng 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« (*yǎng 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 dė zuòyòng* 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., Taibei 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.), *Mong Dsï: 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 shentiguan* 儒家身體觀 (*Das Körperverständnis der Konfuzianer*), Taibei 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 Himmelserscheinungen«), übersetzt nach Gao You 高誘, *Huainan Zi zhu* 淮南子注 (*Kommentar zum* Huainan Zi), herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, Taibei 1991, 36: 明者吐氣者也. […] 幽者含氣者也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 氣 verwoben.[16]

In den daoistisch wie in den konfuzianisch ausgerichteten Quellen aller Jahrhunderte tritt uns *qì* 氣 im Zusammenhang mit dem individuellen Schicksal als eine bestimmte Veranlagung, die quantifizierbar ist, entgegen. Jedem Menschen ist von Geburt an ein *qì* 氣 im Sinne einer Kraft (*lì* 力) zu kürzerem oder längerem Leben (*yāo shòu* 夭壽) 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 *qì*« (*qì bǐng* 氣稟) bezeichnet.[17] Die Mitgift an *qì* 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 *qì* 氣 und die systematische Anstrengung zum Erhalt oder zur Wiederherstellung des angeborenen Maßes an *qì* 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 *qì* 炁 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 *qì* [1] und *qì* [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 內篇« (»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., Taibei 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schwerlich ist hier mit *qì* 氣 einfach nur die stoffliche »Luft« gemeint – wie bedürfte ihrer gerade die Erde? Und schwerlich ist *qì* 氣 hier nichts weiter als eine treibende »Kraft« – wie sollte der Mensch *inmitten* derselben sein? Es müssen angemessenere Ausdrücke gesucht werden, um das Denken des *qì* 氣 zu verstehen. An dieser Auskunft fällt immerhin auf, daß jenes schicksalhaft zugeteilte *qì* 氣 als die Leistung des Lebens selbst Welt stiftet und die Beziehung zwischen Mensch und Welt im ganzen trägt. *Qì* 氣 ist allumfassend und alldurchdringend 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 *qì* 氣 wird bisweilen neben jener Vorstellung von einem zugeteilten Maß an *qì* 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. *Qì* 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 *qì* 氣 zielt nicht darauf ab, ein stofflich wie seelisch in Unteilbarkeit mit sich selbst einiges Lebewesen, ein *individuum* zu bestimmen. *Qì* 氣 dient letztlich stets zur Erfassung eines Weltbezuges.

Aus den angeführten Überlegungen heraus wird *qì* 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 *qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 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 *qì* 氣durchgängig mit »Atmen« wiedergegeben wird, soll damit dem prozessualen Charakter des *qì* 氣, wie es seit dem Altertum in kosmologischen, anthropologischen, ästhetischen und medizinischen Diskursen thematisiert wird, Rechnung getragen werden. Die Aussagen zu *qì* 氣 in zahlreichen Textquellen vermögen unschwer, werden sie erst einmal kritisch gegen ein substantialistisches Vorverständnis gelesen, gängige Auffassungen von *qì* 氣 als »Fluidum«, »Energie«, »Potenz«, »treibende Kraft«, »Materie« oder »Qi-Stoff« zu revidieren. Die Erfahrung des *qì* 氣 sollte nicht auf einen ontologischen Verständnisrahmen bezogen werden. Es geht bei *qì* 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 *qì* 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 *qì* 氣 gewählt.

Qì 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. *qì* 氣, §§ 6–8.

[23] Als durchaus hilfreich erweisen sich die von Manfred Porkert systematisch verfolgten Bestimmungen von *qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leibliche wie das geistige Sein auf untrennbare Weise; in *qì* 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 Zusammenhanges eine herausragende Rolle zu, und die Anschauung bildet ihrerseits ein wichtiges Glied in ihm. Die mit *qì* 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. *Qì* 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. *Qì* 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 leibhaftigen 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 *qì* 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«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*lǐ* 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 Berührungspunkt [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 *qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Trockenen 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, Taibei 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覩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, 29 f.

[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., Taibei 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 Gleiches 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. 161 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, Taibei 1982, 749a f.

[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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 氣, dem »Atmen«, die Rede ist, muß doch nach den zuvor zum Zusammenhang von *gǎn* 感 und *qì* 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 *qì* 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 Menschen wohnt 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., Taibei 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

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »gestalthafte 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).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *yīn qì* 陰氣 oder *yáng qì* 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 *qì* 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« (*qì 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 Glückverheißendes 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, Taibei 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., Taibei 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

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 vermittels ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit einander nachfolgen.«[40]

Die Korrespondenz des Zusammengehörigen bewirkt eine Bewegung, die auf eine gegenseitige Durchdringung vermittels 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, weghaft 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: 同氣共類.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 *zì 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« auszuklammern, 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 *zì rán* 自然, das »Von-selbst«, zeigt mithin ein *Geschehen* an, nicht ein gegebenes Etwas.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Belegbeispielen 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 »anrühren« (*gǎn* 感); denn die Bilder haben teil an der Wirksamkeit des »Atmens«, wenngleich 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.則雨亦可以僞象致.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»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 angerührt; 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Anschauungs*akt* 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 Zeichen*verstehen* 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 europäischem 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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] Erscheinungsgestalten, nicht durch eine dinghafte Wirklichkeit [etwas] kund. Daher erblicken wir, wenn wir im Schlafe ruhen, in Traumeinsichten die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten von Angelegenheiten. Wird Glück eintreten, kommen glückverheißende Erscheinungsgestalten. Wird Unheil eintreten, kommen unheilvolle Erscheinungsgestalten herbei. Das Atmen geistiger Kräfte steht in korrespondierender 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 inmitten des Wirklichen zuzusprechen.

Vor diesem Hintergrund ist zu lesen, was Wang Chong 王充 zum Abschluß der Kapitels über Sinnbilder sagt. Diese sind dazu angetan, 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *fú* 符 oder *fú shū* 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).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 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 anzeigt. 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 vermittels 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] *Qì* 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 Zhimin, 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).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in letzter Konsequenz als eine Struktur der Selbstbezüglichkeit gedacht werden. Angemessen ist der Idee des *qì* 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 anrühren, 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« rekurriert 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 *qì* 氣 gedeutet?

2.5. *Qì* 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, Taibei 2003, 1: 氣之動物,物之感人,故搖蕩性情,形諸舞詠.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 lǜ* 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 Wirk-lichkeit] 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*yìng* 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 *qì* 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« (*qì* 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 Ruoxus 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-Hsü's Experiences in Painting [T'u-hua Chien-wên 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 Geheimkniffe 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.«

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

individuell gelebte *qì* 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 rührt] 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 Erkennungsmarke 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. Gleiches 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,吐纳英華,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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Gestaltgebung 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 »einverleibt« – 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,脣吻而已.

[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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 leibhaftigen Wirksamkeit heraus die Gestaltung bestimmenden »Atmens« (*qì* 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 荊浩 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Deutungen von *qì* 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« (*qì* 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 *qì* 氣 neben oder vor *shén* 神, weil das »Atmen« eben leiblich und ausdruckshaft veranlagt ist; gerade in der Sichtbarkeit von *qì* 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 *qì* 氣 auf alle ursprünglich ausdruckshaften Erscheinungen.

Qì 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: *Qì* 氣, das

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»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 ausdruckshaften »Atmens« bedeutet dies zuletzt jedoch: Aus *qì* 氣 wird ein vorrangiger ästhetischer Wert. Das »Atmen« wird im Hinblick auf seine ureigene Ausdruckshaftigkeit zu einer aisthetischen Kategorie. Es wird zur Charakterisierung wahrnehmbarer Gestaltqualitäten an sichtbaren Gegenständen gebraucht. Dieser Aspekt soll hier zum Schluß aufgeklärt werden.

2.6. *Qì* 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 »Zurückweisung 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 untersuche die äußerlich sichtbaren Anzeichen, um das Schicksal zu erkennen!«[65]

Der Hinweis gilt der bis heute praktizierten Kunst der Einschätzung von Menschen nach bestimmbaren Merkmalen. Hierzu führt Wang Chong 王充 in Anlehnung an bereits herausgearbeitete gedankliche Grundlagen im Hinblick auf Heiratskandidaten in drastischer Zuspitzung 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[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 »Merkmalen« (*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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-Zeigens findet das »Atmen« selbst seinen unmittelbaren Ausdruck. Der mit *qì* 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 I 456: 天能生人之體.故能象人之容.夫人所以生者.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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Einschätzers«, 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 ausdruckshaft 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

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Umlaufenden[72] 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 ausdruckshaften 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 sogleich 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 Wirk-lichkeit*], 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 Zeitphasen 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-ausdruckshaft 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«, *qì* 氣, kann als sichtbare Gestaltqualität sprachlich wie ein Adjektiv gebraucht werden. Ein Mensch kann »*qì*-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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mustern der Tonalität (*lǜ lǚ* 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 verkörperten, 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 ausdruckshafte »Atmen« des einen Menschen rührt den anderen an; dieser spricht darauf über die Wahrnehmung des Ausdrucks unmittelbar und in seiner leiblichen Verfassung an. Als Selbstbezüglichkeit vollzieht sich dieser »Schwingungskreislauf« zugleich im atmosphärischen 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 unmittelbaren »Reduktion« von Angeschautem auf leibliche Vorgänge, das heißt es bedarf der Rückführung von wahrnehmbaren Ausdrucksgehalten auf die Wirksamkeit im Puls des »Atmens«. Diese Rückführung geschieht wiederum immer schon in unmittelbarer Wirksamkeit im Medium des »Atmens«. In dessen Lebendigkeit allein haben die besagten Ausdruckphänomene ihren Sinn und ihre Erfüllung.

Im Ausdruck entfaltet sich das »Atmen« als eine selbstbezügliche Tätigkeit. Aufgrund dieser Selbstbezüglichkeit ist die Menschenbeobachtung insbesondere unter sich verändernden Umwelteinflüssen so aufschlußreich. Diese rühren die leibliche Verfassung des Menschen auf vielfältige Weise – natürlich auch wiederum durch die bekannten Ausdruckphänomene wie den Klang fremder Stimmen, Gestalt, Mimik und Gestik der anderen Menschen oder alle wahrnehmbaren Erscheinungen der Welt überhaupt – an und rufen unmittelbar den Widerschein dieser Anrührung im Ausdruck der Person hervor. Liu Shao 劉劭 resümiert diesen Gedanken wie folgt:

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Man betrachte aus diesem Grund das Angerührtwerden des betreffenden [Menschen] in sich verändernden [Situationen], und daraufhin kann man Bescheid 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 Selbstbezüglichkeit des leiblichen Menschseins im Moment des »Atmens« ermöglicht nicht bloß die Menschenkunde im Ausgang von sinnhaft-sinnlichen Ausdruckssphänomenen. 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 *qì* 氣 leitet diesen gedanklichen Umschlag hin zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber der *Qì*-Qualität selbst ein. So ist es im vierten Jahrhundert bereits gang und gäbe, jemanden durch *gǔ* 骨 und *qì* 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 *qì* 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 *qì* 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 *qì* 氣 einer Person richtet sich nämlich weniger auf ein Geschmacksüberteil über ihre gestalthafte 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über ausgehende Ausstrahlung und Wirkung. Die Anschauung des *qì* 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 Gegenstandes 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 angesichts 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 *qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die chinesische Geistesgeschichte hindurch sehr einflußreichen Auffassung liegt in der großen Bedeutung, die der grundlegenden Anschaulichkeit 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 frühe 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 wirksam 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 zhexue* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (*qì 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. *Qì 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* 韻 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* 韻: »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).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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* 韻 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* 韻 eng gebunden an das Moment des »Atmens«, dessen Bewegtheit *per se* Schwingungen zu übertragen imstande ist. Die spezifisch menschenkundliche Ausweitung des Terminus *yùn* 韻, 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 龔斌, *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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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* 韻) hervor, wodurch das gemalte Bild seine eigentliche Wirkmächtigkeit in der ästhetischen Anschauung erlangt. In Anbetracht dieses lebensmäßigen Wirkzusammenhanges 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 Lebenswelt[10] zu wahren, die der ästhetische Ausdruck *yùn* 韻 im Durchgang durch die Menschenkunde unleugbar eingegangen ist.

Als eigenständiger künstlerischer Wert und womöglich sogar als Gestaltqualität im Gemalten verstanden, wird ferner das »Atmen« (*qì* 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, 120 f.) den ganzen Ausdruck *qì 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 lì* 神韻氣力) die Rede. Bei Xia Zhan 夏瞻 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 qì* 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« *Form*eigenschaften, 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Errungenschaften 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 Lebenssäfte 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« (*qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 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 *qì gé* 氣格, »Maßstäbe im Atmen«,[16] oder *qì 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 geraumen 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 蜀 (etwa das heutige Sichuan 四川) 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 Vollendeten«) zu Hou Yi 侯翌; LB I 410.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gerade nicht eine formalästhetische Verwendung des Wortes *qì* 氣, sondern der Gedanke des Selbstausdrucks 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 derselbe Jing Hao 荊浩 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 *qì* 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: 爽氣.

[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 [beseelt], aber er hat noch nicht den Reiz lebendiger Selbstbewegung ausgeschöpft.« (Yao Zui 姚

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Wirk-lichkeit« (*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, Kunstkenner 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* 續畫品 (*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 (Traités) durchweg sichtbar. Doch auch bei Xu Fuguan 徐復觀 tritt mitunter eine

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 氣 entspringende Entstehungs*weise* 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 »Pinselspuren« (*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 Texturstriche[23] als Vorbe-

---

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

[23] Die zentralen malerischen Techniken des als *cūn* 皴, »Risse/Aufrauhungen«, oder *cūn fǎ* 皴法 bekannten Pinselgebrauchs und des *xuàn* 渲 oder *xuàn 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 Suggerieren 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 Gestaltungsmit-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Pinselspur« 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* 一

---

tel. Gerade die schreibkünstlerisch sensibilisierte Pinsellinie lebt sich in einer Vielfalt von unterschiedlichen, im Laufe der Geschichte mustergültig ausgeprägten und tradierten *cūn* 皴, »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 »rauhen 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« (*qì* 氣) näher als der sichtbaren Form, wie etwa auch aus dem analog zum pulsierenden Blut und den Meridianen zu lesenden Ausdruck *shí mò* 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 I 272 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,惟無意者之說為最當.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *qì* 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 welthaften 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 *qì* 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 lì* 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« (*xiàng 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 Tieren[27] – auf deren Charaktereigenschaften und Schicksal schließen läßt.[28] So berichtet der Historiker Sima Qian 司馬遷 von der Auskunft des Kuai Tong 蒯通 zum Verfahren der Menscheneinschätzung:

---

[26] Acker, Some T'ang, I 4; Bush/Shih, Early, 40; ähnlich undifferenziert jüngst wieder Goeppers Rede von der »Pinselschrift« in der Malerei (Goepper, 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« (*shíjì jìqiǎo* 实际技巧) 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 Goepper erneut auf die Bedeutung der im Altertum gebräuchlichen »Einschätzung von Pferden« (*xiàng mǎ* 相馬) für die Entwicklung der Malereitheorie hingewiesen (Goepper, 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[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, Traités, 297 bzw. 298 Anm. 610.

[33] Chen Chuanxi, Liuchao, 201 Anm. 8.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 荊浩 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Buxing 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 imposanter 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).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bild*gegenstand* 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 Gegenstandsbindung 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: 但取精麤,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 Übersetzungsweise begründet.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Pinselspur 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 347 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Pinselspuren« (*bǐ jī* 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 陸杲 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 364 f.
[44] GHPL, VI. 3. [20], LB I 363: 點畫之間,動流恢服.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 diskutierte[46] »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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. Welt und Leib im Nachdenken über die Berg-Wasser-Malerei

1. Der Weltaufgang in Bergen und Gewässern nach Zong Bing 宗炳

Von Konfuzius wird der berühmte Ausspruch überliefert: »Der Weise schätzt das Wasser, der mitmenschlich Gütige schätzt die Berge.«[1] Bis ins ausgehende Altertum wurde dieser Leitsatz freilich weithin als ein didaktisches Gleichnis gelesen. In charakteristischen Eigenschaften von Bergen und Gewässern spiegeln sich menschliche Tugenden wider.[2] Allenfalls zur moralischen Erbauung mag dann auch die Betrachtung von Berg und Wasser gemäß dieser Geisteshaltung anfangs gedient haben. Spätestens mit den Berichten von »Unsterblichen« und anderen Bergeinsiedlern im *Zhuang Zi* 莊子 kann aber der unkultivierte Naturraum nicht bloß als bewohnt, sondern auch als positiv bewertet und darüber hinaus in seiner Eigenart ästhetisch aufgenommen gelten. Der Rückzug aus der politischen und gesellschaftlichen Betätigung in die ländliche Einsamkeit, wie ihn etliche jener berühmten »zurückgezogen lebenden Gebildeten und Fürstendiener« (*yǐn shì* 隱士) des dritten und vierten Jahrhunderts geradezu als eine neue Lebensform kultivierten, ließ sodann das Naturwüchsige in den Mittelpunkt der Geisteskultur einrücken. Eine nunmehr ganz künstlich konstruierte, als Lebensraum des Menschen neu etablierte, »naturwüchsige« Umgebung wurde im Gegensatz zur Menschenwelt

---

[1] *Lun yu* 論語 (*Gespräche [des Konfuzius]*), 6.23: 知者樂水, 仁者樂山 (hier und im weiteren gezählt und zitiert nach William Hung u. a. [Hg.], *Lun yu yin de* 論語引得. *A Concordance to the Analects of Confucius. Harvard Yenching Institute sinological Index-Series 16*, Beijing 1940 [= LY]); vgl. Ernst Schwarz (Übers.), *Konfuzius. Gespräche des Meisters Kung (Lun Yü)*, München 1985, VI.21.

[2] Vgl. dazu etwa die ausführliche Erklärung einer sinnbildlichen Sicht auf Berge und Gewässer, die sich in Liu Xiangs 劉向 *Shuo yuan* 說苑 (*Park der Reden*) findet (卷 17 »*Za yan* 雜言« [»Mannigfaltige Reden«], in: Lu Yuanjun 盧元駿, *Shuo yuan jinzhu jinyi* 說苑今註今譯, *xiūdìngběn* 修訂本, Taibei 1988, 600 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wahrgenommen und in künstlerischen Gestaltungen vielfältig thematisiert. Erstmals schaute man in dieser Weise in die Natur. Und man sah und erfuhr darin bisher verborgene Züge.

Schon im Altertum war es offensichtlich zur Entdeckung der weiten »Aussicht« vom Berg gekommen.[3] Und im ersten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung hatte Liu Xiang 劉向 bereits mit großer Selbstverständlichkeit feststellen können, daß die besondere Umgebung einer freien Höhe auch stimmungsmäßig eine eigene Wirkung ausübt:

»Steigt er in die Höhe, löst dies im Menschen den Wunsch nach dem Blick in die Ferne aus.«[4]

Noch war es dann nur ein Hügel, auf dem jener Xun Xian 荀羨 stand, um die Weite der Welt zu entdecken und in die Höhe zu streben. In den *Neuen Reden über Geschichten dieser Welt* wird von ihm berichtet:

»Er stieg auf den Beigu [-Hügel], blickte zum Wasser hin und sprach: ›Wenngleich ich noch nicht die drei Gebirge erblicke, erregt das doch ganz selbstverständlich im Menschen die Sinneshaltung vom Aufstieg zu den Wolken‹.«[5]

Fast ein Jahrtausend allerdings vor Petrarcas legendärer Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336 machten sich in China buddhistisch inspirierte Wanderer aus der Gemeinde um Huiyuan 慧遠 (334–417) am Lushan 廬山 die besondere Erfahrung des Blicks von der Gebirgshöhe aus methodisch zu Übungszwecken zunutze. Zu dieser Gruppe früher Wanderer zählte auch der als kunstsinniger Freigeist bekannte Zong Bing 宗炳 (375–443).[6] Wie der tang-zeitliche Sammler und Kunstkritiker Zhang Yanyuan 張彥遠überliefert, verweigerte sich Zong Bing 宗炳 zeitlebens einer Anstellung bei Hofe. Er zog es vor, die Berge zu durchstreifen und als Musiker, Schreibkünstler und Maler ein zurückgezogenes Leben zu führen.[7] Als Anhänger des Bud-

---

[3] Vgl. etwa die wiederholte Rede vom »Steigen auf einen hohen Berg« (*dēng gāo shān* 登高山) in *Xun Zi* 荀子, 卷 1 Kap. 1 »Quan xue 勸學« (»Ermunterung zum Lernen«); Wang Xianqian, Xun Zi, 1 f. bzw. Dubs, The Works, 31.

[4] *Shuo yuan* 說苑, 卷 16 »Tan cong 談叢« (»Dickicht der Unterredungen«); Lu Yuanjun, Shuo yuan, 549: 登高使人欲望.

[5] *Shi shuo xin yu* 世說新語, Kap. 2 »Yan yu 言語« (»Reden und Worte«), Nr. 74; Yu Jiaxi, Shi shuo, 135: 登北固望海云:雖未覩三山,便自使人有凌雲意.

[6] Vgl. zu diesen historischen Voraussetzungen im einzelnen Nakamura Shigeo, Chūgoku garon, 60 ff. und Bush, Tsung Ping, 146 ff.

[7] Vgl. Zong Bings Kurzbiographie in LDMHJ (卷 6) 129 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dhismus verfaßte er eine größere Verteidigungsschrift zur Lehre Buddhas vom karmischen Kreislauf der Wiedergeburten, die *Erörterung zur Erhellung des Buddhismus* (*Ming fo lun* 明佛論).[8] Im Alter aber soll Zong Bing 宗炳 alle durchwanderten Gebirge an die Wände seiner Wohnung gemalt haben. So soll er sie »im Sitzen und im Liegen sich gegenüber« gehabt haben (*zuò wò xiàng zhī* 坐臥向之) und »sich darin im Liegen ergangen sein« (*wò yǐ yóu zhī* 臥以遊之).[9] In seinem 68. Lebensjahr soll er dann über seinen persönlichen Weg zu einer neuartigen, eigenständigen »Berg-Wasser-Malerei« in seiner berühmten *Vorrede zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui xu* 畫山水序, kurz HSSX) Rechenschaft abgelegt haben.[10] Noch ist die »Berg-Wasser-Malerei« kaum geboren. Aber schon werden »Berge und Gewässer« (*shān shuǐ* 山水) wahrgenommen als »Berg und Wasser«, das heißt als ein bedeutsamer Zusammenhang eigener Art. Hinfort ist nicht mehr klar zu entscheiden, ob die Wendung auf die Natur oder auf das gemalte Bild zu beziehen ist. Denn in zunehmendem Maße werden Theorie und Praxis der Berg-Wasser-Malerei die Wahrnehmung dessen bestimmen, was *shān shuǐ* 山水, »Berg und Wasser«, genannt werden kann.

Zu befragen ist vor diesem Hintergrund also dieses erste Zeugnis einer Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei zunächst daraufhin, welche Auskunft daraus hinsichtlich des Zweckes, vor allem aber hinsichtlich des Gegenstands der Naturbetrachtung im allgemeinen wie der daraus erwachsenen Malerei im besonderen zu entnehmen ist. Was genau sahen jene Leute aus der buddhistischen Gemeinde und der Maler selbst im Gebirge? Was malte er? Und was schaute er sodann im gemalten Bild an?[11]

---

[8] Enthalten im *Hong ming* 弘明集, in: Takakusu Junjirō 高楠順次郎 (Hg.), *Taishō shinshū daizōkyō* 大正新修大藏經 (*Neue Ausgabe des buddhistischen Kanons aus der Ära Taishō*), Tōkyō 1928 ff. [= T], Bd. 52, 2102, 9–16. Zu begrifflichen und gedanklichen Parallelen wie zum Problem einer buddhistischen Ausrichtung des *Hua shan shui xu* 畫山水序 im ganzen vgl. die eingehenden Untersuchungen von Bush (Tsung Ping) und Munakata (Concepts) – beide wiederum fußend auf Nakamura, Chūgoku garon und Hatano, Sō Hei – sowie die Darstellung von Liu Gangji 劉綱紀 in: Li Zehou/Liu Gangji, Zhongguo meixue, Bd. 2, 510 ff. und mehrere Einzelaufsätze in MY (Xie Lei, Guan dao; ders., ›Jingang jing‹; Liu Daoguang, ›Jingang jing‹; Wei Bin, ›Hua shan shui xu‹ yu fojiao).

[9] LDMHJ (卷 6) 130.

[10] Überliefert nach Zhang Yanyuan 張彥遠, LDMHJ (卷 6) 130 f.; vgl. die hier in VI. 1. beigegebene Übersetzung des HSSX.

[11] Vgl. insbesondere zu diesem Teil der Untersuchung meinen früher vorgelegten Deutungsversuch: Obert, Vom Nutzen, 857 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.1. Natur als Welt geschaut

Die »Entdeckung der Natur« seit dem dritten Jahrhundert ist vor allem im Blick auf die Lyrik thematisiert worden.[12] Das naheliegendste Feld ihrer Entfaltung, das der unmittelbaren Anschauung und ihrer Umsetzung in der Malerei, ist indes weniger genau bekannt. Gerade hier jedoch tritt gegenüber dem Gedanken der »Natur« und einer »naturverbundenen« Lebensweise eine andere Idee in den Vordergrund. In der Reflexion auf die frühe Berg-Wasser-Malerei wird weniger das Naturwüchsige im Gegensatz zu vom Menschen gestalteten Lebenszusammenhängen hervorgehoben; durchdacht wird vielmehr das sichtbare Erscheinen eines Sinnzusammenhangs, so aber das im Erlebnis des Sehens sich eröffnende Ganzheitliche der Wirklichkeit und der Aufgang von »Welt«.

Von verschiedener Seite wurde auch im Hinblick auf Zong Bings 宗炳 theoretische Grundlegung immer wieder auf die Welthaltigkeit der älteren chinesischen »Landschaftsmalerei« aufmerksam gemacht. Es wird dabei ausgeführt, ein Berg-Wasser-Bild stelle nach Art eines »Mikrokosmos« die Idee der Welt schlechthin anschaulich dar; es beziehe sich auf die Welt als solche, verkörpere die metaphysische Beschreibung einer Idealwelt. Diese Charakterisierungen sind, zumindest auf der semiotischen Ebene, sicherlich nicht von der Hand zu weisen. Mit Fug und Recht wird das Berg-Wasser-Bild in der Forschung oftmals nicht als Wiedergabe einer realen Szenerie, als »Naturimpression« oder als ein zufälliges Stimmungsbild gedeutet. Es muß in einem ganz wesentlichen Sinne als ein »Welt-Bild« aufgefaßt werden. Mit »Welt« soll dabei immer wieder das Ganze eines sinnhaft gültigen Zusammenhangs des Wirklichen in seiner erfahrungsmäßigen Gegebenheit für den Menschen benannt werden. Dieser Begriff zielt also auf eine Diskrepanz zwischen der bedeutungsmäßigen Evokation jener umfassenden, das Menschsein durchwaltenden Weltwirklichkeit und der Darbietung eines bloßen »Stücks Natur«, eines beliebigen oder auch typischen Ausschnitts aus Raum und Zeit. Unterstrichen werden soll eine Tiefendimension, nämlich die grundlegende Bedeutsamkeit dieser »Welt« als solcher für das menschliche

[12] Vgl. John David Frodsham, »The Origins of Nature Poetry«, in: *Asia Major* 8 (1960/61), 68–104; ders., *The Murmuring Stream: The Life and Works of the Chinese Nature Poet Hseh Ling-yün (385–433), Duke of K'ang-lo*, 2 Bde., Kuala Lumpur 1967; Wolfgang Kubin, *Der durchsichtige Berg. Die Entwicklung der Naturanschauung in der chinesischen Literatur*, Stuttgart 1985.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Leben im Gegensatz zur bloß wahrnehmbaren Gegenständlichkeit in einer Welt. Zentral eignet dieser Vorstellung, daß sie den zeitlich gelebten Bezug des Menschen zu seiner Lebensumgebung jederzeit impliziert. »Welt« läßt sich nicht auf eine objektive und allgemeine Größe beschränken.

Es gilt nun möglichst genau auszuloten, inwiefern insbesondere nach der Auskunft der malereitheoretischen Quellen jeweils von »Welt« gesprochen werden kann und um was für eine »Welt« es im Berg-Wasser-Bild geht. Im Hinblick auf diesen oft interpretierten Grundtext zur Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes von Zong Bing 宗炳 soll hierzu von folgender These ausgegangen werden: Das Berg-Wasser-Bild verkörpert einen sichtbaren Weltort, in dessen ästhetischer Anschauung sich »Welt« schlechthin eröffnet. In der Betrachtung der Bildgestalt entfaltet sich dem Menschen aus seinen lebensweltlichen Bedeutungszusammenhängen, aus seiner gelebten Erfahrung heraus seine aktuelle Wirklichkeit im ganzen. Dieser durch das Bild bewirkte Weltaufgang soll Schritt für Schritt aufgedeckt werden.

Im Tonfall einer *captatio benevolentiae* spannt Zong Bing 宗炳 zu Beginn seiner Schrift in folgender Weise den geschichtlichen und bedeutungsmäßigen Rahmen auf, innerhalb dessen er von dem sichtlich legitimierungsbedürftigen, noch jungen »Malen von Berg und Wasser« zu handeln gedenkt:

»Die vollkommenen Menschen tragen in sich den weghaft leitenden Sinn und lassen die innerweltlichen Vorkommnisse [in sich] widerscheinen. Die Tugendhaften und Fähigen machen ihr Inneres klar und kosten die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aus.«[13]

Die Ausführungen setzen mit dem »weghaft leitenden Sinn« (*dào* 道) ein. Gemäß dem *locus classicus* in den Anfangssätzen des *Lao Zi* 老子 und deren etablierter Auslegung im Gefolge des Kommentars von Wang Bi 王弼 (226–249) soll der weghaft leitende Sinn auf paradoxe Weise gerade nicht aussagbar, benennbar und angebbar sein oder zu einer spezifisch bestimmten Leitung genommen werden können. Durch die Konkretisierung in einer bestimmten Gestalt verlöre er seine allgemeine Gültigkeit. Jeder Titel dafür stellt somit nur einen Notbehelf dar.[14] Der weghaft leitende Sinn steht dem Nichtgegebenen

[13] HSSX, VI. 1. [1] bzw. LB I 583: 聖人含道暎物,賢者澄懷味像.

[14] *Lao Zi* 老子 25/41; vgl. R. Wilhelm (Übers.), *Laotse. Tao te king. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und mit einem Kommentar von R. W.*, München 1978, 65/84.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(*wú* 無) näher als einem Gegebenen (*yǒu* 有).[15] Und er wird noch vor der Eins und dem begrenzten Etwas überhaupt als »Ursprung« (*yuán* 元) gedacht. Der weghaft leitende Sinn gilt als »Anfang von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī shǐ* 天地之始) und als »Mutter aller innerweltlichen Vorkommnisse (*wàn wù zhī mǔ* 萬物之母).[16] Und gemäß den *Angehängten Sprüchen* (*Xi ci* 繫辭) aus der Kommentartradition des *Buches der Wandlungen* (*Yi jing* 易經 oder *Zhou yi* 周易) heißt das die Urmomente des Geschehens, das verschattete *yīn* 陰und das lichte *yáng* 陽 in ihrer Sonderung Tragende ebenfalls weghaft leitender Sinn.[17] Zugleich ist der weghaft leitende Sinn freilich seit alters her eine Vorstellung, die eng mit der Ethik des guten Menschseins und dessen handelnder Entfaltung in der Zeit verknüpft ist.[18] Auf der anderen Seite taucht der Ausdruck in buddhistischen Kontexten auf, wo er anfangs mit dem »Weg« (sanskr. *mārga*) zum »Erwachen« *(bodhi)* und zu *nirvāna*,[19] dann auch mit *nirvāna* selbst identifiziert wird. In einem ähnlichen Sinne, nämlich für die Verkörperung der echten Wirklichkeit in *dharmakāya* oder *nirvāna*, das Nakamura etwas irreführend mit *prājña* (*bōruò* 般若) glossiert, findet sich das Wort nach dessen Auffassung auch an entscheidender Stelle in Zong Bings 宗炳 buddhistischer Abhandlung.[20] Dort allerdings sind demgegenüber noch mehr konventionelle, das heißt in »konfuzianische« und »daoistische« Überlieferungen gehörige Belege wie »der weghaft leitende Sinn der vollkommenen Menschen« (*shèng rén zhī dào* 聖人之道), »der weghaft leitende Sinn des Himmels« (*tiān dào* 天道) und »der weghaft leitende Sinn des Lao [Dan] und des Zhuang [Zhou]« (Lao Zhuang *zhī dào* 老莊之道) versammelt.

---

[15] *Lao Zi* 老子1/40; vgl. Wilhelm, Laotse, 41/83.

[16] *Lao Zi* 老子1/42; vgl. Wilhelm, Laotse, 41/85.

[17] ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上«, 3b: »Wo mal [dunkles] Yin, mal [lichtes] Yang ist, das wird ›weghaft leitender Sinn‹ genannt.« (一陰一陽之謂道); vgl. Wilhelm, I Ging, 275.

[18] Vgl. neben ungezählten Belegstellen etwa den allgegenwärtigen Anfang des *Zhong yong* 中庸 (*Buch von Mitte und Maß*): »Die Bestimmung des Himmels wird ›angeborene Anlage‹ genannt. Der angeborenen Anlage folgen wird ›weghaft leitender Sinn‹ genannt. Den weghaft leitenden Sinn einüben wird ›Lehre‹ genannt. Was der weghaft leitende Sinn ist, kann nicht einen Augenblick verlassen werden.« (übersetzt nach Zhu Xi 朱熹, *Si shu ji zhu* 四書集注, herausgegeben von Yan Chu 閻初, Taibei 1956, 25: 天命之謂性.率性之謂道.修道之謂教.道也者不可須臾離也.).

[19] Vgl. dazu Ci Yi 慈怡 (Hg.), *Foguang da cidian* 佛光大辭典 (*Großes Wörterbuch des Buddhismus*), 8 Bde., Gaoxiong 高雄 1988 [= FG], Art. *dào* 道.

[20] Zum Beispiel in T 52, 2102, 9c28/12b9/13a23; vgl. Nakamura, Chūgoku garon, 72.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zong Bing 宗炳 gebraucht das Wort *dào* 道 eindeutig in einer sehr weiten Bedeutung, die nicht auf eine bestimmte Ausrichtung verengt werden sollte. Allenfalls eine strukturelle Gemeinsamkeit kann dabei den verschiedenen Konnotationen ohne Schwierigkeiten unterstellt werden. Offensichtlich bezeichnet der »weghaft leitende Sinn« für ihn einen sinnhaften Kernbereich des Wirklichen, der von maßgebender Bedeutung für das menschliche Leben ist. Der weghaft leitende Sinn entzieht sich als ein Einzelnes, um dafür desto wirklicher das Ganze zu durchherrschen. Er läßt Welt als Bewandtnisganzheit für das menschliche Leben wie für das Streben nach einem Heil aufgehen. Demnach ist auch für das Vorkommen des Ausdrucks an dieser Stelle in der *Vorrede* viel eher von der welthaften Dimension auszugehen. *Dào* 道, das ist der Sinn, den Zong Bing 宗炳 der Welt als der allumfassenden Wirklichkeit zugrunde legt. Die »Vollkommenen« – vor allem die des chinesischen Altertums und der Buddha – verkörpern ihrerseits diesen uranfänglichen Sinn und lassen in seinem Licht die innerweltlichen Vorkommnisse in sich widerscheinen. Ihnen geht die Welt in unmittelbarer Art auf, als wären sie ein Spiegel. Sie bedürfen dazu noch nicht eigentlich einer vermittelnden Wahrnehmung. Alle Weisen aber verstehen in dem Scheinen der Vorkommnisse immerhin noch »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) zu erkennen. Sie erst vollziehen eine Wahrnehmung im ausgezeichneten Sinne. Wie Bilder schauen sie die Welt in ihrer höchsten Bedeutsamkeit an. Hier kündigt sich eine tiefsinnige Rechtfertigung der *Anschauung* und damit auch der Malerei an.

Zwei überlieferte Versionen des ersten Satzes haben einen Zwiespalt in der Forschung herbeigeführt. Die umstrittene Lesung des *yìng* 暎, »widerscheinen (lassen)«,[21] als *yìng* 應, »sich zusagen«,[22] ist aber aus gedanklichen Gründen zurückzuweisen, obgleich sie vor daoistischen Hintergründen geläufiger wirkt.[23] Als Argument für die

[21] Vgl. dafür Hatano, Sō Hei, 38; Delahaye, Les premières, 84 ff./90; Chen Chuanxi, Liuchao, 123/125 Anm. 2.

[22] Vgl. Shen Zicheng, Lidai hualun, 14; Nakamura, Chūgoku garon, 70; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 238; Acker, Some T'ang, II 116; Lin Yutang, The Chinese, 31; Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 148; Bush, Tsung Ping, 163; Bush/Shih, Early, 36; Escande, Traités, 207.

[23] Vgl. *ying wù* 應物 in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊« (»Das Wissen auf einem Ausflug in den Norden«). Guo Qingfan 郭慶藩, *Zhuang Zi ji shi* 莊子集釋, Beijing 1954 [= ZZJS], 324; vgl. R. Wilhelm, *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, München 1969, 229: »Beziehungen zur Außenwelt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lesung *yìng* 暎 ist festzustellen: Erstens geht es in der gesamten Schrift genau um das Problem des *Sichtbarwerdens*. Thema ist eine durch die *Anschauung* und das Sich-Zeigende vermittelte Verbindung mit dem weghaft leitenden Sinn und der Dharma-Wirklichkeit (*fǎ* 法) des Buddha. Zweitens ist seitens des Verfassers eine klare strukturelle Scheidung zwischen dem Phänomen des »Sich-Zusagens« und dem des »Scheinens« ohne weiteres erkennbar. Einmal geht es – im Falle des *yìng* 應, »sich zusagen« – um die Art und Weise, in der sich ein Verhältnis *vom* Menschen *zum* Gegenüber aufbaut;[24] bei *yìng* 暎, »widerscheinen (lassen)«, geht es hingegen um Sichtbarkeit als Möglichkeit der Anschauung überhaupt oder doch als Medium.[25] Diese Beobachtung legt nahe, daß im ersten Vorkommen zumindest die bewußte Wahl des *yìng wù* 暎物 gegenüber dem bekannteren *yìng wù* 應物 getroffen werden *konnte*. Zudem kann drittens eine Fehlschreibung oder Fehllesung aus Gründen der bloßen Zeichenähnlichkeit ausgeschlossen werden. Eine der einen Textgruppe zugrundeliegende Fehlüberlieferung als 應物 infolge eines Unverständnisses für den eigenwilligen Gedankengang Zong Bings 宗炳 liegt dafür um so näher.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich für die Interpretation noch deutlicher folgendes: Weil sie im Ausgang vom »weghaft leitenden Sinn« einen Weltaufgang in der Sichtbarkeit erlangt haben, zeigen sich überhaupt die innerweltlichen Vorkommnisse. Sie zeigen sich aber in derjenigen Bedeutsamkeit, die ihnen dieser Bezug auf das Ganze der Weltwirklichkeit, auf den weghaft leitenden Sinn verleiht. Nicht dieser selbst zeigt sich also *in* der Sichtbarkeit. Vielmehr ist er es, der den Vorkommnissen ihr Sich-Zeigen überhaupt verleiht. Der weghaft leitende Sinn ist grundsätzlich nicht von solcher Art, daß er für ein Sehen als gegenständlich Sichtbares fungieren kann. Auch als Verborgenes, als der unsichtbare Gegenstand, der wenigstens in symbolischer Weise in der sichtbaren Erscheinung seinen Niederschlag fände, kann der »Sinn« ja nach der gängigen Spekulation gemäß *Lao Zi* 老子 1 gerade nicht gefaßt werden. Diese Auffassung erstreckt sich gleichermaßen auf die buddhistische Uminterpretation des *dào*

---

[24] HSSX, VI. 1. [5], LB I 583: *yìng mù* 應目, »das sich zusagende Auge«; *yìng huì* 應會, »sich zusagen und übereintreffen«; ebd. [7], LB I 584: *yìng wú rén zhī yě* 應無人之野, »ich sage einsam mich der menschenleeren Weite zu«.

[25] HSSX, VI. 1. [4], LB I 583: *yuǎn yìng* 遠暎, »aus der Ferne widerscheinen lassen«; ebd. [7], LB I 584: *yìng yú jué dài* 暎於絕代, »sie scheinen wider über die Zeiten hinweg«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

道.[26] Als das Geschehen des Zeigens selbst ist der »Sinn« nicht ein Sichtbares. Er ist am Werk. Allenfalls kann er also gedacht werden als ein in der Wahrnehmung von Sichtbarem je miterschlossenes Wirkendes. Im einzelnen sichtbar Gegenständlichen, das da als ein »Vorkommnis« erscheint, ist immer mitgegeben jener Untergrund, aus dem es als dieses in seiner Bedeutsamkeit »hervortritt« ins Erscheinen. Dasjenige, woraus die Dinge als diese oder jene hervortreten, wird aber vor aller genealogischen Theoriebildung in seiner allgemeinsten Fassung schlicht als »Welt« oder als »das Wirkliche«, als »Wirklichkeit schlechthin« bezeichnet. Im Sich-Zeigen des Innerweltlichen gibt sich der weghaft leitende Sinn als Weltlichkeit. Und um deren Wirksamkeit oder »Wirk-lichkeit«, nicht um deren symbolische Darstellung und Anschauung, geht es Zong Bing 宗炳 von vornherein mit seiner Erörterung der sichtbaren Gestalten.

Indem die Rede vom weghaft leitenden Sinn das Aufscheinen selbst und Welt meint, ist es nicht eine gegenständliche Anschauung desselben, die sich für die »Tugendhaften und Fähigen« aus dem »Auskosten der Erscheinungsgestalten« ergibt. Indem sie zuerst ihr Inneres »klar« machen, das heißt wohl von allen vereinzelten Vorstellungen, von allen Vorformen und Vorerwartungen reinigen und sich so von ihrem Eigenen befreien, öffnen sie sich auf das Wirkliche und die Welt. In dieser ästhetischen Aufschließung der Welt erst geben sich ihnen sodann die Erscheinungsgestalten, und zwar so wie ein Duft (*wèi* 味) sich gibt, ungreifbar und doch ganz bestimmt, durchdringend und von selbst. Die ästhetische Anschauung, die sich sehr wohl auf einzelne wahrnehmbare Gestalten richtet, erfordert zuvor die Öffnung auf den ganzen Zusammenhang des Sich-Zeigens. Unter dieser Voraussetzung aber vollzieht sich das Aufnehmen dessen, was sich da in einer bestimmt bedeutsamen Gestalt zeigt, wie von selbst. Solches Wahrnehmen, solches »ästhetische Verstehen« (*wèi* 味) gleicht dem leiblichen Einatmen eines Duftes und dem Kosten eines Geschmacks. Auch hier, im vormodernen China, wird »Weisheit« als ein leiblich-ästhetischer Vollzug entworfen, wie er über das lateinische *sapere* noch in den romanischen Sprachen der Gegenwart eine

---

[26] An zentraler Stelle steht dafür Zong Bings 宗炳 älterer Zeitgenosse Seng Zhao 僧肇 mit seiner Schrift *Boruo wu zhi lun* 般若無知論 (*Abhandlung über: Bei prājña ist nicht gegeben, daß gewußt wird*; T 45, 1848, 153 f.; vgl. meine Übersetzung und Interpretation in: R. Elberfeld/M. Leibold/M. Obert, *Denkansätze zur buddhistischen Philosophie in China. Seng Zhao – Jizang – Fazang zwischen Übersetzung und Interpretation*, Köln 2000, 57 ff./72 ff.)

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erfahrungsspur gelegt hat. Aus dieser sich öffnenden, gleichsam wie dem Wind sich hingebenden Vollzugsweise der ästhetischen Aufmerksamkeit also muß der Gegenstand des ästhetischen Verhaltens näher bestimmt werden. Schon hier aber wird deutlich: Im ganzen wird es dieser Schrift beileibe nicht um eine Anschauung der »Natur« zu tun sein. Wenngleich die »innerweltlichen Vorkommnisse« (*wù* 物) wie die »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) in dieser Präambel aufgrund des historischen und sachlichen Zusammenhangs von uns mit »Natur« oder genauer mit Berg-Wasser-Gegebenheiten in Verbindung gebracht werden mögen, so ist doch der Zweck der hier eingeführten Wahrnehmung nicht ein Zugang zur »Natur«. Es geht den buddhistisch inspirierten Wanderern zu Zong Bings 宗炳 Zeit wie dem Maler selbst immer schon um etwas ganz anderes; es geht um einen Zugang zum geschichtlichen Zusammenhang von Welt schlechthin im Lichte des weghaft leitenden Sinnes (*dào* 道).

1.2. Das Erscheinen von Welt

Auf diesem Boden und im Blick auf die gesamte Ausrichtung der *Vorrede* muß versucht werden, den Sinn dessen zu bestimmen, wofür hier *xiàng* 像 bzw. *xiàng* 象, der Gegenstand der ästhetischen Anschauung, steht. Offensichtlich hebt der Autor darauf ab, daß das leiblich-ästhetisch vollzogene »Vernehmen« (*wèi* 味) der Tugendhaften und Fähigen sich nun gerade nicht auf die unmittelbar scheinenden innerweltlichen Vorkommnisse (*wù* 物), auf Gegenstände in der Welt richtet. Was sich jetzt darbietet, wird vielmehr schon bildhaft als »Erscheinungsgestalt« gefaßt. Nur noch spekulativ läßt sich heute wohl die Frage beantworten, ob hier mit Absicht das Zeichen *xiàng* 像 für »nachbilden/Bildnis« gewählt ist oder ob doch, wie die meisten Interpreten stillschweigend zu unterstellen scheinen, jenes ältere und bedeutungsvollere *xiàng* 象 für »Bild« oder »sinnhafte Erscheinungsgestalt« gemeint ist. Soll an dieser Stelle schon prägnant das »Bildnis«, also auch das gemalte Bild, eingeführt und in eine konstitutive Nähe zum weghaft leitenden Sinn gerückt werden? Oder ist vorerst allgemeiner und grundsätzlicher von *xiàng* 象, von bildhaften »Erscheinungsgestalten« die Rede, die als sinnträchtiger Verweis auf das Wirkliche aufgefaßt werden? Diese »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) haben in der Kommentartradition des *Buches der Wandlungen* (*Yi jing* 易經), genauer in der Abteilung mit dem Titel

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Angehängte Sprüche« (»Xi ci 繫辭«), eine kanonische Ausprägung im Sinne eines »bedeutsamen und zeichenhaften Sichzeigens von« erhalten. Da heißt es einmal:

»Wenn am Himmel die sinnhaften Erscheinungsgestalten und auf der Erde die körperlichen Gestalten zustande kommen, sind damit auch schon Veränderungen und Wandlungen sichtbar geworden.«[27]

Und später wird ebenda in einem einflußreichen Spruch gesagt:

»Der vollkommene Mensch stellte die Trigramme auf und betrachtete [daran] die sinnhaften Erscheinungsgestalten [des Wandlungsgeschehens]«.[28]

Die am Himmel erscheinenden Gestalten werden diesem Denken zufolge in ihrer *Bedeutsamkeit* angeschaut, nicht um ihres Aussehens willen. Denn sie vermitteln ein Verständnis für den Sinn der jeweils ablaufenden Wandlungen und weisen damit in die Zukunft hinein. Die sich zeigenden Erscheinungsgestalten werden als Weisung des Himmels verstanden, und in der Folge gilt jeweils in einer gegebenen Situation auch das hexagrammatische Deutungsbild seinerseits als ein sinnhafter Verweis auf eine bestimmte Konstellation des allumfassenden Wandlungsgeschehens. Wichtig ist über diese jeweilige Bedeutung hinaus, daß jedes Zeichen, aber eben auch schon jedes einzelne *xiàng* 象, jede »sinnhafte Erscheinungsgestalt« einer Konstellation des Wirklichen, jederzeit die Welt im ganzen sichtbar macht. Wo in dieser Denkrichtung von *xiàng* 象oder eben »sinnhaften Erscheinungsgestalten« gesprochen wird, ist in jeder solchen »Zustandserfassung« einer Übergangsphase der Horizont des ganzen Weltgeschehens als Grundbedeutsamkeit mitgegenwärtig und zugleich sichtbar. Diese »sinnhaften Erscheinungsgestalten« stehen im Gebrauch der Weissagung und der Spekulation also nicht »symbolisch« für einzelne Inhalte, allgemeine Ideen oder dergleichen ein. Immer schwingt bei ihrer Sinndeutung die konkrete Lebenssituation mit der ihr innewohnenden Perspektive auf das Ganze der Welt mit. Ihr Hinweis gilt somit jeweils der zeithaften Weltverfassung insgesamt, wann immer diese aus einer gegebenen Situation heraus beleuchtet wird. In diesen »Zeitgestalten« geht stets die Welt im ganzen ihres Hier und Jetzt, geht der Sinn der Wirklichkeit als die das Weltgeschehen durchwaltende Bewegtheit auf. Bezeichnet wird mit diesem Terminus im Rah-

---

[27] ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上:«, 1a: 在天成象.在地成形.變化見矣. Vgl. Wilhelm, I Ging, 260.

[28] ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上:«, 2a: 聖人設卦觀象. Vgl. Wilhelm, I Ging, 266.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men der weithin gültigen Ausprägung im Denken der Weissagungslehre also gerade nicht eine beliebige »anschauliche Gestalt« oder die »äußere Erscheinungsform« an einer Sache.

Vor diesem sprach- und geistesgeschichtlichen Hintergrund ist nahezu zwingend davon auszugehen, daß Zong Bing 宗炳 mit seiner erkennbaren Differenzierung zwischen den innerweltlichen Vorkommnissen, die von »stofflicher Ausprägung« (*zhí* 質) sind und daher eine »sichtbare Gestalt verkörpern« (*xíng* 形), und den »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) auf eben jenes Verfahren anspielt, bei dem das Erscheinende *in seiner Bedeutsamkeit* angeschaut und in Handlungsentscheidungen aufgenommen wird. Irgendwie Erscheinendes und zugleich mit einem weitreichenden Sinn Erfülltes ist es also, worauf dem HSSX zufolge das Wahrnehmen der Tugendhaften und Fähigen, das heißt aber nach Möglichkeit das Wahrnehmen aller Menschen ausgeht. In diesem Wahrnehmen eröffnet sich verweishaft mit das Ganze der Welt. Das Kosten der Erscheinungsgestalten in der ästhetischen Einstellung muß mithin schon im ersten Satz über die bloße Wahrnehmung hinaus begriffen werden als ein *Sicheinlassen* auf das Wirkliche im ganzen. Unter dieser Voraussetzung wird jedoch umgekehrt die Anschauung auch der »gemalten Erscheinungsgestalten« (*huà xiàng* 畫象) aus dem zweiten Abschnitt über eine bloße Formwahrnehmung hinaus erweitert. Die ästhetische Anschauung wird mit dieser Wortwahl wie infolge des ganzen Gedankenganges eindeutig als ein Weg in die höchste Erfüllung des Menschseins, wie sie der »Tugendhafte und Fähige« unter der Anleitung der »Vollkommenen Menschen« zu erlangen vermag, behauptet. Dieses Moment des Weltbezuges, wie es in der Kunstbetrachtung zum Tragen kommt, gilt es im weiteren stets zu bedenken. So können einseitige und zu kurz greifende Fehlinterpretationen vermieden werden.

Jetzt zeigt sich deutlicher, was mit der in Abschnitt [1] folgenden Aussage zu Bergen und Gewässern, daß sie nämlich »stofflich gegeben« (*zhí* 質) seien und zugleich »den geistigen Kräften zuneigen« (*qù líng* 趣靈), gewonnen ist. Berge und Gewässer dürfen nicht lediglich wie einzelne Gegenstände, wie innerweltliche Vorkommnisse angeschaut werden. Als Verkörperung von Wirklichkeit entfalten sie aus sich heraus eine Gerichtetheit hin auf das im Verborgenen Wirksame, auf die »geistigen Kräfte« (*líng* 靈). Berge und Gewässer werden dadurch nicht ihrerseits mit einem »übernatürlichen« oder »magischen« Vermögen beseelt. Gesagt wird, daß sie auch als stoffliche Verkörperungen in einer Verbindung zu dem stehen, was sich geschehnishaft

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bewegt. Diese Grundbewegtheit benennt neuerlich die Dimension, von woher das Wirkliche im ganzen aufgeht und als Welt ins Offene des Erscheinens tritt. In der Entgegensetzung von »stofflich Gegebenem« und »geistigen Kräften« sind nicht die sichtbare Welt hier und unsichtbare »Hinterwelten« anderswo zu denken. Der Sinn dieses Satzes liegt viel eher in der Rückbindung des Vereinzelten als eines »Innerweltlichen« an den dieses tragenden Lebenszusammenhang, an die Ganzheit der Weltbewegtheit als solcher. Durch ihre »Neigung« (*qù* 趣) überbrücken Berge und Gewässer gerade die vermeintliche Kluft. Indem sie über ihr stoffliches Gegebensein hinausweisen, bieten Berge und Gewässer einen Zugang zu eben jener umfassenden Dimension mit Namen »Welt« und »Wirklichkeit«, die zuvor in der Vorstellung des weghaft leitenden Sinnes als bestimmend für das vollendete Menschentum in allen seinen Lebensverwirklichungen angesprochen worden war. Zong Bing 宗炳 verknüpft somit gleich zu Beginn sein Thema, die Berg-Wasser-Malerei, über die welterschließende Dimension von Bergen und Gewässern in der Anschauung mit dem ethischen Weg der »Vollkommenen« und der »Tugendhaften und Fähigen«.

Etwas später wird im Rückgriff auf klassische Formulierungen dieser Gedanke abermals angeführt und eine noch genauere Rechtfertigung der Berg-Wasser-Malerei versucht:

> »Wo nun die vollkommenen Menschen im Geistigen sich nach dem weghaft leitenden Sinn ausrichten und wo die Tugendhaften und Fähigen daraufhin mit ihm in eine durchgängige Verbindung treten – wenn da Gebirge und Gewässer mit ihren körperlichen Erscheinungsgestalten den weghaft leitenden Sinn umschmeicheln und ›der mitmenschlich Gütige sich [daran] freut‹, ist das nicht auch ganz ähnlich?«[29]

In dieser rhetorisch feinen Analogisierung mit dem konfuzianischen Ideal des »vollkommenen Menschen« (*shèng rén* 聖人) streben die körperlichen Erscheinungsgestalten von Bergen und Gewässern mit Verführungsabsichten (*mèi* 媚) nach dem weghaft leitenden Sinn – so wie sie eben überhaupt dadurch gekennzeichnet sind, daß sie noch in ihrer Stofflichkeit auf die geistigen Kräfte gerichtet sind. Gerade in ihrer sichtbar erscheinenden Gestalt wird aus diesem Grund immer schon mit sichtbar diese bis in die erscheinende Haltung hinein aus-

[29] HSSX, VI. 1. [1] bzw. LB I 583: 夫聖人以神法道,而賢者通,山水以形媚道而仁者樂,不亦幾乎?

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gelebte »Affinität« (*meì* 媚) zu dem, was sich seinerseits nie zeigen kann, was jedoch als leitende und welthafte Sinndimension in allem Gegebenen immer mitgegeben ist. Und weil Berge und Gewässer dieses Streben verkörpern, können sie sehr wohl als ein gelebtes »Verbinden« (*tōng* 通) von ethischem Wert, als eine Verbindung mit dem weghaft leitenden Sinn als jenem Ordnungswirken dienen, das allem Menschsein wie ein »Gesetz« (*fǎ* 法) aufgegeben ist. Das Ganze der Welt vermag sich als solches nie zu zeigen. Es tritt nicht in die Erscheinung. Im Erscheinen der jeweiligen Gestalten vor der Anschauung wird jedoch gleichwohl Welt wie ein wirksamer Hintergrund mit greifbar. Voraussetzung für diese erschließende Weise der Anschauung ist allerdings, daß das Erscheinende nicht lediglich als ein »Sinnverweis« in seiner Bedeutsamkeit »verstanden« wird. Das Erscheinen der in der Anschauung in »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) verwandelten »körperlichen Gestalten« der Dinge (*xíng* 形) muß mehr noch wie eine in der Zeit verwirklichte und gelebte Verbindung zum weghaft leitenden Sinn *aufgenommen* werden. Die gelingende ästhetische Anschauung, die sich auf Erscheinungen von solcher Verfassung richtet, kommt damit einem ethisch motivierten Aufnehmen näher als einer »Wahrnehmung«. So viel tritt hier schon zutage.

1.3. *Ein leibhaftiges Antwortgeschehen mit buddhistischen Untertönen*

Zong Bing 宗炳 beschreibt eine von Bergen und Gewässern ausgehende lebenspraktische Leistung. Er beschreibt die Stiftung der Wirklichkeit als solcher, das heißt wie Welt aufgeht und sich dem Menschen der lebenspraktisch leitende Sinn gibt. Nicht hingegen spricht er davon, daß all dies unmittelbar in Bergen und Gewässern gleichsam in symbolischer Form angeschaut werde. Berge und Gewässer sind kein Sinnbild für die geistigen Kräfte und den weghaft leitenden Sinn. Ihre ästhetische Anschauung kann jedoch zum *Ort* eines sich eröffnenden Zugangs zur Welt im ganzen, zum Wirklichen in seiner lebendigen Wirksamkeit und Sinnerfülltheit werden. Darauf zielt der Vergleich mit jener Leistung des Sinn bergenden »geistigen Innenlebens« (*yì* 意) in Abschnitt [3], wonach dieses imstande ist, durch die Geschichte hindurch bereits nicht mehr vollzughaft gegenwärtige Bahnen der Wirk-lichkeit aufzusuchen. In diese Richtung weist ebenfalls die Analogie zum Lesen des »Geschriebenen der Bücher« mit

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem inneren Sinn, das einem Vernehmen des Sinngehalts noch im Unscheinbaren seiner nichtgreifbaren Gegebenheit, »außerhalb der Worte und der sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*yú yán xiàng zhī wài* 於言象之外), gleichkommt. Der geschichtliche Abstand wie die hermeneutische Grunddifferenz zwischen dem Zeichen und seinem Gehalt, beides kann durch eine angemessene Einstellung nicht nur überbrückt werden; der semiotische Abstand wird zuletzt um eines andersgearteten Zweckes *verlassen*. Befördert wird dieser lebendig zu vollziehende Schritt sicherlich zunächst durch bestimmt gestaltete Hinweise, durch Zeichen. Grundsätzlich getragen wird er indes durch die ursprüngliche Ausrichtung des Menschseins auf Sinngebung und *gelebte* Sinnerfüllung. Diese Ausrichtung muß verstanden werden als Öffnung auf das Ganze der Welt, auf die Wirklichkeit in ihrer geschichtlichen und intersubjektiven Gültigkeit für das Leben. Eine lebenspraktische Öffnung des Menschen auf das Bahnen des Weltgeschehens, wie es sich entlang der »Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ* 理) vollzieht, gilt es in der Anschauung von Bergen und Gewässern zu erreichen. Ein solches Ereignis führt erheblich über das deutende Verstehen von »Zeichen« hinaus.

Nur im Sinne einer gelebten Verbindung mit dem Weltganzen kann Zong Bing 宗炳 in Abschnitt [5] sagen, der Maler »betreibe« (*wéi* 為) in einer bestimmten ästhetischen Einstellung die Bahnen der Wirk-lichkeit im Bild. Und auch nur im Verlauf dieser jederzeit im Ausgang von der Bildanschauung nachzuvollziehenden »Bahnung« von Welt gilt dann, das Geistige springe über und die Bahnen der Wirk-lichkeit stellten sich ein. Demzufolge meint die Aussage in Abschnitt [6], »die Bahnen der Wirk-lichkeit gehen in sichtbare Spuren ein«, gerade nicht, daß in den sichtbaren Gestalten die Bahnen der Wirk-lichkeit ihrerseits in vergegenständlichter Form sichtbar werden. In der Malerei ist es von vornherein um einen gelebten Bezug zum weghaft leitenden Sinn zu tun; dieser Sinn kann niemals gegenständlich gefaßt und für sich angeschaut werden, da er das Aufgehen der Welt wie das Gegebensein von innerweltlich Vorkommendem, mithin ebenso das Erscheinen des Erscheinenden je schon trägt. In Bergen und Gewässern drückt sich nur das Verhältnis, die Affinität zu diesem weghaft leitenden Sinn aus, ohne daß dieser selbst sichtbar würde. Die Welteröffnung vollzieht sich in Bergen und Gewässern als dem anschaulichen *Weltort* einer »Verwirklichung« der Wirklichkeit insgesamt, und dies Ereignis muß als ein lebendiger Vollzug, nicht aber als eine symbolisierende Erscheinung angesprochen werden.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Demnach ist dasjenige, was da zur Ermöglichung dieses performativen Erscheinens in die Sichtbarkeit »eingeht« (*rù* 入), seinerseits gerade nicht mehr als ein gestalthaft Erscheinendes zu fassen. Indem vielmehr Gestalthaftes sich in einer bestimmten Weise zeigt, wird *in* der ästhetischen Anschauung für den Menschen *ein Geschehen angestoßen*. Dadurch eröffnet sich ihm die Welt im ganzen als ein fortwährendes Sich-Bahnen des Wirklichen, nach Maßgabe und im Zuge einer Sinn- und Ordnungsstiftung. Diese gelebte Sinngebung des Wirklichen und der Welt freilich könnte niemals anders denn auf dem Umweg über anschaulich Wahrnehmbares in seiner innerweltlichen Vereinzelung greifbar werden.

Insofern sodann noch dem Geistigen innerhalb dieses Welt eröffnenden Wirkgeschehens eine Mittlerrolle zugewiesen wird, gehen alle Interpretationen ebenso fehl, die auch diese Auskunft, das »Geistige« (*shén* 神) nehme sein Zuhause in den körperlichen Erscheinungsgestalten, abermals so deuten, daß letztere wie symbolische Hinweise auf einen an sich nicht sichtbaren Gehalt, auf »den Geist« oder »die Idee« hin anzuschauen seien. Auch das Geistige tritt selbst nicht in Erscheinung; es selbst zeigt sich nicht, auch nicht »maskiert« als phänomenales Sein. Denn es ist damit gar nicht eine zu sehende Größe, ein Gegenstand der Wahrnehmung und des Vorstellens und Denkens nach Art der platonischen Ideen angesprochen. Die Dimension des »Geistigen« benennt nicht Seiendes, sondern ein *Wirkendes*, das wohl nur innerhalb der Erscheinungen seine Wirksamkeit zu entfalten vermag, ohne doch selbst jemals zu erscheinen. Das Geistige ist – darin wohl zu unterscheiden von *qì* 氣 – in der Malerei lediglich auf die zu leistende Wirksamkeit im Rahmen der Welteröffnung, nicht hingegen auf eine Selbstdarstellung aus. Läßt sich diese Stiftung des Wirklichen, die sich im Umweg über Erscheinungsgestalten und unter Vermittlung des Geistigen im gemalten Bild einstellen soll, noch genauer verstehen?

Als entscheidend erweist sich vor diesem Hintergrund Zong Bings 宗炳 – in der Forschung nie hinreichend gewürdigte – Einsicht, daß es gerade die leiblich vollzogene Erfahrung, das »verliebte Mitden-eigenen-Augen-hingesehen-Haben« und das eigene »Sich-verweilt-Haben des Leibes» an einem Ort in der Welt ist, was zuletzt das Gelingen solcher Welteröffnung im Malen von Erscheinungsgestalten gewährleistet. Gerade weil der Mensch entlang leiblicher Lebensvollzüge immer neu sein Verhältnis zur Welt gestaltet, weil der Mensch in ursprünglicher Weise leibhaft bei seiner Welt ist, darum

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vermag der Maler aus seinem gelebten Sein-zur-Welt heraus das Berg-Wasser-Bild so zu malen, daß in seiner Anschauung dem Betrachter sich nunmehr seine eigene Welthaftigkeit erschließen kann; auch ihm stellt sich in der leibhaft vollzogenen Anschauung *sein* gelebter Bezug zum weghaft leitenden Sinn ein.

Indem Zong Bing 宗炳 in Abschnitt [3] offenkundig die Bedeutung der leibhaftig vollzogenen Welterfahrung unterstreicht, soll nicht gesagt werden, daß die aus dem eigenen Augenschein entstandenen Bilder »ähnlicher« oder »wahrer« seien als etwa bloß der Vorstellung erwachsende. In seiner ganzen Ausdrucksweise hebt er ja nicht auf das sorgfältige Formstudium vor dem lebenden Modell ab. Worauf es ihm ankommt, ist etwas ganz anderes. Es geht ihm um die Auswirkung des gelebten Weltverhältnisses auf die malerische Gestaltgebung. Darin wurzelt der ausdrückliche Hinweis auf das »leibhaftige« (*shēn* 身) Angesprochensein von einem Ort, an dem der Mensch sich »immer wieder und für eine geraume Weile bewegt hat« (*pánhuán* 盤桓); und daher die poetische Rede von der »verliebten Beziehung« (*chóumóu* 綢繆) zu Bergen und Gewässern. Gemeint ist also zweifellos eine ursprünglich gelebte und affektiv erlebte Verbundenheit mit eben jener Umwelt, die im gemalten Bild ihren Niederschlag finden soll. Der Maler hat auszugehen von einer Verbundenheit, die über das prüfende Sehen mit den Augen hinaus seine Person in ihrem ganzen leiblichen Sein-zur-Welt ergriffen hat. Die Verbindung zum leibhaftig Erlebten und Gesehenen ist viel unmittelbarer als der abstrahierende Rückschluß vom geschriebenen Wort auf den kaum sich zeigenden Sinngehalt oder die Vorstellung von vergangenen Wirklichkeiten. Daher muß eine sich darauf beziehende Darstellung in demselben Medium der sichtbaren, körperlichen Gestalt nur um so leichter fallen. Der Bezug zwischen dem Malen des Bildes und der erlebten Wirklichkeit ist mithin ein sehr enger. Und dieses enge Verhältnis zwischen Malerei und Wirklichkeit läßt das Malen als möglich und sinnvoll erscheinen. In diesen Aussagen geht es somit darum, die Leichtigkeit und Wirksamkeit eines *leiblich vermittelten* Malens zu unterstreichen. Thema ist in Abschnitt [3] nicht ein Lesen und Verstehen von Bildern in der Betrachtung.[30] Betont wird vielmehr die eigentümliche leibliche Unmittelbarkeit des anschaulich Sichtbaren, die gegenüber der Dichtung und Schriftzeugnissen das

[30] Vgl. dagegen Lin Yutang, The Chinese, 32; Bush/Shih, Early, 37; Bush, Tsung Ping, 145.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gelingen der Malerei, sofern diese im persönlichen Erleben entspringt, in besonderem Maße gewährleisten muß. Das Gestalten von Sichtbarem mit anschaulichen Mitteln ist aufgrund der leibhaftigen Vermittlung viel leichter zu vollziehen als der verstehende Rückschluß vom geschriebenen Zeichen auf einen fernen Sinn.

Diesem Gedanken einer je schon *weltverbundenen Malweise* dient überdies die Aussage aus Abschnitt [5], daß es die »Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ* 理) sind, die da mit dem »sich zusagenden Auge und dem übereintreffenden inneren Sinn« (*yìng mù huì xīn* 應目會心) ins Werk gesetzt werden. Auch nach dieser fundamentalen Charakterisierung der Verfahrensweise beim Malen entspringt die Gestaltung aus dem leibhaftigen und ganzheitlichen Sich-Zusagen gegenüber einer äußeren Anrührung. Sie dient letztlich nicht dem – in einem modernistischen Sinne – »künstlerisch« gelungenen Bild, sondern weit darüber hinaus dem Zweck einer durchgängigen Verbindung mit der geistigen Wirksamkeit in der Welt. Dieser Passage ist nunmehr ein deutlicher Hinweis auf den aus dem *Zhuang Zi* 莊子 bekannten Gedanken des »Sich-den-Vorkommnissen-Zusagens« (*yìng wù* 應物)[31] zu entnehmen. Zugleich und in noch stärkerem Maße wird darin aber eine buddhistische Grundhaltung gegenüber der Weltwirklichkeit als einer geschichtlichen Ganzheit sichtbar. Der Gedanke eines »Sich-Zusagens« nach dem Muster des mehr oder weniger »selbsttätigen«, allenfalls durch eine Öffnung auf ein Gegenüber hin herbeigeführten *gǎn yìng* 感應, eines »Sich-Zusagens auf Anrührung hin«, spielt für Zong Bing 宗炳 eine zentrale Rolle. Dies erhellt zweifelsfrei aus zahlreichen Stellen in seiner buddhistischen *Erörterung* (*Ming fo lun* 明佛論).[32] Besonders deutlich wird da jedoch, wie tief dieser strukturelle Gedanke des Antwortens in heilsgeschichtlichen Zusammenhängen verwurzelt ist. Oft weist *yìng* 應 in der besagten Schrift tatsächlich auf die Vorstellung eines konkreten »Sich-der-Welt-im-ganzen-Zusagens« und auf ein Sich-Zusagen der Einzelexistenz an die *Dharma*-Wirklichkeit des Buddha (*fó fǎ* 佛法) hin; der einzelne sagt sich damit zugleich dem heilsgeschichtlichen Zusammenhang der karmischen Vergeltung (*bào* 報) zu.[33] Daß zu jener Zeit der Gedanke eines heils-

---

[31] *Zhuang Zi* 莊子 Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊«; ZZJS, 324 bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 229.

[32] Vgl. T 52, 2102, 10c13/10c26/11a2/11b26/11c21: 感而後應; ebd., 12a11/12a19/13b15: 感應; ebd., 13b19/13c1/15a8/15a11/15a18: 應).

[33] Vgl. T 52, 2102, 13a11/13b5/13c27/14b5/14c21/15c10.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geschichtlich interpretierten *gǎn yìng* 感應 allgemein eine nicht geringe Rolle spielte, läßt sich im Blick auf das wichtige *[Korpus der] Abhandlungen des [Seng] Zhao* (*Zhao lun* 肇論) des in etwa zeitgenössischen Mönchs Seng Zhao 僧肇 ohne weiteres bestätigen.[34]

Eine amüsante Parallele findet sich andererseits in dem wohl etwas älteren »Langgedicht aufs Pfeifen« (»Xiao fu 嘯賦«) von Chenggong Sui 成公绥.[35] Da wird zunächst die moralische Integrität eines weltfernen Träumers und seine Liebe zu Bergen und Gewässern unterstrichen. Es folgt sodann ein Loblied auf sein der Instrumente unbedürftiges, allein des eigenen »Leibes« (*shēn* 身) und seiner Organe »Mund« (*kǒu* 口) und »Lippen« (*chún* 脣) sich bedienendes Pfeifen. Charakterisiert wird das Verfahren zunächst schlicht als *yù qì* 御氣, als »Reiten auf dem [eigenen] Atmen«. Genauer gedeutet wird dies folgendermaßen:

»Angestoßen von dem korrespondierend Zugehörigen, angerührt von den innerweltlichen Vorkommnissen, stimmt er [also der pfeifkünstlerische Prinz] daraufhin seinen Gesang an und läßt sich in der Folge vernehmen.«[36]

Das Ergebnis übertrifft »Saiteninstrumente und Rohrflöten« (*sī zhú* 絲竹) und steht im Einklang mit der verfeinerten Instrumentalmusik von »Panflöten, *Sheng*-Flöten und Zithern« (*yú shēng* 竽笙; *qín sè* 琴瑟). Das bedeutet aber nicht weniger als daß dieses leibliche Pfeifen

»auf geheimnisvoll-dunkle Weise wunderbar vollendet ist, ausreichend, um mit dem Geistigen in Verbindung zu treten und zu den geistigen Kräften hin zu erwachen«.[37]

Es sind in diesem witzigen Langgedicht beinahe alle Themen angeschnitten, die auch Zong Bing 宗炳 bewegen: Die Wahrnehmung von Berg und Wasser, die Anrührung in der Weise korrespondierender Zugehörigkeit (*lèi* 類), die Verbindung mit dem Geistigen in der Welt. Das einende Band ist auch hier eine Kunstform – freilich nicht die Malerei, sondern der Kunstpfiff. Gerade die konstitutive Leiblichkeit dieser Kunstgattung findet sich nun aber auch bei Zong Bing 宗

---

[34] Vgl. T 45, 1858, 155b1/155b3/156a9 f./156a17/158b24/158c28.

[35] Enthalten in der von dem Prinzen Xiao Tong 蕭統 im sechsten Jahrhundert zusammengestellten Sammlung *Wen xuan* 文選, 卷 18, 26a ff.; übersetzt nach Guo Changwei 郭昌偉 (Hg.), *Xinjiao Hu ke Song ben Wen xuan* 新校胡刻宋本文選, Taibei 1995 [= WX], 262 ff.

[36] *Wen xuan* 文選, 卷 18, 27a bzw. WX 262: 觸類感物因歌隨吟.

[37] *Wen xuan* 文選, 卷 18, 27a bzw. WX 262: 玄妙足以通神悟靈.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

炳 wieder in seiner bereits angeführten Aussage »wo unser Leib sich umtat, was unser Auge innig umspielte«.[38] Infolgedessen entspricht der Wendung »mit körperlichen Gestalten die körperlichen Gestalten darstellen« beim Maler die Wendung »gestützt auf den Leib erschafft er die Töne, im Gefolge der Sachen macht er jeweils die Musik« beim Pfeifmusiker.[39] Und Zong Bings 宗炳 Leitspruch vom »sich zusagenden Auge« findet dort folgerichtig ein Echo in dem zusammenfassenden Ausspruch »er sagt sich den innerweltlichen Vorkommnissen zu ohne Ende«.[40] Aufgrund der strukturellen Parallelen kann an dieser Stelle das Sich-Zusagen des Auges im Bereich der Malerei nunmehr tatsächlich mit jener existentiellen Grundhaltung eines »den innerweltlichen Vorkommnissen sich Zusagens« (*yìng wù* 應物) gleichgesetzt werden, wie sie vielfach daoistische Lebensentwürfe trägt und wie sie zweifellos das Loblied auf den Pfeifgesang beherrscht, der alle andere Musik in seiner unmittelbaren Schlichtheit aus dem Rennen schlägt und in dieser Darstellung nicht von ungefähr an die »Himmelsflöten« (*tiān lài* 天籟) aus dem *Zhuang Zi* 莊子 erinnert.[41]

Der Satz »mit dem sich zusagenden Auge und dem übereintreffenden inneren Sinn« (*yìng mù huì xīn* 應目會心) verdeutlicht also zweierlei. Unter gemeinsamer Beteiligung des Sehens und des Innern des Malers kann zum einen das Wirkliche überhaupt erst ins Bild hereingeholt werden. Damit wird gesagt, daß der Maler nur dann wirksam malen kann, wenn er leibhaftig und mit seiner ganzen Person eingelassen ist in die welthafte Situiertheit seines Malens. An dieser Stelle ist es andererseits weniger die Anwesenheit an einem Ort, die betont wird, als viel eher eine leibhaftige Authentizität des Malens in einem besonderen Antwortgeschehen.[42] Aus der Umwelt heraus wird der Maler angesprochen. Er hat sich diesem Anspruch des Wirklichen zuzusagen und damit in einer Weise, die ihn existentiell durchzieht, mit dem Wirklichen übereinzukommen. Nur aus dieser situativ durch den Maler hindurch eröffneten Wirksamkeit der Welt kann die Bildgestaltung ihrerseits eine wirksame Kraft erhalten. Auf

---

[38] HSSX, VI. 1. [3], LB I 583: 身所盤桓,目所綢繆.

[39] *Wen xuan* 文選, 卷 18, 28b bzw. WX 263: 因形創聲隨事造曲.

[40] *Wen xuan* 文選, 卷 18, 28b bzw. WX 263: 應物無窮.

[41] *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« (»Erörterung über den Ausgleich der Dinge«); ZZJS 22 bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 39.

[42] Gestützt auf andere Aussagen, gleichwohl treffend, formuliert Escande folgendes Resümee zum hier vorliegenden Verständnis des künstlerischen Schaffensaktes: »[…] le créateur n'est pas un acteur mais un récepteur […]« (Escande, L'art, 118).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Boden dieser Vorgaben wird erst verständlich, daß der Betrachter aus derselben existentiellen Haltung heraus schauen muß. Dann aber kann für ihn das Bild tatsächlich in der beschriebenen Weise *wirksam* werden. Er vermag nun durch das gemalte Bild hindurch seinerseits »vom Geistigen angerührt« (*gǎn shén* 感神) zu werden, im »Überspringen« (*chāo* 超) in die Dimension eines geistigen Weltgeschehens einzudringen und die Bahnen der Wirk-lichkeit zu erlangen, wie es in Abschnitt [5] heißt. Auch der Betrachter tritt damit in ein gelebtes Verhältnis zur Weltwirklichkeit ein. Vermittelt wird dieser Weltbezug durch die starke Beteiligung eines leiblichen Moments, das sich in einem Korrespondenzgeschehen entfalten muß, an der Anschauung. In seiner besonderen Bedeutsamkeit verspricht dieser Weltbezug freilich die Teilnahme des Menschen an einer buddhistisch gefaßten Heilsgeschichte noch vor jener mitschwingenden, »daoistisch« gefärbten Teilhabe des einzelnen an den Bahnen, in denen das Wirkliche je schon seinen Gang geht.

1.4. Die Weltstiftung in der Bildbetrachtung

Jetzt erhält die von Zong Bing 宗炳 am Ende des HSSX geschilderte »Inszenierung« einer Bildbetrachtung ihren angemessenen Sinn. Das »Wohnen daheim in Muße« (*xián jū* 閒居) und das »Regeln des Atmens« (*lǐ qì* 理氣) wie das »Auswischen des Weinbechers« (*fú shāng* 拂觴) und das »Anschlagen der Zither« (*míng qín* 鳴琴) – damit sind nicht lediglich umgebungs- und stimmungsmäßige Voraussetzungen für ein Gelingen des ästhetischen Aktes angesprochen. Hier mündet die ursprüngliche Welthaftigkeit des Malens in die Welthaftigkeit der ästhetischen Anschauung ein. In der Bildbetrachtung wird nun auch der Betrachter seinerseits leibhaftig angesprochen. In seiner eigenen lebensweltlichen Umgebung, das heißt aber am konkreten Ort seines Seins-zur-Welt, das er als seine »Umwelt« noch im ästhetischen Akt der Anschauung um sich hat und erfährt, und in der Gesamtheit leiblicher Lebensvollzüge – genannt werden stellvertretend das Atmen und gewissermaßen »begleitende« Sinneswahrnehmungen, doch gemeint ist offensichtlich die leibliche Befindlichkeit im ganzen – muß ihn die Bildgestalt antreffen. Dann kann ihm die Welt und das Wirkliche aufgehen; dann kann er seine eigene gelebte Verbindung zum weghaft leitenden Sinn aufnehmen. Somit wird im gelungenen Vollzug der Bildbetrachtung dieses »Wohnen daheim in Muße« zu etwas

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderem. Es wird jetzt dem »Sich-Verweilen« des Malers »vor Ort«, inmitten der Berge und Gewässer, durchaus wesensverwandt. Dieses schlichte »Wohnen« gewinnt an Adel, sobald es jenen Ort stiftet, an dem sich konkret die Welt als solche eröffnet. Der Ort des leiblichen Verweilens vor dem angeschauten Bild deutet sich hier bereits als jener ausgezeichnete »Wohnort« in der ästhetisch erschlossenen Lebenswelt an, über den anläßlich der Äußerungen des Guo Xi 郭熙 unten in IV. 7.2. genauer einzugehen sein wird.

Im bisherigen Gang der Untersuchung ist bereits klar geworden, daß die gesamte *Vorrede* nicht in erster Linie Wahrnehmungsfragen oder darstellerischen Problemen gewidmet ist. Ihr Thema ist an keinem Punkt die überzeugende Wiedergabe angeschauter Formen, die glaubhafte Umsetzung einer gesehenen Gegenständlichkeit in gemalte Gestalten, wie dies so oft – nicht zuletzt unter Berufung auf Abschnitt [4] – als Ausgangspunkt der gesamten Reflexion aufgefaßt wurde.[43] Ein ästhetisch vollzogener Weltaufgang ist dagegen ihr echtes Anliegen. Sie geht aus von der an den genannten Punkten im Text, namentlich im aussagekräftigen Gebrauch von *xiàng* 象, *dào* 道, *shén* 神 und *yìng* 應, zutage tretenden Grundannahme, daß die in ästhetischer, zugleich aber entschieden ethisch konnotierter Einstellung vollzogene Betrachtung eines Berg-Wasser-Bildes die Weltwirklichkeit als solche aufgehen läßt; im ästhetischen Akt ergibt sich eine lebendige Verbindung mit dem das Menschsein von Anbeginn an durchwaltenden, weghaft leitenden Sinn. Allein im Durchgang durch die Bildbetrachtung und im Rückgang auf seinen lebensweltlichen Daseinsort, das heißt im Ausgang von seiner jeweils gelebten Umwelt, stellt sich dem Menschen seine je eigene Weltlichkeit ein, indem ihn die Bildanschauung in ein ausgezeichnetes Verhältnis zur Welt schlechthin versetzt. Diese ästhetische Welteröffnung kann andererseits nur dann gewährleistet sein, wenn der Maler in der Gestaltung des Bildes sein eigenes lebensweltliches Dasein, das heißt sein orthaftes leiblich-affektives Sein-zur-Welt als seinen ursprünglich sinnhaften Lebensvollzug bei der künstlerischen Gestaltung ins Spiel bringt.

Daß es für Zong Bing 宗炳 in der Berg-Wasser-Malerei tatsächlich genau um dasjenige Geschehen geht, was hier unter Zuhilfenahme einer phänomenologischen Denkarbeit und Redeweise mit »Weltaufgang« und »Welteröffnung« benannt wurde, findet seine

[43] Vgl. Sirén, Chinese Painting, I 35; Bush, The Chinese Literati, 14; Sullivan, The Birth, 103; Nakamura, Chūgoku garon, 76; Hatano, Sōhei, 43.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wichtigste Bestätigung in folgender Feststellung: Das gemalte Bild ersetzt nicht nur für das Sehen ein naturwüchsiges Vorbild, indem es dessen Formationen getreu »repräsentiert«. Das Berg-Wasser-Bild vermag in einem viel umfassenderen Sinne an die Stelle des Wanderns in der Natur zu treten. Das Wandern vermag nämlich nach Zong Bings 宗炳 Auskunft »darüber hinaus keinen Zugewinn« zu bringen. Ja, es wird womöglich von der Bildbetrachtung noch übertroffen und zu etwas »Nichtigem« (*xū* 虛) entwertet. Zong Bing besitzt vielleicht als einer der ersten die Berg-Wasser-Welt im Bild. Sicherlich denkt er aber als erster seiner Zunft auch schon die *Welt als Bild*. Voller Selbstbewußtsein fragt der Maler daher zum Abschluß:

»Wer [aber] hätte demgegenüber einen vorzüglicheren Ort, an dem das Geistige freigesetzt würde?«[44]

Das gelungen gestaltete Bild vermag mit vollem Recht an die Stelle der Wirklichkeit zu treten. In der ästhetischen Einstellung tritt es für die in lebendiger Sinnerfüllung sich eröffnende Wirklichkeit selbst ein:

»Ich durchdringe im Sitzen die Wildnis nach allen Seiten, wende mich [also] keinesfalls ab vom keimenden Grün, das der Himmel fördert, und sage mich einsam zu der menschenleeren Weite. In steilen Gebirgsgipfeln und Klüften, in Gebirgen, die in luftige Höhen aufragen, in wolkenverhangenen Wäldchen und in der Ferne der Wälder scheinen die vollkommenen Menschen und die Tugendhaften und Fähigen wider über die Zeiten hinweg. Mit allen Weltläufen ist ihr vergeistigtes Sinnen verschmolzen.«[45]

Gefragt werden kann jetzt neu, in welchem Sinne das Berg-Wasser-Bild noch als gemaltes Bild diesen Rang der Wirklichkeit beanspruchen kann. Wird das Bild lediglich im Hinblick auf die darin erscheinenden Formen als gemalte »Darstellung von« aufgefaßt, bleibt es zweifellos immer zweitrangig gegenüber einem gegenständlichen Vorbild, der »eigentlichen« Wirklichkeit. Die zitierten Worte behalten nach diesem Verständnis etwas Anmaßendes. Es scheint, als gelte das Gesagte doch nur, wo entsprechend viel Einbildung am Werk wäre. Das Bild wäre unweigerlich zu einem metaphorischen Als-ob verdammt. Von einer Repräsentationstheorie kann Zong Bing 宗炳 also gar nicht ernsthaft ausgehen. Formale »Ähnlichkeit« kann für ihn

---

[44] HSSX, VI. 1. [7] bzw. LB I 584: 神之所暢,孰有先焉!

[45] HSSX, VI. 1. [7] bzw. LB I 584: 坐究四荒,不違天勵之藂,獨應無人之野.峯岫嶤嶷,雲林森耳少.聖賢暎於絶代,萬趣融其神思.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - CC BY

nicht als Ziel des Malens, allenfalls als nachrangiges Mittel zur Erreichung eines ganz anderen Zweckes gelten. Insofern die Bildbetrachtung in ihrer Wirkung dem Bergwandern tatsächlich gleichkommen, wo nicht dieses sogar übertrumpfen soll, bleibt nur eine Erklärung. Nicht eine formale »Naturtreue« der Gestaltung garantiert den Erfolg des Bildes, sondern die im Hinblick auf den Sinn der Malerei errungene Authentizität. Diese ist aber als gelebter Weltbezug auszulegen. Der Bildbetrachter vermag dann im Sitzen »zu durchdringen« (*jiù* 究); und er vermag es nicht nur, sich nicht »zu widersetzen« (*wéi* 違), er vermag sich vielmehr »zuzusagen« (*yìng* 應). Kann die Instanz, der er sich da zusagt, weniger sein als die Welt und das Wirkliche im ganzen? Als Sinn der Malerei gibt Zong Bing 宗炳 folgerichtig nicht einen darstellerischen Gehalt oder eine formale Vollendung an, sondern die gelingende Vereinigung mit dem »vergeistigten Sinnen« (*shén sī* 神思) der Vollkommenen, so wie es mit der geschichtlichen und lebensweltlich wahrgenommenen Bewegtheit des Wirklichen verschmolzen ist und darin widerscheint. Ziel ist für ihn das »Freisetzen des Geistigen« (*chàng shén* 暢神), ein lebenspraktischer Vollzug von großer Tragweite. Nicht von ungefähr hat die Wendung *chàng shén* 暢神 die Forschung zu breiten Diskussionen herausgefordert, auf die näher einzugehen hier unvermeidlich ist.

Am deutlichsten steht bei Hurvitz die Vorstellung Pate, mit *chàng shén* 暢神 sei die befreite subjektive Geisteshaltung als *Voraussetzung* gemeint, das heißt, daß der Bildbetrachter mit der richtigen ästhetischen Einstellung an das Bild herantreten *solle*.[46] Allzuviel Unausgesprochenes müßte jedoch mitschwingen, sollte diese letzte Auskunft wieder an den Anfang der Bildbetrachtung, an den Anfang von Abschnitt [7] also, zurückführen. Daneben steht die verbreitete Deutung im Sinne einer lustvoll empfundenen Befreiung des *subjektiven* Geistes als *Ergebnis* der Bildbetrachtung.[47] Beide Interpretationen treffen in etwa einen Ausdruck wie *chàng běn xīn* 暢本心, »das ursprüngliche Innere freimachen«.[48] Sie übersehen indes mehr oder weniger, daß *shén* 神 für Zong Bing 宗炳 offensichtlich ungetrennt das

[46] Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 154.

[47] Nakamura, Chūgoku garon, 79; Hatano, Sō Hei, 47; Sirén, The Chinese, 16; Acker, Some T'ang, II 117; Bush/Shih, Early, 38; Bush, Tsung Ping, 146/148; Chen Chuanxi, Liuchao, 138 Anm. 70.

[48] Vgl. zum Beispiel diese Wendung in Ruan Yus 阮瑀 »Wei Cao gong zuo shu yu Sun Quan 爲曹公作書與孫權« (»Brief an Sun Quan, geschrieben für Cao Cao«) in: *Wen xuan* 文選, 卷 42, 3b bzw. WX 588.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geistige in der Welt und im Menschen bezeichnet[49] und daß es gerade die im Element des Geistigen sich vollziehende Wirksamkeit des Ästhetischen ist, wenn in Abschnitt [5] »das Geistige überspringt und die Bahnen der Wirk-lichkeit sich einstellen« (*shén chāo lǐ dé* 神超理得). Darum kreist doch der Text im ganzen. Dementsprechend unterstreicht Nakamura immerhin neben dem »Gefühl der Befreiung« (*kaihō kanjō* 解放感情) den Wert dieses Vorgangs im Hinblick auf die religiöse Vollendung der individuellen Existenz.[50] Allein Xu Fuguan 徐復觀 aber hebt in dem Ausdruck *chàng shén* 暢神 unter Berufung auf seine Auslegung des *Zhuang Zi* 莊子 jenes gelingende Weltverhältnis von allgemeiner Bedeutung innerhalb der »ästhetischen Kontemplation« (*měidė guānzhào* 美地觀照) im engeren heraus, welches nach Zong Bing 宗炳 die Malerei zu vermitteln vermag.[51] Nachdrücklich weist in neuerer Zeit wiederum Xie Lei 謝磊 die modernistische, beinahe »hedonistische« Annahme von der subjektiven »Befreiung durch Kunst« zurück und erklärt die Wendung mit *wù dào* 悟道, »zum weghaft leitenden Sinn hin erwachen«.[52] Es gilt zu bedenken, daß es an dieser Stelle wie im gesamten Text des HSSX gar nicht um den subjektiven Geist des einzelnen Menschen und daher auch nicht um eine Form der Glückserfüllung geht. Ziel der ästhetischen Betrachtung ist zweifellos die freigesetzte Vereinigung mit dem Weltganzen, insofern dieses mit Buddha oder dem weghaft leitenden Sinn zu assoziieren ist; diese Vereinigung mit einem Gegenüber, in das die menschliche Existenz je schon hineinsteht, vollzieht sich in der Vermittlung durch das rein Geistige. Aus der rhetorischen Frage, die der umstrittenen Schlußaussage vorangeht, folgt eindeutig: Der Bildbetrachter hat in diesem ästhetischen Akt nichts weiter zu unternehmen. Er hat sich einzig dem ästhetisch vermittelten Geschehen einer Responsivität zu überlassen; das bedeutet, er hat einfach nur das »Überspringen im Geistigen« (*shén chāo* 神超)[53] im Spiel der korrespondierenden An-

---

[49] Cai Zongqi hat die komplexen gedanklichen Hintergründe der verschiedenen Verwendungen des Terminus *shén* 神 im Hinblick auf die Dichtungstheorie des Liu Xie 劉勰 untersucht (Zong-qi Cai, »The Polysemous Term of *Shen* 神 in *Wenxin diaolong*«, in: Olga Lomonová (Hg.), *Recarving the Dragon. Understanding Chinese Poetics*, Praha 2003, 85–116. Mit gleicher Exaktheit läßt sich die Idee des »Geistigen« im HSSX jedoch wohl nicht analysieren.

[50] Nakamura, Chūgoku garon, 79.

[51] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 242 f.

[52] Xie Lei, Guan dao, 19.

[53] Jullien (Das große Bild, 138) spricht bezüglich dieser Wirksamkeit von einer »›geistigen Transzendenz‹ (ich übersetze wörtlich *shen-chaoc*), […] die allein gestattet, zum

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rührung durch die Bildgestalten ganz von selbst geschehen zu lassen. Das »Freisetzen des Geistigen« (*chàng shén* 暢神) impliziert mithin gerade nicht ein gezieltes Tätigwerden des Betrachters; es impliziert nicht einmal einen innerpsychischen Vorgang der »Befreiung«. Denn erst wenn der Ausdruck *shén* 神 nicht mehr auf den subjektiven »Geist« des Menschen, sondern in fundamentaler Weise auf das »Geistige« in der Welt im Sinne einer Dimension der »Wirk-lichkeit« und im Sinne eines Wirkgeschehens bezogen wird, erhält die Rede von *shén* 神 im HSSX einen durchgängigen Sinn. Hier ergibt sich daraus folgende Schlußfolgerung: »Freigesetzt« wird zuletzt nicht eine Entität, sondern ein Vorgang, nämlich die korresponsiv gelingende Vereinigung mit der Welt schlechthin.

Dieses Verständnis findet seine Bestätigung im Blick darauf, wie Zong Bing 宗炳 das Wort *chàng* 暢 in seiner buddhistischen Schrift gebraucht. Oft wird da mit einem heilsgeschichtlich bedeutsamen *chàng* 暢 der verwirklichte Bezug des einzelnen Menschen auf den Anderen oder das Andere der geschichtlichen Welt markiert.[54] Als Beleg von außerhalb sei zunächst folgende allgemeine Äußerung zur Dichtung aus einem rund ein Jahrhundert vor dem HSSX geschriebenen Brief des Liu Kun 劉琨[55] angeführt, die auf das Wort *chàng* 暢 zurückgreift:

»Mit dem Schriftlichen wird die Rede einsichtig; mit der Rede wird das Geistige freigesetzt.«[56]

Bei dem Briefpartner Lu Chen 盧諶 steht die Sache in einer persönlichen Antwort dann etwas klarer zu lesen:

---

grundlegenden Prinzip der Dinge vorzustoßen […]«. Was er meint, wird vermutlich mit geläufigen Begriffen wie »Transzendenz« und »Prinzip« eher verstellt.

[54] Vgl. T 52, 2102, 11c22: 天人咸暢, »[…] Himmel und Menschen sind umfassend freigesetzt«; ebd., 13a28 f.: 神功所導皆依崖曲暢: »[…,] wohin die Wirksamkeit des Geistigen führt, [dort] werden alle [unerwachten Lebewesen] gemäß [der Tendenz, die ihrer Existenz wie ein] Absturz [innewohnt] durchgängig freigesetzt, […].«; ebd., 15b1: 上德者其德之暢於己也無窮, »Wer die höchste [Stufe der] Wirkmacht [besitzt], dessen Wirkmacht wird von ihm selbst auf unerschöpfliche Weise freigesetzt.«

[55] Vgl. den ausführlichen Lebensbericht in *Jin shu* 晉書, 卷 62, Abteilung »Lie zhuan 列傳« (»Biographien«), Nr. 32, in: Fang Xuanling 房玄齡, *Jin shu* 晉書, 10 Bde., Beijing (Zhonghua) 1974, 1679 ff.

[56] Liu Kun 劉琨, »Da Lu Chen shi yi shou bing shu 荅盧諶詩一首并書« (»Ein Antwortgedicht an Lu Chen nebst Brief«), in *Wen xuan* 文選, 卷 25, 9b bzw. WX 356: 文以明言言以暢神.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Weit bist [Du] schon im Maß Deiner Vollendung gelangt, und nur der weghaft leitende Sinn ist [Dir] Stütze und Stab; da mag es im Leib noch eine Unvollkommenheit geben – das Geistige [aber] ist jedenfalls freigesetzt.«[57]

Zu Anfang dieses Antwortgedichts mag noch die klassische Vorstellung von der Freisetzung einer »geistigen Absicht« (*yì* 意),[58] nun aber zugleich gefaßt im Sinne einer Befreiung des subjektiven Geistes als Gipfelpunkt der Bildung, angeklungen sein. Am Ende tritt jedoch in dem Briefgedicht darüber hinaus mit frühbuddhistischen Untertönen der Gegensatz des individuellen, hinfälligen Leibes zu dem überindividuellen Geistigen hervor. Der individuelle Geist geht gewissermaßen – wie aus dem ganzen Gedankengang des längeren Textes erhellt – eine Verbindung mit dem überindividuellen weghaft leitenden Sinn in der Weltgeschichte ein. Dieses gelungene *Weltverhältnis*, nicht ein subjektives Gefühl, macht die tatsächliche Leistung einer Vermittlung zwischen Mensch und Welt in einem von vornherein welthaft verstandenen Element des »Geistigen« aus. Dies ist offenbar schon ein Jahrhundert vor Zong Bing 宗炳 der Sinn eines »Freisetzens des Geistigen« (*chàng shén* 暢神). Auch die dichterische Betätigung wird diesem Briefwechsel zufolge zuletzt nicht mehr eine subjektive Erfüllung sein; sie dient über die leibliche Existenz hinaus dem Freisetzen des Geistigen in der Verbindung mit der Welt. Eben darin ist also die Dichtung der Aufgabe der Malerei nach Zong Bing 宗炳 nicht unverwandt.

Wie aus den vorausgehenden Überlegungen deutlich wird, ist in der Rede von *chàng shén* 暢神 etwas ganz Bestimmtes intendiert, was sicherlich nicht mit einem »ästhetischen Glücksgefühl« zu umreißen ist. Der Auffassung, es gehe hier um eine empfundene Befreiung des subjektiven Geistes als Ergebnis der Bildbetrachtung, hängen gleichwohl in schönem Einklang die Mehrzahl der Forscher an, wobei sie einer modernistischen Psychologisierung dieser Aussage erliegen dürften.[59] Das letztendliche »Freisetzen des Geistigen« impliziert

---

[57] Lu Chen 盧諶, »Zeng Liu Kun yi shou bing shu 贈劉琨一首并書« (»Ein Gedicht, Liu Kun gewidmet, nebst Brief«), in *Wen xuan* 文選, 卷 25, 18a bzw. WX 361: 邈矣達度唯道是杖.形有未泰神無不暢.

[58] Lu Chen, Zeng Liu Kun, in *Wen xuan* 文選, 卷 25, 13b bzw. WX 358.

[59] Vgl. Nakamura: »befreites Gefühl« (Chūgoku garon, 79: 解放感情); Hatano: »In dem, was er ›Freisetzen des Geistigen‹ nennt, sucht Zong Bing 宗炳 letztendlich eine Wirkung, die das Bild auf den Kunstbetrachter ausübt, [nämlich] den Geist des Kunstbetrachters frei und unbefangen zu machen.« (Sō Hei, 47: 宗炳は、結局、絵画が鑑賞者に与える効果を、鑑賞者の精神を暢びやかにすること、所謂「暢神」に求め

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nichts Geringeres als eine gelebte Verbundenheit mit dem weghaft leitenden Sinn in einer heilsgeschichtlichen Auslegung. Diese höchste Verbundenheit trägt bei Zong Bing 宗炳 unbestreitbar Züge der Vollendung eines religiös-spirituellen Übungsweges, wie dies von verschiedenen Autoren immer wieder herausgestellt wurde.[60] Es gilt aber ganz gezielt im Blick auf die ästhetische Grundfrage nach dem Weltzugang in der Anschauung zu fragen, was diese Leitidee des Zong Bing 宗炳 darüber hinaus bedeutet. Das in der »religiösen« Dimension sich erfüllende Menschsein besagt ja zugleich nichts anderes als überhaupt einen Aufgang der Welt und des Wirklichen als solchen. So sehr aber Welt immer auf die konkret besondere, an die orthaft und leiblich situativ erscheinende Gestalt einer Umwelt angewiesen ist, so sehr übersteigt zugleich der Aufgang von Welt schlechthin als die höchste Wirksamkeit der Berg-Wasser-Malerei den Rahmen einer bestimmten vorgegebenen »Ansicht«. Insofern enthält das gelungene Berg-Wasser-Bild alle erdenklichen Ansichten und alle Wanderungen im Hinblick auf seine *Wirkung*, nicht im Hinblick auf seine Gestalt, je schon in sich.

Aufgrund dieser Beobachtungen muß gegen viele Vormeinungen klar sein: Es ist der Malerei nicht um die Wiedergabe naturwüchsiger landschaftlicher Gegebenheiten im Bild, sondern um eine ganz grundlegende, insofern als »allgemein« zu bezeichnende Entfaltung der Welt durch die Bildbetrachtung zu tun. Anliegen ist nicht so sehr ein Sehen wie viel eher ein gelebter Daseinsvollzug im Rahmen einer umfassenden Sinnstiftung. Aus diesem Grund kann das gemalte Bild unter Umständen Gleiches, vermittels seiner gestalterischen Verdichtung vielleicht noch mehr leisten als der schlichte Blick des Wanderers auf Berge und Gewässer. Und nicht die dargestellten Motive oder die vage Verquickung einer bestimmten Ikonographie mit »weltanschaulichen« Themen und »religiösen« Gehalten, also die ikonologische Dimension eines symbolisierten Bedeutungsgehaltes,[61] machen ein vormodernes chinesisches »Landschaftsgemälde« zu einem Berg-

---

ろ ◦); Sirén, The Chinese, 16: »happiness in my soul«; Acker, Some T'ang, II 117: »the spirit can joyously expand«; Lin, The Chinese, 32: »I am enjoying myself«; Bush/Shih, Early, 38: »I rejoice in my spirit«; Bush, Tsung Ping, 146/148: »freely expand the spirit«; Chen Chuanxi, Liuchao, 138 Anm. 70: »den Geist glücklich machen« (使精神愉快).

[60] Vgl. Nakamura, Chūgoku garon, 79; Munakata, Concepts, 122 ff.; Bush, Tsung Ping, 146; zur »daoistischen« Deutung vor allem Sullivan, The Birth, 103 f.

[61] Vgl. zu diesen methodischen Stufen der europäischen Kunstwissenschaft, die sich auf ein mimetisches Kunstverständnis beziehen, Panofskys Aufsatz »Ikonographie und Iko-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wasser-Bild in dem von Zong Bing 宗炳 erstmals herausgestellten Verständnis. Den Grundentwurf eines Berg-Wasser-Bildes umreißt in jeweils aus der konkreten Gestaltung heraus ziemlich genau angebbarer Weise seine Welthaltigkeit, die nicht auf der Ebene eines dargebotenen Gehaltes, sondern auf der Ebene einer ästhetischen Wirksamkeit zu suchen ist. Erst aufgrund einer ausgezeichneten Weltstiftung in der Zeit wird aus Bergen und Gewässern ein spezifisch bedeutsames Berg-Wasser-Gefüge, wird aus dem Sehen und Malen von »Bergen und Gewässern« ein »Berg-Wasser-Bild« im prägnanten Sinne.

Ganz allgemein wird schon durch Zong Bing 宗炳 als Grundzug der ganzen Gattung die performative Kraft des Bildes aufgedeckt. Dieses transformiert den Betrachter in seinem Weltbezug. Es reicht mit dieser Wirksamkeit über den ästhetischen Akt noch hinaus und erlangt eine ethische Dimension. Innerhalb dieser Grundorientierung der Berg-Wasser-Malerei auf eine Verwirklichung des menschlichen Lebens in der Welt hin muß seine besondere religiöse Konnotation bei Zong Bing 宗炳 als eine mögliche Ausformung neben anderen beurteilt werden. Muß aber der Umstand, daß der Maler meint, er dürfe das gemalte Bild mit Fug und Recht gegen seine eigenen früheren Bergwanderungen ausspielen, so betrachtet, nicht als der deutlichste Beleg für die Ausgangsthese gelten, daß es seine Ausführungen auf den im Bild und durchs Bild auf vorzügliche Weise gestifteten Weltaufgang abgesehen haben? Nicht ausschließlich »religiöse« Gehalte, sondern die Lebenspraxis und Erfahrung des Menschen in Raum und Zeit seiner Welt – mag diese im Hintergrund auch mit einer heilsgeschichtlichen Bedeutsamkeit aufgeladen sein – bilden den Anknüpfungspunkt für die malereitheoretische Reflexion im HSSX. Insofern erst die spezifische Bildgestaltung diese Aufgabe zu erfüllen vermag, wird umgekehrt klar, daß Zong Bing 宗炳 tatsächlich nicht über die Naturwahrnehmung, sondern über den ausgezeichneten Wert der Malerei schreibt. Seine theoretische Leistung besteht weniger in einer Auslegung des menschlichen Verhältnisses zur Natur wie vor allem in einer Würdigung der Malerei und der Kunst; mehr noch, sie ist geradezu gegen die Naturästhetik oder doch an ihr vorbei auf die Begründung einer genuin künstlerisch-ethischen Praxis gerichtet. Dieser entscheidende Unterschied zwischen einer Kontemplation der

---

nologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: Ders., Sinn, 36–67, besonders 40 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Natur und der ästhetischen Anschauung des gemalten Bildes wurde in der Forschung zuwenig beachtet, weshalb das ästhetisch-philosophische Potential dieser Schrift nicht erkannt werden konnte. Jetzt soll daher abschließend der Frage nach den kennzeichnenden Zügen der angeschauten und der gemalten Gestalt nachgegangen werden.

1.5. Erscheinung und wirksame Gestalt

Wo die visuelle Wahrnehmung gegenständlicher Gegebenheiten in der erläuterten Weise in den Dienst eines praktischen Lebensvollzuges gestellt wird, muß dasjenige, was wahrgenommen wird, anders verfaßt sein als etwa im Falle einer physikalisch erkennenden oder einer formalästhetischen, auf eine distanzierte Erfassung von sichtbaren Formen und Formzusammenhängen ausgehenden Einstellung. Aber auch die sinngebende Wahrnehmung ganzheitlicher »Gestalten« trifft noch nicht genau, was hier zum Gegenstand der Wahrnehmung erhoben wird. Berge und Gewässer, wie sie aus Zong Bings 宗炳 Blickwinkel erscheinen, sind gewiß nicht jene erhabenen Felsgebirge und einsamen Wildwasserszenen, wie sie Maler des romantischen Zeitalters von Italien bis Schottland auf ihre Leinwände bannten. Zong Bings 宗炳 Verständnis der sichtbaren Berg-Wasser-Gegebenheiten in der Natur wie im gemalten Bild muß von dem, was in Europa als »Landschaft« angeschaut wird, unterschieden werden. Allerdings muß es ebensowohl tunlichst von nachgerade stereotypen »chinesischen Landschaften« wie den Zuckerhutbergen um Guilin 桂林 oder allen späteren Berg-Wasser-Bildern mit ihren eigenen Bergformationen und »landschaftlichen« Reizen, wie diese einem europäischen Auge erscheinen mögen, unterschieden werden. Der Unterschied liegt auf der kategorialen Ebene einer Bestimmung dessen, was überhaupt »visuelle Form« genannt werden soll.

Berge und Gewässer sind für diesen Maler von Belang, sofern sie den weghaft leitenden Sinn, den der Vollkommene in der menschlichen Welt als Ordnung aufgehen läßt, unter den Augen des Betrachters mit ihren körperlichen Gestalten ihrerseits verlocken (*meì* 媚). Im Eingehen der Anschauung auf die sichtbare Erscheinung stellt sich, wie gezeigt, eine gelebte Verbindung mit der Welt im ganzen ein. Angeschaut wird die Gestalt, sofern sie den Aufgang des Sinnes weniger erscheinen läßt als daß sie ihn im Zuge eines Sinnverweises und zugleich einer Wirksamkeit tatsächlich auslöst; die Anschauung gilt zu-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

letzt einem ethischen Vollzug. Zu klären ist, welche Folgen dieser ethische Rahmen für die Gestaltwahrnehmung und für ihre malerische Umsetzung mit sich bringt.

Eine »reine« Sinneswahrnehmung vor jeder sinnstiftenden Wahrnehmung von Bedeutsamkeit gibt es nicht. In jeder Wahrnehmung bilden Sinnvorgaben und das Ausgehen auf eine neue Sinngebung ein konstitutives Moment. Dementsprechend bezieht sich auch Zong Bings 宗炳 Wahrnehmung auf Berge und Gewässer, insofern in ihnen primär der Sinnverweis auf den weghaft leitenden Sinn aufscheint. Er geht also nicht etwa von einer zunächst gegebenen »physischen« Gestalt der Natur aus, die gemäß eines naiven Vorverständnisses für alle Menschen die gleiche wäre und in welcher erst im nachhinein infolge einer sublimierenden Deutung derselben durch den Betrachter der Sinn wahrzunehmen wäre. Von einer sekundären metaphorischen Poetisierung einer ursprünglichen physischen Wirklichkeit ist nach Auskunft des Textes gerade nicht die Rede. Reiner Zufall – oder eben die höhere Gewalt einer universalistischen Anthropologie, die im Untergrund der modernen Forschung wirksam ist – wäre es da, wenn die verloren gegangenen Berge des Zong Bing 宗炳 zum Beispiel den aus der europäischen Kunstgeschichte bekannten Landschaftsdarstellungen ähnlich gesehen hätten. Zu fragen ist daher, ob die Leitideen der Ähnlichkeit und der Nachahmung in diesem Zusammenhang überhaupt relevant sind, und wenn ja, in welcher Ausprägung.

Worauf blickt der Maler? Er blickt auf die »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) der innerweltlichen Vorkommnisse. Aber er versteht sie in dieser Anschauung sogleich als Ausdruck einer Bedeutsamkeit. Daher malt er nicht einfach Formen, vielmehr »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象). Es handelt sich dabei sicherlich nicht einfach um jene Vorzeichen oder sichtbaren Konstellationen der älteren Weissagungspraxis. Aber auch die aus dem einmaligen und überdies zweifelhaften Vorkommen der Variante *xiàng* 像, »nachbilden«, in Abschnitt [1] abzuleitende Vorstellung eines »naturgetreuen Abbildes« löst andererseits das Problem nicht, welche Vorstellung hinter diesem Ausdruck steht. Zu klären bliebe nämlich auch so, was denn genau eine »sichtbar erscheinende Gestaltgleichheit« gegenüber einem »Vorbild« im Rahmen dieser *Vorrede* besagen könnte. Sind Ausmaße, Proportionen, Farben und Mitteilungen zur Stofflichkeit von konkreten körperlichen Gegenständen gemeint? Ist jede Ähnlichkeit dem Vergleich sinnlicher Wahrnehmungsgegebenheiten überlas-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen? Oder ist sie hingegen dem Maßstab einer gewußten Idealform unterworfen? Zählt nur das ontologisch Wesentliche in der Entscheidung, ob Ähnlichkeit erfüllt ist oder nicht? Welche Kriterien gälten dann aber für das »ontologische Wesen« im China das fünften Jahrhunderts?

Wenn die Vermutung richtig ist, daß mit *xiàng* 象 in Abschnitt [2] tatsächlich von den gemalten »Erscheinungsgestalten«, nicht von den in der Welt angeschauten, gesprochen wird und daß damit der oben herausgestellte Bedeutungshintergrund einer Welthaltigkeit als solcher impliziert ist, dann muß es für Zong Bing 宗炳 in der Malerei von vornherein und in erster Linie um Bedeutungs- und Sachbilder, nicht um formalttheoretisch »ähnlich« zu nennende Abbilder einer äußeren Gestalt gehen. Nicht die Sinne, sondern der Sinn bestimmt hier, was als eine »Gestalt« wahrgenommen wird. Erst in der genaueren Bestimmung seines Malverfahrens fallen dann in Abschnitt [3] eindeutig auf die Gestaltung im Bild bezogen die Ausdrücke *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, und *sè* 色, »farbliche äußere Erscheinungsweise«. *De facto* stellt der Maler demnach mit körperhaft in Tusche und Farbe gegenwärtigen Umrißzeichnungen und Flächen sichtbare Gegenstände in ihrer Form dar. *De iure*, also dem Sinn nach, tut er damit aber anderes und mehr. Er fängt einen »Sinngehalt« oder »Hinweis« (*zhǐ* 旨) ein. Dies legt zumindest der Kontext des dritten Abschnitts nahe. Dieser »Sinngehalt« kann jedoch als solcher nicht auf die äußere Erscheinung begrenzt werden. Unter der Hand wird die »körperliche Gestalt« im gemalten Bild mithin zu einer »bildhaften Bedeutungsgestalt« mit dem ihr eigentümlichen sinnhaften Verweis- und Wirkcharakter werden. Schon der Maler kann letztlich vor dem Malen nicht auf bloße »Formen« als solche geblickt haben. Er muß immer zugleich schon deren sinnträchtige Tiefe vor Augen gehabt haben. Das bedeutet, daß noch in der bildnerischen Gestaltung von »körperlichen Gestalten« die Bedeutsamkeit des Sichtbaren mitschwingt und die Gestaltfindung entscheidend mitbestimmt. Letztlich hat der Maler somit in jeder einzelnen gemalten Gestalt bis in die formale Ausbildung hinein das Moment eines sinnhaften Verweiszusammenhanges aufzunehmen. Der Maler hat nicht mit sichtbaren Gestalten das gegenständlich Sichtbare abzumalen oder wiederzugeben. Er hat die um das Sichtbare als solches herum waltende, die gleichsam zwischen einzeln begrenzten, sichtbaren Gegenständen stehende Tiefe des Wandlungsgeschehens in seiner ethischen Bedeutsamkeit ins Bild hereinzunehmen. Er hat aus der Welt heraus ein sinnträchtiges Bild zu malen,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dessen letzter Gehalt schon auf der semantischen Ebene die Welt im ganzen ist. Nicht eine oder die Welt im Bild ist freilich zu malen. Anzustreben ist vielmehr über das Semiotische hinaus im Gestalten der Formen ein »Welt-Bild« in der oben näher bestimmten *Wirkungs*dimension.

Für diese Annahme spricht bei genauerem Zusehen der Argumentationsgang der *Vorrede* selbst. Im Ausgang vom weghaft leitenden Sinn erhalten auf einer zweiten Stufe der Weisheit »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) ihren Wert. Das Malen solcher Sinngestalten hat sich an einem bedeutungshaften Bezug der Gestalt zum weghaft leitenden Sinn oder eben an der Welthaltigkeit der Gestalt zu orientieren. Die bildnerische Gestaltung richtet sich folglich nicht an sichtbaren Formen ohne bestimmte Bedeutung oder an einem irgendwie gefälligen Anblick aus.[62] In dem Text fehlt weithin das Moment einer rein formal konstituierten, in den Bestimmungen einer vordergründigen Sichtbarkeit sich erschöpfenden »Erscheinung«, des bloßen »Aussehens« von etwas. Das heißt: Entgegen dem geläufigen Aufstieg der Deutung von einer vorgegebenen, durch ihre sichtbaren Merkmale bestimmten Gestalt zu ihrem unsichtbaren Gehalt geht Zong Bing 宗炳 in umgekehrter Blickrichtung von der Wirklichkeit des weghaft leitenden Sinnes aus; erst auf der letzten Stufe gelangt er zur Angabe von gegenständlich gegebenen Gestalten, den »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) oder überhaupt eines Bereiches »sichtbarer Erscheinung« (*yǐng* 影), wie in Abschnitt [6].

Diese semiotischen Beobachtungen zum Gestaltverständnis sind jetzt noch zu präzisieren. Die gemalte »Gestalt«, die bisher wie ein Zeichen als Verweis auf eine Bedeutung beschrieben wurde, muß auf der entscheidenden Stufe hinsichtlich einer ihr eigentümlichen Wirkmächtigkeit begriffen werden. Denn für die primäre Bedeutsamkeit

---

[62] Nicht folgen kann ich daher Ye Lang 葉朗 in seiner Auffassung, *xiàng* 象 sei in diesem Text zwar nicht als »Gestalt im allgemeinen« (*yībāndè xíngxiàng* 一般的形象), wohl aber als eine »ästhetische Gestalt« (*shěnměi xíngxiàng* 审美形象), das heißt eine hinsichtlich ihrer »Schönheit« relevante, zu werten (Ye Lang, Zhongguo meixue, 210). Auch die platonistischen »Erscheinungen« (vgl. Acker 116: »phenomena«; Delahaye 84: »manifestations«/ders. 92: »formes«) der abendländischen Geistesgeschichte treffen doch den, primär eine Bedeutsamkeit anzeigenden Gehalt von »Sinngestalten« in ihrem konstitutiven Sinnverweis nicht, sofern diese »Erscheinungen« als jainàmena sogleich einen Gegensatz zweier Sphären markieren. In diesem Begriff steht der sinnlichen Sichtbarkeit und einer niederen menschlichen Wahrnehmungs- oder Erkenntnisart jene andere Sphäre der nooêmena, eÒdh oder ἰdÝai, also »geistig wahrnehmbarer Ansichten«, oder doch die Sphäre rein »intelligibler« Gebilde jederzeit gegenüber.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seiner Bilder im Hinblick auf den weghaft leitenden Sinn gibt Zong Bing 宗炳 als entscheidendes Kriterium *lèi* 類, »korrespondierende Zugehörigkeit«, an.[63] Dieser aus dem Altertum überkommene und oben in Teil III. 2.3. bereits eingeführte Ausdruck bereitet nicht geringe Verständnisschwierigkeiten. Wie Kiyohiko Munakata überzeugend dargelegt hat, entstammt er dem Umkreis von Opfer-Ritualen der Zhou 周an die Ahnen und wird spätestens seit der Han漢-Zeit ausgelegt als Bezeichnung für »active components of the universe«, die ausgestattet sind mit einer Neigung »to respond to a sympathetic nature«. Nach Wang Chong 王充 gibt er daher für den Ausdruck *gǎn lèi* 感類, den Zong Bing 宗炳 ebenfalls verwendet, folgende Bedeutung: »sympathetic response between similar kinds of existence«.[64] Übertragen auf die Bildproblematik ergibt sich daraus in etwa folgende Bedeutung für *lèi* 類: »in einer bildhaften Gestalt sich wirksam entfaltende Verwandtschaft«.

Die Wendung *gǎn lèi* 感類 wird in der Mehrzahl der Fälle gebraucht wie ein Passiv – besser: »medial« im Sinne von »die korrespondierend [einander] Zugehörigen werden [wechselseitig voneinander] angerührt». Die klassische Erklärung findet sich im *Huainan Zi* 淮南子:

»Die innerweltlichen Vorkommnisse bewegen einander in ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit«.[65]

Obwohl für *gǎn* 感 in modernen Erklärungen mitunter ein transitives Verständnis angegeben wird,[66] ist doch auch dieses von einer zugrunde liegenden medialen Semantik abhängig. *Gǎn* 感 benennt zunächst folgendes Phänomen: »Etwas läßt sich anrühren«. Dementsprechend muß es in Abschnitt [5] des HSSX zu *gǎn shén* 感神 heißen: »Wir lassen uns vom Geistigen [der Welt] anrühren«. Der Gedanke gemahnt an folgendes Lob auf einen Menschen:

---

[63] Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an die vierte der berühmten Verfahrensweisen von Xie He 謝赫: »›Der korrespondierenden Zugehörigkeit Folge leisten‹, das betrifft den Auftrag der Farbe.« (GHPL, VI. 3. [2], LB I 355: 隨類賦彩是也). Außerdem findet sich der Ausdruck bei dem Zeitgenossen 王微 (vgl. XH, VI. 2. [2], LB I 585).

[64] Vgl. dazu Munakata, Concepts, 105 ff.

[65] *Huainan Zi* 淮南子, 卷 3, Kap. »Tian wen xun 天文訓«, übersetzt nach Gao You, Huainan Zi, 36: 物類相動.

[66] Vgl. etwa HY Art. *gǎn* 感: *gǎndòng* 感動, »durch Anrührung in eine Bewegung versetzen«, auch im Sinne von *shǐ gǎndòng* 使感動, »empfinden lassen/erweichen«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»In seiner feinstofflichen Verfeinerung steht er mit den geistigen Kräften in Verbindung und läßt sich von den innerweltlichen Vorkommnissen anrühren; im Geistigen bewegt er [sein] Atmen und geht so ins Unscheinbare ein.«[67]

Hier wird ein Wirkgeschehen beschrieben, das nicht mehr nach den gewohnten handlungstheoretischen Kategorien aufgeschlüsselt werden kann. Der Akteur ist durch seine innere Vergeistigung offen und empfänglich für die äußere Welt; darum ist er imstande, im Medium des »Atmens« (*qì* 氣) von sich her »einzugehen« (*rù* 入) in die Welt. Das »Atmen« aber »setzt sich in ihm in Bewegung«, wenn auch dem Ausdruck *dòng* 動 an dieser Stelle das mediale Bedeutungsmoment einer Selbstbewegung zugestanden werden muß. Was folgt aus diesen Beobachtungen?

Sachlich gesehen scheint bei Zong Bing 宗炳, dem es offenkundig um den Wert der gemalten Gestalt für eine Verbindung mit dem Geistigen geht, nunmehr das Geistige selbst in der Weltwirklichkeit zum Objekt der Anrührung zu werden. Insofern es sich auf »gestalthafte Verkörperungen« (*xíng* 形) überhaupt einläßt, ist das Geistige auf dieser Ebene des wirklichen Geschehens der »Anrührung durch korrespondierende Zugehörigkeit« (*gǎn lèi* 感類) seitens der gemalten Gestalten ausgesetzt. Der Wert der Malerei besteht demnach nicht darin, daß sie dem Geistigen im Gemalten zu einer symbolisch-metaphorischen Darstellung verhilft. Die Malerei erfüllt sich vielmehr darin, daß durch eine raffinierte Gestaltung ihrer Formen das Geistige aus der Welt tatsächlich in der Weise korrespondierender Zugehörigkeit aufgerufen werden kann. Ebenso im Hinblick auf diese Wirksamkeit des Gemalten, nicht jedoch im Sinne eines ontologischen Abbildes, gehen die »Bahnen der Wirk-lichkeit in sichtbare Spuren ein«,[68] wie es kurz darauf heißt. Diese Einverleibung der Wirk-lichkeit durch die angeschauten Gestalten, insbesondere aber der Aufruf des Geistigen durch die Korrespondenz von Verkörperungen, die überdies sichtbar sind (*xíng* 形; *yǐng* 影), vollzieht sich vor dem Blick des Bildbetrachters, zugleich aber *an* dem Ort, der zuvor schon durch die Welthaltigkeit des Bildganzen im Akt des Schauens evoziert wurde. Wie im Falle des angeführten »Regenzaubers« durch Drachendarstellungen, wo es ja nicht auf dem Bronzegefäß, gewissermaßen »im

---

[67] Ban Gu 班固, »You tong fu 幽通賦« (»Langgedicht zur Verbindung [mit dem weghaft leitenden Sinn und dem Geistigen im Bezirk] der zurückgezogenen [Weisen]«); in *Wen xuan* 文選, 卷 14, 19a bzw. WX 212: 精通靈而感物兮神動氣而入微.

[68] HSSX, VI. 1. [6], LB I 583: 理入影迹.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bild« regnete, sondern am Lebensort dessen, der das Ritual durchführte, muß auch hier gefolgert werden: Die das Geistige aufrufende Korrespondenzwirkung der Gestalten leistet *für* den Betrachter *am* aktuellen Ort seines Schauens die Verbindung; das Geistige wird nicht ins Bild gerufen, es wird vielmehr in den Anschauungsakt und zum Betrachter herbeigerufen.

Daß das Geistige selbst in der Tat so gedacht wird, daß es seinerseits eine Anrührung erfahren und weitertragen kann, belegt eine Stelle aus Zong Bings 宗炳 buddhistischer *Erörterung* (*Ming fo lun* 明佛論). Dort verwendet er den Ausdruck *gǎn lèi* 感類 einmal, und zwar ganz im traditionellen Verständnis einer Resonanz der Glokkenklänge, womit wiederum der Mensch im inneren Sinn – in seinem musikalischen Empfinden also – übereinkommen kann. Dieser bekannte Vorgang wird nun als Gleichnis für die Wirksamkeit der Lehre Buddhas und der karmischen Lebensbestimmung herangezogen. Nach Zong Bings 宗炳 Erklärung erwächst für die gläubigen Anhänger die Möglichkeit eines Eingehens in das »Land Buddhas« (*fó guó* 佛國) aus dem Umstand, daß der »mit den geistigen Kräften verbundene Vollkommene« (*líng shèng* 靈聖) – letztlich ist das der Buddha – gerade »in den Bahnen der Wirk-lichkeit im Geistigen seine korrespondierende Zugehörigkeit entfaltet« (*yǐ shén lǐ wéi lèi* 以神理為類). Erst recht vermag sich daher auf dieser Ebene, im Geistigen, genau die besagte Wirksamkeit einer Korrespondenz in Zugehörigkeit und dadurch der tatsächliche Zutritt zum Heil seitens der Anhänger einzustellen.[69] Munakata unterstreicht mit vollem Recht die buddhologischen Implikationen des Korrespondenz-Gedankens im HSSX.[70] Im Hintergrund steht da in einem Gemisch aus »daoistischen« und »konfuzianischen« Vorstellungen sicherlich das karmische Heilsgeschehen. Das Eingehen in die Welt im Berg-Wasser-Bild bedeutet eine erhoffte Lösung aus dem karmischen Kreislauf, die freilich noch stark nach Maßgabe älterer Vorstellungen, als Eingehen in die Welt und als geschichtliche Verbundenheit mit den vollkommenen Menschen, gedacht wird. Was aber besagt all dies umgekehrt für die Frage der Ästhetik nach der Verfassung einer angeschauten »Gestalt«?

Zong Bing 宗炳 spricht in Abschnitt [5] davon, daß der Betrachter über die in ästhetischer Einstellung angeschauten Bilder »vom

---

[69] T 52, 2102, 13b5 ff.; vgl. die Übersetzung der Passage in Munakata, Concepts, 124.
[70] Munakata, Concepts, 123 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geistigen angerührt wird« (*gǎn shén* 感神) und »im Geistigen überspringt« (*shén chāo* 神超). In Abschnitt [6] wird das Zustandekommen dieses Vorganges erklärt. Die Vermittlungsleistung ist einer Korrespondenzfähigkeit der angeschauten Gestalten zugute zu halten; und es wird betont: Das Geistige kann mittels gestalthafter Verkörperungen (*xíng* 形) im gemalten Bild angerührt werden. Denn obwohl es selbst keinen Ansatz (*duān* 端) bietet, »nimmt es sein Zuhause« (*qī* 栖) in ebenso gestalthaften Verkörperungen in der Welt. Auf dem Umweg über das Sichtbare und Gestalthafte also kommt die geistige Korrespondenzwirkung, kommt somit aber die Vereinigung des Menschen mit der Welt als ein Antwortgeschehen zustande. Gesagt wird aus diesem Vorverständnis heraus, daß das Geistige eben durch eine korrespondierende Zugehörigkeit im Bereich der sichtbar verkörperten Gestalten in der Welt angerührt werden könne. Eben weil sodann wiederum die Bildgestalten ihrerseits das Geistige über ihre Korrespondenz mit denjenigen Verkörperungen, darin es wohnt, »anrühren« (感) können, sind sie so wertvoll. Dem Umstand, daß im gemalten Bild eine ganz bestimmte Sorte von Gestalten, nämlich korrespondierend wirksame *lèi* 類 zum Tragen kommen, verdankt die Bildbetrachtung die zuvor beschriebene welteröffnende Kraft im »sich zusagenden Auge und übereintreffenden inneren Sinn« des Betrachters gemäß Abschnitt [5].

Das vermeintlich »Ähnliche« steht vorrangig in einem Wirkungsverhältnis mit seinem Partner. Eine Antwort auf die Frage, wie die »Verwandtschaft« (*lèi* 類) oder gar »Ähnlichkeit« (»similarity«) in formaler Hinsicht genauer zu bestimmen sei, bleibt Munakata leider durchweg schuldig. Eine Einteilung der Welt in identische Grundsubstanzen oder in formal gleich aussehendes Seiendes kann in ihrer essentialistischen Orientierung an europäischen Vorstellungen nicht befriedigen. Und läßt sich eine solche wechselweise wirksame Verwandtschaft überhaupt durch einen Sichtvergleich, das heißt durch die Hinsicht auf an der erscheinenden Gestalt einer Sache ablesbare Merkmale feststellen? Die von Munakata herausgestellte Wirkung der Responsivität, die für »verwandte Gestalten« (*lèi* 類) konstitutiv sein soll, läßt die statische Bestimmung einer äußerlich sichtbaren Ähnlichkeit im Sinngehalt von solchen Bildgestalten, die den Titel *lèi* 類 verdienen, in den Hintergrund treten. Die so bestimmten Gestalten besitzen das Vermögen, mit Vorkommnissen zu korrespondieren. Letztlich ist daher mit dem Wort *lèi* 類 überhaupt nicht das Aussehen gemeint, sondern die Entfaltung einer Wirksamkeit aus dem gemal-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten Bild heraus. Weil es für das gemalte Bild allein auf die Entfaltung dieser Korrespondenz zwischen Bildgestalt und Wirklichkeit im ganzen ankommt, ist es vor allem die korrespondierende Zugehörigkeit der Gestalten im Bild, die jeweils »geschickt gelungen« (*qiǎo* 巧) sein muß, wie in Abschnitt [5] gesagt wird. In demselben Zusammenhang wird ausdrücklich die Idee der formalen »Ähnlichkeit« (*sì* 似) als unmaßgeblich zurückgewiesen. Der Bildbetrachtung geht es um die weltstiftende Wirksamkeit, die von einem Bild dann ausgeht, wenn es Gestalten von der Art »korrespondierender Zugehörigkeit« (*lèi* 類) enthält. Diese erst vermögen den Betrachter in ein lebendig erfülltes Verhältnis zum Glanz von Berggipfeln und zu den geistigen Kräften in Gebirgstälern zu versetzen. Auch wenn die Anspielung »dunkles Weibliches« (*xuán pìn* 玄牝 aus *Lao Zi* 老子 6 nicht mystisch verstanden werden muß, fällt in diesem Zusammenhang immerhin der Ausdruck *líng* 靈, »geistige Kräfte«, auf. Die Bildgestaltung soll in ihrer ganzen Ausrichtung auf eine korrespondierende Zugehörigkeit nicht etwa eine Verbindung zu Sachen, sondern viel eher zu Vermögen und Bewegungen herzustellen. Die Gestalt im gemalten Bild hat weniger Zeichen- wie viel eher Auslöserfunktion; sie verdient daher eher den Namen einer »Wirkung« als den einer »Form«.

Nicht formale Ähnlichkeit liefert gemäß dem HSSX die Kriterien des Kunstschaffens, sondern das effektive Bewirken einer Verbindung mit der Welt. Diese Verbindung wird in der Vermittlung durch Gestalten zuwege gebracht, die sowohl auf der Ebene ihrer Bedeutsamkeit wie auch auf der ihrer Wirkfähigkeit ins Bild aufzunehmen sind. Mit dieser Einsicht erschließt sich zugleich die Antwort auf die Frage nach dem Wertmaßstab bei der Kunstbetrachtung. »Ästhetisch« wertvoll im Sinne Zong Bings 宗炳 müssen Bilder genannt werden, die durch ihre geschickt wirksame Gestaltung den Betrachter in ein existentiell wirkliches Verhältnis zur Welt versetzen. Von einer bewundernden Nachahmung des Naturschönen in seiner sichtbaren Gestalt ist Zong Bings 宗炳 Theorie somit durch eine tiefe Kluft getrennt – wenngleich dem Maler in der Praxis ein bestimmtes »Schönheitsempfinden« darum nicht abgesprochen werden muß.

Munakata versteht nun gerade dieses Absehen auf »wirksame Gestalten« (*lèi* 類) als Ausdruck einer magisch-religiösen Haltung zum Wirklichen. Daher wertet er es – im Blick auf die spätere Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei, aber offenbar auch aus einem an der Moderne geschulten Verständnis der Kunstgeschichte heraus – als den Endpunkt einer langen Tradition und Kennzeichen einer »konser-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vativen« Sichtweise.[71] Gegen diese Einschätzung ist immerhin auf Zong Bings 宗炳 erneuernde Übertragungsleistung hinzuweisen. Geht es bei ihm noch um einzelne Elemente, so daß etwa eine im Hinblick auf die »Verwandtschaft« mit dem Element Wasser gelungene Drachendarstellung einem Regenzauber Wirkung verleihen kann, wie Munakata dies an Bilddarstellungen auf Ritualgefäßen des Altertums erläutert? Ist nicht innerhalb des alten Gedankens von der »Anrührung durch korrespondierende Zugehörigkeit« (*gǎn lèi* 感類) der neuartige Blick des Malers auf Gebirge und Gewässer in ihren naturwüchsig verkörperten Formen (*xíng* 形) in mehrfacher Hinsicht als eine bahnbrechende Entdeckung zu werten?

Neu ist zum einen die Verknüpfung jener zhou- und han-zeitlichen Vorstellung mit auf Seide gemalten Bildern, die einer mußevollen Beschäftigung dienen, statt mit Darstellungen, die innerhalb eines rituellen Zusammenhangs ihren Zweck erfüllen. Eine weitere Neuerung ist in der gesteigerten Individuierung und Konkretheit zu sehen, die im Übergang von allgemein typisierten Wirkungsträgern und Kräften auf solche künstlerischen Gegenstände der Anschauung gelegen ist, die jetzt nicht mehr wie Stellvertreter fungieren, die vielmehr prinzipiell in ihrer jeweiligen Besonderung als eigenständige Ganzheiten erfaßt werden dürfen. Überdies neu ist die erheblich erweiterte Bandbreite der für die Wirksamkeit in Frage kommenden Gestalten. Und schließlich ist die gedankliche Verankerung dieser Vorstellung von wirksamen Bildern in einer welthaften Grundhaltung des Malens wie der Bildbetrachtung bahnbrechend. Denn jetzt bildet nicht mehr ein einzelnes Ereignis wie der Eintritt des Regens den Zweck, zu dem das Verfahren der Anrührung durch *lèi* 類 eingesetzt wird. Jetzt geht es um die Eröffnung des Geistigen in seiner allgemeinen Wirksamkeit. Es geht um die Eröffnung von Welt schlechthin und um eine Transformation des schauenden Subjektes. Der alte Gedanke wird also von Zong Bing 宗炳 zur Stützung einer gänzlich neuen Idee herangezogen. Daß diese Idee von einer weltstiftenden Wirksamkeit die Berg-Wasser-Malerei überhaupt erst theoretisch begründet, darf ebenso wenig außer Acht gelassen werden wie die Tatsache, daß es eben diese Idee ist, die sich in einer mannigfachen Ausprägung und durch Abwandlungen hindurch in der Geschichte fest etabliert. Keineswegs wird diese Idee also von einer Tendenz zur »Abstraktion«, wie Munakata indirekt anzudeuten scheint, überflüs-

[71] Munakata, Concepts, 127.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sig gemacht. Gerade im Moment einer zunehmend reflektierten, persönlichen und explizit leiblichen Vermittlung des entscheidenden Gehaltes an das gemalte Bild im Malakt wird sich in mehreren der folgenden Kapitel eine durchgängige Spur der frühen Vorstellung von der »Anrührung« wiederfinden lassen.[72] Im weiteren Gang der Untersuchung wird also unter anderem genau dies sich zeigen, daß durch die Entwicklung der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei hindurch Zong Bings 宗炳 Grundlegung eine weitreichende Geltung beanspruchen kann. Zugleich damit wird immer deutlicher werden, daß es eher stark modernistisch eingefärbte Herangehensweisen und Vormeinungen der Forschung selbst sind, die eine solche historische Einschätzung wie die Munakatas nach sich ziehen. Einer kritischen Überprüfung der gesamten Überlieferung hält sie indes nicht stand, sobald der Gedanke der Welthaltigkeit in seiner fundamentalen Bedeutung für die Berg-Wasser-Malerei hinreichend gewürdigt wird.

Als Resümee ergibt sich: Schon für Zong Bing 宗炳 steht das Bemühen im Mittelpunkt, die Berg-Wasser-Malerei gegen mögliche Mißverständnisse zu verteidigen; er sucht sie weder als eine Abbildung noch als Ersatz für Natur, aber auch nicht als ein metaphysisch zu lesendes »Bild von der Welt« zu etablieren. Schon zum Zeitpunkt ihres Aufkommens ist das HSSX bestrebt aufzuweisen, inwiefern durch diese Malereigattung in ausgezeichnet performativer Weise und vermittelt durch eine ethisch-ästhetische Anschauung die Welt als Bild *wirksam* werden kann. In der gelungenen Bildbetrachtung stellt die Anschauung einer gestalteten Berg-Wasser-Gegebenheit zunächst einen konkreten Weltort bereit; über die Sichtbarkeit von Gestalten wird Welt als solche evoziert. Die anschaulichen Gestalten stehen jedoch weder als »Zeichen für« eine Welt außerhalb des Bildes noch »erscheint« in ihnen die Welt in einer bestimmten Verfassung. Vermittels der sichtbaren Gestalten und der ihnen eigenen Bedeutsamkeit erschließt sich *im* anschaulich Gegebenen ein situativer Weltort. Dieser Ort ergibt sich dem Betrachter, gestützt auf dessen leiblich situiertes Schauen, aus dem diesen gemalten Bergen und Gewässern innewohnenden Sinnverweis auf Welt als einen Bewandtniszusammenhang. Und von diesem Ort aus eröffnet sich daraufhin die ent-

[72] Den Gedanken eines nicht in erster Linie vom subjektiven Willen gesteuerten, vielmehr leiblich-geistig in das Weltgeschehen einschwingenden Weltbezuges hat auch Escande (L'art, 115 ff.) deutlich als Voraussetzung des Malaktes in der älteren chinesischen Kunstauffassung herausgestellt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scheidende Möglichkeit, über ein »Einschwingen« im Medium rein geistiger Bewegtheit einen existentiell wirklichen Zugang zum Weltganzen zu erlangen. Dieses Einschwingen wird durch die anschaulichen Gestalten buchstäblich angestoßen und im Dasein des Betrachters herbeigeführt. Das sich einstellende Weltverhältnis reicht indes prinzipiell über das Schauen von Formen und das Gebiet des Ästhetischen hinaus. Auch ist es nicht mit einer »Einsicht« zu verwechseln. Es transformiert die leibhaftige Existenz des Betrachters im ganzen. Die Anschauung der sichtbaren Gestalten eines Bildes stellt daher nach Zong Bings 宗炳 Kunstauffassung lediglich ein Mittel, nicht hingegen den Selbstzweck des ästhetischen Aktes dar. Die angeschaute Gestalt läßt nicht etwas »erscheinen«; als sichtbare – und damit nebenbei anschauliche – »Verkörperung« trägt sie indes effektiv ein geistiges Verbindungsgeschehen. Die Malerei, genauer die ästhetische Anschauung des gemalten Berg-Wasser-Bildes, wird zum Austragungsort dieses Ereignisses. Es geht Zong Bing 宗炳 somit gar nicht um »Kunst«, sondern um ein seitens der Malerei herbeigeführtes Verhältnis der Existenz zur Welt. Das künstlerische Bild seinerseits dient eher als ein Medium ethischer Verwirklichung denn als ein eigenständiger Gegenstand menschlicher Verhaltungen. In diesem Rahmen verwirklicht sich zwangsläufig ein Blick auf das Sichtbare, der nicht in erster Linie auf Formerfassung und Beschreibung ausgeht. Das Sichtbare präsentiert weder anderes noch sich selbst; es gilt diesem Sehen vorrangig als Ort der zeitlichen Entfaltung einer Wirkung, nicht als eigenständiger Gegenstand der Wahrnehmung oder der Erkenntnis.

2. Die Wirkung der Malerei nach dem älteren Wang Wei 王微

Die nächste Bestätigung der am HSSX entwickelten Überlegungen ist naturgemäß aus einem Zeugnis der ästhetischen Reflexion zu gewinnen, das diesem ersten Text zeitlich nahesteht. Der *Bericht über das Malen* (*Xu hua* 敘畫, kurz XH)[1] wird nach der Überlieferung durch Zhang Yanyuan 張彥遠 dem älteren Maler Wang Wei 王微 (415–443), also einem Zeitgenossen Zong Bings 宗炳, zugeschrieben. Darin wird eine knappe Charakterisierung der Malerei in ihrer Gemeinsamkeit mit der Schreibkunst und in Abgrenzung von einer rein doku-

[1] LDMHJ (卷 6) 132 ff. Vgl. die Übersetzung in VI. 2.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mentarischen oder kartographischen Darstellungskunst unternommen. Aufgabe dieser kleinen Erörterung ist es von vornherein zu erweisen, inwieweit »gemalte Bilder nicht auf den Kreis der Kunstfertigkeiten beschränkt bleiben«.[2] Es gilt aufzuzeigen, daß die Gestaltung der Malerei »eine gemeinsame Verkörperung mit den sinnhaften Erscheinungsgestalten aus dem *Buch der Wandlungen*«[3] hervorbringt. Mit anderen Worten, schon mit der Einleitung steht fest, daß die Malerei einen »welthaften« Charakter besitzt. Denn weit ausdrücklicher als bei Zong Bing 宗炳 wird damit die Malerei am Leitfaden der Weissagepraxis in den Kreis jener spekulativen menschlichen Tätigkeit eingerückt, die den einzelnen in seiner konkreten Lebenssituation auf das wirkliche Weltgeschehen im ganzen bezieht. Die Gestaltungen der Malerei werden zu Beginn nicht etwa nur verglichen mit jenen bereits bekannten bedeutsamen »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) aus dem *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經). Sie sollen gerade als unmittelbare »Verkörperung« (*tǐ* 體) derselben, den Sinn des Weltgeschehens eröffnenden Wirksamkeit begriffen werden. Das gemalte Bild birgt in dem gleichen Sinne wie die Hexagramme aus dem *Buch der Wandlungen* eine welthafte Bedeutsamkeit in seinen Gestalten.

Um diese Zusammenhänge genauer zu klären, wird – ähnlich wie bei Zong Bing 宗炳 – die besondere Leistung der Malerei in einer Erweiterung der von Natur aus begrenzten Anschauung zu erweisen gesucht. Trotz einer Bescheidenheit hinsichtlich der Leistungsfähigkeit der bloßen Sehwahrnehmung wird doch die genuine Kraft künstlerischer Gestaltung unterstrichen:

»Die geistigen Kräfte werden nirgends [äußerlich] sichtbar; darum bewegt sich nicht, worauf sie sich stützen. Dem Auge sind Grenzen gegeben; darum ist nicht allumfassend, was es sieht. Daraufhin bilden wir vermittels eines einzigen Pinsels die Verkörperung des höchsten Leeren nach; wir beurteilen damit die äußeren Erscheinungen der Körper und malen, was die *cun*-zollgroße Pupille erhellt.«[4]

Die Bewegtheit in den Wandlungen ist *als solche* äußerlich nicht sichtbar – auch im gemalten Bild nicht. Das Auge allein erkennt sie nicht. Gleichwohl *rührt* die Bewegtheit der geistigen Kräfte in der

---

[2] XH, VI. 2. [1], LB I 585: 圖畫非止藝行.

[3] XH, VI. 2. [1], LB I 585: 與易象同體.

[4] XH, VI. 2. [2], LB I 585: 靈亡所見,故所託不動;目有所極,故所見不周.於是乎以一管之筆,擬太虛之體.以判驅之狀,畫寸眸之明.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vermittlung durch das gemalte Bild den inneren Sinn irgendwie *an*. Fraglich ist unter dieser hypothetischen Voraussetzung, die sich auf die oben aus dem HSSX gewonnenen Erkenntnisse stützen kann, ob diese ästhetische Vermittlung einer Bewegtheit formalästhetisch unbedingt im Sinne eines *Symbols für* Bewegtheit, als »bewegter Ausdruck« oder »Expression« interpretiert werden muß. Dafür scheint die Formulierung *dòng shēng yán* 動生焉, »es entsteht darin eine Selbstbewegung«, etwas weiter unten zu sprechen. Denkbar ist jedoch immerhin, daß die spekulative Rede von der Bewegtheit der »geistigen Kräfte« (*líng* 靈) in der Welt und die spätere ästhetische Aussage von der gewissermaßen schreibkünstlerisch im Pinselzug sich niederschlagenden Selbstbewegung durchaus nicht auf derselben argumentativen Ebene zu lesen sind. Im Hinblick auf dieses Problem ist dieser ersten Aussage zumindest ein Hinweis zu entnehmen. Während die gewöhnliche Sehwahrnehmung nicht alles erfassen kann, vermag die Malerei mit einfachen Mitteln Abhilfe zu schaffen. Dazu ist sie aber imstande, insofern sie sich nicht allein auf das Angeschaute als solches richtet, sondern indem sie dieses gerade als »Verkörperung des höchsten Leeren« in den Blick nimmt und nachbildet. Diese künstlerische Anschauung scheint dann insofern als grenzenlos gelten zu können, als sie sich auf einen *wirksam* verkörperten Sinn, nicht auf ausgedehnte Gegenstände richtet; sie bezieht sich auf die tragende Leere *zwischen* den sichtbaren Dingen, nicht auf deren Gesamtheit oder deren bloße Sichtbarkeit. Zu dieser Blickwendung aber wird die Malerei gerade dort befähigt, wo sie »die äußeren Erscheinungen der Körper zu beurteilen«, das heißt zu umgrenzen und zu bestimmen weiß, und wo sie mit dem Auge schaut. Was mit dieser Ambivalenz zwischen Erscheinung und Gehalt gemeint ist, wird in den weiteren Beschreibungen dieses zweiten Abschnitts klarer.

Da geht es offenkundig um das Setzen von bedeutsamen Zeichen, die in ihrer extremen graphischen »Verkürzung« nicht mehr versuchen, das All des Sichtbaren tatsächlich zu umfassen, die sehr wohl aber einen hinreichend deutlichen Sinnverweis auf die körperlich sichtbare Gestalt enthalten. Dieser Sinnverweis dient freilich nicht einer formalen Charakterisierung. Sein Zweck besteht ganz im Gegenteil darin, die Körper als »Verkörperungen« sinnfällig darzubieten und so auf die sie stiftende Leere hinzuführen. Im äußersten Fall vermag eine schlichte Pinsellinie nach Auskunft des *Berichts* ganze Gebirge, das heißt besondere Orte darzubieten. In einer gleichsam stenographischen Schilderung durch die Malerei werden weniger For-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men wie vielmehr »Gestalten«, das heißt mit Bedeutung aufgeladene Ganzheiten unmittelbar anschaulich. Im Bild sieht man die berühmten Gebirgsorte als kaiserlich erhabenes Gesicht, man erblickt darin ein Lächeln, und es ist, als atmeten die Wälder lebendig, als spuckten sie den Wolkendunst von sich. Was das gemalte Bild vor allem leistet, ist mithin die Evokation von stimmungsgeladenen Orten, die in der Art eines lebendigen menschlichen Gegenübers erfahren werden und den Betrachter gewissermaßen ansprechen. Was folgt, ist die Feststellung, daß vor diesem Hintergrund nunmehr durch bloße Pinselzüge ebenso einzelne Gegenstände in sinnvoller Anordnung und wohl unterscheidbarer Gestalt vor dem Auge entstehen. Das Wunder dieser Anschaulichkeit wird von der Malerei mit ihren einfachsten Mitteln »bewirkt« und »hervorgebracht« (*zhì* 致).

Es schwingt ein ursprüngliches Staunen über diese sinnstiftende Leistung der Malerei in den Worten Wang Weis 王微 mit. Daher setzt er gleich noch einmal an, um diese Wirksamkeit eindringlicher zu beschreiben:

»Auf Herbstwolken hinblickend, fliegt das Geistige empor. Dem Frühlingswind nahend, wird das Sinnen weit und frei.«[5]

Die Pinselzeichnung wird jetzt als »Wolke« erkannt. Aber sie wird nicht nur als »Wolke«, sondern darüber hinaus als »Wolke im Herbst« wahrgenommen. Und als diese angeschaute Verkörperung einer Herbststimmung zieht sie den Geist des Bildbetrachters zu sich empor. Aber Wang Wei 王微 geht noch weiter: Ein Wind, den man an sich ja nicht sehen kann, wird im Bild *nahbar*, und er wird als »Frühlingswind« *spürbar*. In dieser »synästhetischen« Wahrnehmung, die vom Gesehenen auf eine leibhaftige Empfindung und von da auf eine ganzheitliche Befindlichkeit überleitet, wird das Sinnen des Menschen freigesetzt, es schweift das Denken vor dem Bild in eine weite Ferne. Diese ist nicht länger die im Bild dargestellte Ferne. Es ist jetzt diejenige Weite, die den Betrachter als seine konkrete Umwelt umgibt, auf die er durch das Bild hindurch nach allen Seiten hin sich öffnet. Das gemalte Bild erschließt demnach eine lebensweltliche Gestimmtheit und eine existentielle Befindlichkeit.[6] In dieser welterschließenden Qualität übertrifft die Malerei noch die in freudige Stimmungen ver-

[5] XH, VI. 2. [2], LB I 585: 望秋雲,神飛揚.臨春風,思浩蕩.

[6] Vgl. die ähnlich gelagerten Hinweise zu den stimmungsmäßigen Implikationen bereits unserer Naturwahrnehmung in M. Seel, Eine Ästhetik, 92.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

setzende Empfindung auf dem Feld der Musik. Sie übertrifft allen Besitz, alle kostbaren Güter, die weltgebietende Macht von Zeptern sogar übertrifft sie noch. Weltbeherrschung reicht nicht heran an Welteröffnung.

Zuletzt läßt sich nunmehr die genuine Malerei abheben von schematischen Darstellungen, indem sie Leben und Bewegtheit *suggeriert*. In den »frischgrünen Wäldchen«, die sie zeigt, erhebt sich tatsächlich ein Wind, und das »weiße Wasser«, das da in den Aussparungen des Pinsels sichtbar wird, vermag lebendig wie ein Gießbach zu spritzen. Die Malerei vermittelt eine lebendige Bewegtheit. Dazu wird sie nach Wang Weis 王微 Deutung allerdings nicht allein durch die zuvor genannten »stenographischen« Pinselschwünge in die Lage versetzt. Um dieses Weltganze als lebendig bewegte Wirklichkeit in der Malerei »herbeizuholen« (*jiàng* 降), bedarf es über die technisch-poietische Umsetzung ins Werk hinaus einer »geistigen Helle« (*shén míng* 神明). Und erst mit der Nennung des »Geistigen« als des entscheidenden Momentes im künstlerischen Schaffensakt hat Wang Wei 王微 endlich das erfaßt, was die Malerei über ihre sichtbare »Wirkung« (*zhì* 致) hinaus in ihrem »Kern« und in ihrer »Wirklichkeit« (*qíng* 情) ausmacht. Anders als bei Zong Bing 宗炳 wird bei Wang Wei 王微 nicht die »Freisetzung des Geistigen« (*chàng shén* 暢神) als Wirksamkeit des gemalten Bildes angeführt. Die Wirkung der Malerei ist aber auch für ihn sicherlich nicht – so wenig wie für Zong Bing 宗炳 – in einem ästhetizistisch oder religiös-spirituell verstandenen »erhebenden Glücksgefühl« zu sehen, wie Nakamura in romantischer Verklärung feststellt.[7] Ähnlich wie für Zong Bing 宗炳 hat auch für Wang Wei 王微 die »herbeiholende« (*jiàng* 降) Leistung der Malerei vielmehr mit einer geistigen Öffnung des Menschen hin auf das Gesehene zu tun. Erst *innerhalb einer geistigen Bewegung*, erst mittels der »geistigen Helle« (*shén míng* 神明) vermag der Maler dem Gesehenen jene Gestalt zu verleihen, die den Betrachter wiederum über das bloß gegenständliche Wahrnehmen hinaus in seiner ganzen Befindlichkeit anrührt. Das Malen geht nicht vom Schauen aus, sondern von einer geistigen Bewegtheit, die Welt und Mensch gleichermaßen durchdringt.

Vermutlich nicht eindeutig entscheiden läßt sich, ob Wang Wei 王微 mit der »geistigen Helle« (*shén míng* 神明) lediglich den Geist

---

[7] Nakamura, Chūgoku garon, 97: *kōyō teki na kaikanjō* 高揚的な快感情.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Malers bzw. des Bildbetrachters bezeichnet wissen möchte oder ob er, einem ebenso gut belegten Sprachgebrauch der Zeit folgend, zugleich auf das Geistige in der Welt anspielt, das zum Verbündeten des Malers wie des Betrachters werden muß, damit die Wirksamkeit des Bildes gelingen kann. Ungeachtet dieser Unklarheit bedeutet die Auskunft des Textes jedenfalls, daß das Bild den Betrachter dort anspricht, wo er sich in seiner konkreten *Lebenswelt* mit der ihr eigenen Erfahrungstiefe und den ihr eigenen Entfaltungshorizonten befindet. Die Bildbetrachtung evoziert in einem bestimmten Sinne die Orthaftigkeit selbst im Dasein des Betrachters; denn mit seiner suggestiven Kraft führt es ihm nicht allein einzelne Gegenstände vor Augen, sondern stellt es ihm einen Ort seiner Daseinsentfaltung zur Verfügung. Diesen Unterschied zwischen dem Zeigen von Gestalten und der tatsächlichen Evokation von Stimmungen und Befindlichkeiten gilt es festzuhalten. Insofern nämlich erschließt das gemalte Bild nicht lediglich einen imaginierten, sondern einen *lebendig erfahrenen* Ort. Dieser ästhetisch gestiftete Ort fällt zusammen mit jenem Ort, an dem der Betrachter sich je schon im Leben aufhält, an dem er sich im Vollzug einer sowohl leiblichen als auch geistigen Existenzweise auf die Welt im ganzen richtet. Hier, also im Leben selbst und in leibhaftiger Anwesenheit vor dem gemalten Bild, kann behauptet werden: »Das Geistige fliegt empor«, das »Sinnen wird weit und frei«.

Das »Geistige« ist es nun aber, das mehrfach über die körperlichen Erscheinungsgestalten und über die Sehwahrnehmung hinaus als diejenige Sphäre einer – jedenfalls auch welthaft gedachten – Wirksamkeit ausgezeichnet wird, in der die Anschauung vor dem gemalten Bild ihre Welt eröffnende Leistung überhaupt erst zu verwirklichen vermag. Die Malerei geht aus einem Zusammenspiel der Sehwahrnehmung und der ausführenden Hand einerseits mit dem Geistigen andererseits hervor. Die ästhetische Anschauung ihrerseits kann daher auf eine geistige Hebung und Weitung hinauslaufen, die gerade im Hinblick auf das Strukturmoment des »Über-flugs« und der »freien Weite« über ein innersubjektives »Empfinden« hinausweist. Diese Wirksamkeit kann schwerlich anders denn als Verbindung des einzelnen mit seiner Welt gedeutet werden. Ähnlich wie bei Zong Bing 宗炳, nur weniger klar herausgearbeitet, fungiert auch in diesen Überlegungen des älteren Wang Wei 王微 eine »geistige« Bewegtheit des Weltganzen und eine »geistige« Offenheit im Menschen als das Bindeglied zwischen Mensch und Welt; auch hier wird das Geistige über die sichtbaren Gestalten hinaus zum eigentlichen Medium einer

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im engeren Sinne ästhetischen Übertragungsleistung, die zwischen Bild, Mensch und Welt eine vermittelnde Einheit stiftet.

Nunmehr wird jene in der Forschung umstrittene, anfängliche Auskunft zu den »geistigen Kräften« (*líng* 靈) verständlicher. Da hieß es:

»Was in der körperlichen Gestalt verwurzelt ist, ist hell [sichtbar]. Was, [von] geistigen Kräften [durchwaltet], die Verwandlungen bewegt, [betrifft] den inneren Sinn.«[8]

Was die Augen in der Welt wahrnehmen, ist das Äußere, sind unbewegte »gestalthafte Verkörperungen« (*xíng* 形), die in der »Helle« (*róng* 融) ihrer Sichtbarkeit dastehen. Verwandlung und Bewegtheit (*biàn dòng* 變動) werden hingegen ausschließlich ins Innere, in die »geistigen Kräfte« und in den »inneren Sinn« (*xīn* 心), verlegt. Die geistigen Kräfte selbst sind für das Auge niemals sichtbar. Sie treten überhaupt nicht in Erscheinung. Ihre Wahrnehmung geht den inneren Sinn an. Sie betrifft daher überhaupt nicht die äußere Form des Sichtbaren, sondern dessen gestaltmäßige *Bedeutsamkeit*. Diese steht aber für eine *Wirksamkeit*, die entschieden von allem Anschauen einer Gestalt zu unterscheiden ist.[9] Der faktischen Wirksamkeit, die den inneren Sinn, somit letztlich aber den gelebten Daseinsvollzug selbst betrifft, hat die bildende Kunst ihre ganze Aufmerksamkeit zu widmen. Denn nicht ein anschauliches Zeigen des Wirklichen, sondern die orthafte Evokation von Welt und der Wirk-lichkeit als eines Geschehens ist es, worin sich die gelungene Malerei erfüllt.

Entgegen dieser, von den früheren Beobachtungen zum HSSX bestärkten Deutung des Kerngedankens im XH könnte bei einer geänderten Interpunktion der erste Teil der zitierten Passage gewissermaßen als Ausdruck einer »plotinisierenden« Haltung gegenüber dem Sichtbaren gelesen werden. In der Mehrzahl aller Übersetzungen lautet die Stelle dementsprechend etwa so:

---

[8] XH, VI. 2. [2], LB I 585: 本乎形者融,靈而動變者心也.

[9] Acker kommt nah an diese strikte Trennung zwischen lebendigem Innen und sichtbarem Außen heran, indem er vom »heart-mind« als einem »reagent« spricht. Dann aber findet doch ein Rückfall in die vertraute Vorstellung vom Zusammenspiel von »mind« und »eye« bei der Wahrnehmung im Sinne der *bloßen Anschauung* statt, wenn das Innere eben die Grenzen der Wahrnehmung (»to comprehend«) für das Auge *erweitert*. (vgl. Acker, Some T'ang, II 132 Anm. 10 und 11).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Was in der körperlichen Gestalt wurzelt, verschmilzt mit den geistigen Kräften [...].«[10]

Diese allgemein akzeptierte Version schwächt allerdings nicht wenig die Kraft des ganzen Gedankenganges. Die Bewegtheit selbst und die geistigen Kräfte an sich werden doch gerade *nicht* sichtbar; die körperlichen Gestalten sind andererseits durch ihre Unbewegtheit ausgezeichnet. Aus diesem Grund (*gù* 故) »bewegt sich nicht, worauf sie [also die geistigen Kräfte] sich stützen.«[11] Diese Aussage geht ausdrücklich aus dem Nachfolgenden hervor und kann schwerlich hypothetisch aufgefaßt werden. Demnach »stützen sich« (*tuō* 託) die geistigen Kräfte allenfalls auf die körperlichen Gestalten, sie »bedienen sich« ihrer, ohne »darin« zu sein, ohne damit zu einer ontischen Einheit »verschmolzen« zu sein – und ohne darin sichtbar zu erscheinen. Es tut sich offensichtlich eine Kluft auf zwischen den angeschauten, unbewegten Gestalten in der äußeren Erscheinung und einer Bewegtheit, für die allein der innere »Sinn« empfänglich ist. Diese Kluft ist innerhalb der bloßen Anschauung nicht zu überbrücken. Zu fragen ist also, ob die Überwindung dieser Kluft als das Verdienst der Malerei tatsächlich *zeichentheoretisch* gedeutet werden darf.[12] Geht Wang Wei 王微 wirklich von der Idee einer »Erscheinung« des Unsichtbaren *im* Sichtbaren aus? Kommt hier tatsächlich fast plotinisch ein »Sich-Manifestieren« des Geistigen im Sichtbaren zum Tragen, wie von Escande unterstellt zu werden scheint? Kann die Stelle womöglich als Beleg für einen quasi modernen »Expressionismus« gelten? Demnach gälte es allerdings für die Malerei, im Durchgang durch das Innere gerade den toten äußeren Formen Leben einzuhauchen und so die geistigen Kräfte ausdrücklich für die Anschauung sichtbar zu machen.[13]

Ein solches Verständnis scheint allzu eindeutig europäischen Denkvoraussetzungen und der abendländischen Ideengeschichte verhaftet zu sein, als daß es im Blick auf die chinesische Überlieferung zwingende Gültigkeit beanspruchen könnte. Und obwohl die Auskunft des XH nicht gerade präzise genannt werden kann, spricht gegen diese verbreitete Auffassung doch der Fortgang des Gedankens im

---

[10] Vgl. so Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 244; Sirén, The Chinese, 17; Acker, Some T'ang, II 130; Bush/Shih, Early, 38 sowie Chen Chuanxi, Liuchao, 135.

[11] XH, VI. 2. [2], LB I 585: 故所託不動.

[12] Vgl. so Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 244; Bush/Shih, Early, 38.

[13] Escande, Traités, 220 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Text selbst. Als erster seiner Zunft stellt da der ältere Wang Wei 王微 in wenigen Worten jenen wundersamen Übergang vom Tuschefleck und der schwarzen Linie zur bedeutsamen Gestalt heraus, der der Kunst des Malens mit Pinsel, Tusche und Pigmenten ihren einzigartigen Reiz verleiht. Auch spielt er zweifellos auf Erfahrungen der Schreibkunst und das frühe Nachdenken über deren gleichsam »abstraktive« Gestaltwerte an, wenn er Fachausdrücke »eine gebogene [Linie]« (*qū* 曲), »ein Loseilen [des Pinsels]« (*qù* 趣), »ein [herausgezogener] *Ba*-Strich« (*bá* 友 bzw. 拔) und »ein Tupfen« (*diǎn* 點) gebraucht. Zugleich markiert der Autor andererseits nur um so deutlicher eine gern übersehene Kluft zwischen der gegenstandsbeschreibenden Pinsellinie in der Berg-Wasser-Malerei und der Schreibkunst.[14] Bei ihm – wie dann in gewisser Weise vermutlich ebenso noch bei Jing Hao 荊浩 im zehnten Jahrhundert – steht die Beachtung der Pinsellinie ganz im Licht einer Aufmerksamkeit gegenüber der Vermittlung einer *welthaften*, also durchaus an die gegenständliche Darstellung gebundenen *Bedeutsamkeit* in der Berg-Wasser-Malerei. Sichtbar werden für Wang Wei 王微 in der Malerei doch gerade anschauliche *Gestalten*, nicht geistige Kräfte oder Sinngehalte. Die Malerei bleibt auf dem Gebiet der Anschauung nach Auskunft des XH zutiefst dem vordergründig Sichtbaren verhaftet. Sie zeigt keineswegs »höhere« Wirklichkeiten. Das braucht sie auch nicht. Sie vermag auch ohnedies, in der Vermittlung durch den *Akt der Anschauung* auf einer anderen Ebene eine ursprüngliche Wirksamkeit auszulösen.

Wie kein zweiter schafft es Wang Wei 王微, das Staunen über die sichtbar machende Fähigkeit der Malerei nicht auf eine Kunst der formaltypischen Wiedergabe von Gesehenem zu reduzieren. Über die Kategorie der anschaulichen Form hinweg spannt er den Bogen zwischen dem »höchsten Leeren«, das selbst jeder Sichtbarkeit ermangelt, und jener konkreten Verkörperung von Wirklichkeit in angeschauten »Gestalten«. Das sind Flecken und Linien, die von vornherein nur als Bedeutungsganzheiten und als Zusammenhänge wahrgenommen werden. Über dieses vordergründige Spiel der Formen hinweg spannt er so aber in Wahrheit den Bogen zwischen einer sichtbaren Welt in ihrer sinnhaften und sinnfälligen, lebendig bewegten Ganzheit und dem Menschen, der die Welt aufnimmt, indem er sich

[14] Vgl. ganz anders in der didaktischen Ausrichtung auf das Ziehen des Pinsels etwa die vielzitierten, der Wei Shuo 衛鑠 zugeschriebenen Angaben in der Schrift »Bi zhen tu 筆陣圖«, in: Wang Yuanqi, Peiwen, (卷 3, 論書三) II 55b f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu ihr hin öffnet. Diese Öffnung vollzieht sich über den Sehsinn hinaus vermittels des inneren Sinns. Das bedeutet jedoch zugleich, daß die Welt nicht allein eine wahrgenommene, eine in der Wahrnehmung als »Gegenständlichkeit« erschlossene Wirklichkeit darstellt. Der Bildbetrachter wird gewiß von dem gesehenen Bild und der darin eröffneten Wirklichkeit *angesprochen*, insofern er zunächst alle gemalten Sinnverweise richtig »versteht«. Er sieht schon hierbei indes nicht Formen; er schaut konkrete Bedeutungen an und sieht die Bedeutsamkeit selbst. Über diese »gestalthermeneutische« Anschauung hinaus wird er aber gerade im Zuge eines solchen Sehens von der angeschauten Wirklichkeit tatsächlich »betroffen« und »angegangen«. Diese wahrnehmungsmäßig vermittelte Anrührung vollzieht sich jetzt im inneren Sinn, das heißt jedoch in der ganzen daseinsmäßigen Gestimmtheit des Betrachters. Was er anschaut, sind also nicht höhere Wirklichkeiten, die im Symbol der gestalteten Berg-Wasser-Welt erscheinen. *Indem* er anschaut, geht ihn das Angeschaute vielmehr mit einer *Wirksamkeit* an; es *berührt* ihn im inneren Sinn. Das bedeutet aber vor dem Hintergrund des antiken Menschenbildes sowie der Rede von den »geistigen Kräften« (*líng* 靈) und deren welthaltiger Bewegtheit, ebenso unter Abzug einseitiger Psychologismen schwerlich etwas anderes als: Das gemalte Bild berührt den Menschen in ganzheitlicher Weise in seiner Lebensumwelt und bis hinein in seine leibliche Befindlichkeit. Wie anders, wenn nicht über die Augen hinaus mit seinem ganzen Leib und seiner ganzen Person, könnte er auch »dem Frühlingswind sich nahen« (*lín chūn fēng* 臨春風)?

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich aus der Sicht einer ästhetischen Theorie, daß im XH die klare Scheidung zwischen dem Bereich einer an sich »unbewegten« äußeren Sichtbarkeit – mithin zwischen den wahrgenommenen wie dann den gemalten Gegenständen des Schauens – und dem Bereich einer strikt immanent bleibenden, »bewegten« Wirksamkeit vorausgesetzt wird. Das Gemalte kann demnach gar nicht die immanente Weltwirklichkeit in der Erscheinungsweise der sichtbaren Formen darbieten wollen. Allerdings ist es im Umweg über die Anschauung imstande, Orte in der Welt aufscheinen zu lassen und so den Betrachter in die Welt hinein zu versetzen. Dies vollzieht sich gleichwohl nicht, zumindest nicht ausschließlich, auf dem Wege der Imagination, einer halb erkennenden, halb phantasierenden Versenkung ins Bild. Es vollzieht sich eher gleichsam in umgekehrter Richtung dadurch, daß das gemalte Bild in seiner bedeutsamen Gestalt den Betrachter unmittelbar in dessen um-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welthafter Seinsweise einholt. Durch die ästhetische Anschauung als einen leiblichen Lebensvollzug hindurch erreicht das gemalte Bild den Betrachter unmittelbar bei sich selbst, in seinem Befinden an einem welthaften Daseinsort. Das Bild »zeigt« also in der Anschauung dessen, was es dem Betrachter vor Augen führt, diesem allenfalls zugleich noch seine eigene gelebte Umwelthaftigkeit. Indem es ihn aber durch die ästhetische Einstellung der Bildbetrachtung hindurch in diese Umwelt als eine konkret und leibhaftig gelebte, nicht als eine gesehene einrückt, eröffnet das Bild die Welt. Es leitet von der Anschauung über in eine den Bildbetrachter unmittelbar ergreifende Verwirklichung seines welthaften Menschseins an diesem Ort der ästhetischen Anschauung selbst. Zum Zweck einer Entfaltung dieser ästhetischen Wirkung erst bedarf es der Mitwirkung einer »geistigen Helle« und bedarf es der künstlerischen Ausrichtung auf »Verkörperungen des höchsten Leeren«, wie im XH gesagt wird.

Eine dem Schluß des XH verwandte Schilderung dieser fortan zentralen Erfahrung von einer Weltstiftung durch die Malerei findet sich später bei dem Dichter Bo Juyi 白居易 (772–846). Sein *Lied vom gemalten Bambus* (*Hua zhu ge* 畫竹歌) mag hier als ein gelungener Beleg dafür dienen, wie selbstverständlich nicht eine »psychologische«, sondern eine daseinsmäßige, das heißt eine ort- und welthafte Wirkung im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses steht. Bo Juyi 白居易 berichtet da scheinbar nur von einem gleichsam synästhetischen Effekt, der von der Anmutung einer Bambus-Darstellung ausgeht:

»Wie ich den Kopf hebe und auf einmal hinschaue, scheint es nicht gemalt zu sein/Mit gesenktem Ohre leise lauschend ist mir's, als wären da Geräusche.«[15]

Genauer besehen ist diese als Lob an einen Maler gerichtete Passage vermutlich so zu verstehen: Das Bild »zeigt« da nicht einfach so etwas wie eine umfassende Wirklichkeit. Der schlichte gemalte Bambus schafft es hingegen, seinem Betrachter noch im lauschenden Wegschauen einen »wirklichkeitsnahen« Lebensort zu eröffnen; dieser Ort umfaßt alle dazugehörigen Aspekte und erschließt sich dadurch als seine gegenwärtige Wirklichkeit. Das angeschaute Bild *versetzt* hier den Dichter in eine tatsächlich mit allen Sinnen des Leibes wahrgenommene *Situation*; er findet sich in gelebter Erfahrung in einer bestimmten Umgebung wieder. Unmittelbar aus der Anschauung des

[15] Bo Juyi 白居易, *Bo Juyi ji* 白居易集, 4 Bde., Beijing 1979, 1. Bd., 234: 擧頭忽看不似畫,低耳靜聽疑有聲.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gemalten Gegenübers erwächst also eine situative Befindlichkeit, die über das Sehen hinaus die ganze Person in ihrer gelebten Umwelt erfaßt.

Welcher Stellenwert kommt nach alledem gemäß dem XH, so sei abschließend nochmals gefragt, der Anschauung sichtbarer Gestalten in der Malerei zu? Der Bildbetrachter des Wang Wei 王微 schaut die Welt im Bild an. Das bedeutet jedoch: Er sieht jeweils bestimmte *Orte*. Es bedeutet gerade nicht so etwas wie, daß sich seinem Auge das wahre Wesen der Welt offenbart. Während und in der Anschauung einer so geschauten Welt, durch diese Anschauung hindurch *ereignet* sich nämlich etwas vom Sehen und jeder »Einsicht« wohl zu Unterscheidendes. Mit dem Umstand, daß es nach dieser Vorstellung in der Malerei wesentlich nicht mehr um eine Bilderscheinung, sondern um so etwas wie situative Befindlichkeiten und einen leibhaftig eingenommenen Ort geht, sowie überhaupt in dem ausschlaggebenden Gedanken von einer ganz bestimmten Performativität der Kunst ist eine entscheidende Abweichung gegenüber hartnäckigen Grundauffassungen europäischer Ästhetik markiert.[16] Die in gewisser Weise durchaus im Bild sichtbare Weltgestalt erfaßt den Menschen im ganzen und »nimmt ihn mit«. Gleichwohl trägt sie ihn nicht im Sinne einer Imagination fort. Sie trägt ihn durch die Anschauung hindurch leibhaftig in das Wirkliche, letztlich mitten in das Walten der »geistigen Kräfte« an dem Ort der Bildbetrachtung selbst hinein. Zur Entfaltung dieser Wirksamkeit, nicht etwa um einer entgrenzten *Anschauung von* dem Wirklichen willen, bedarf es wiederum der

[16] So bleibt etwa M. Seels durchaus geistesverwandte Erläuterung der »ästhetischen Korrespondenz« noch ganz dem Rahmen der »Anschauung« und des »Sich-Zeigens von etwas« verhaftet (Seel, Eine Ästhetik, 94/103 f.). Dementsprechend fällt bei ihm im Hinblick auf den imaginativen Wahrnehmungsmodus die bezeichnende Aussage: »Die Imagination des Kunstwerks stellt nicht eine bestimmte Situation des Lebens her, sie stellt Situationen des Inderweltseins dar.« (ebd., 147). Gegen die von Seel nicht bezweifelte Prämisse, daß selbst noch die »korresponsive« oder die »Kontemplation« weckende Performativität der Kunst sich zuletzt zwangsläufig in einer besonderen Art ausdruckshaften Erscheinens oder eben in ihrem Zeichencharakter erschöpfen müsse, weil ihr Spiel in der »imaginativen Konstruktion« fundiert sei (ebd., 258 ff.), wird angesichts chinesischer Reflexionen tatsächlich von einem *Herstellen* von Lebenssituationen durch die Kunst zu reden sein. Was anderes ist denn das künstlerische Artikulieren von »Horizonten der Begegnung« (ebd., 148) als ein Zur-Verfügung-Stellen von Situationen und damit ein *Herstellen der Situiertheit* des Betrachters selbst? Es scheint doch wenigstens an diesem Punkt der künstlerische Ausdruck auch für Seel in Wahrheit ganz von selbst übergehen zu müssen in das Ereignis aktuell gelebter – und nicht bloß sinnbildlich erfahrener – Weltstiftung.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beteiligung des inneren Sinnes am Schauen. Denn im innern Sinn ist die ganze Person des Menschen in ihrer gelebten Einheit wie in ihrer Öffnung auf eine Welt hin verkörpert. Erst nach diesem Verständnis von einem aisthetisch vermittelten Anspruch an den Betrachter und von einer situativ entfalteten Öffnung auf die Welt an einem Lebensort, also erst in bezug auf ihre über das bloße Zeigen hinausgehende Wirksamkeit kann aber die Malerei selbst »welthaft« und »welthaltig« genannt werden. In der aktuellen Erschließung eines welthaften Ortes und im Rückgang auf die leibliche Befindlichkeit des Menschen in seiner Welt erfüllt sich in der höchsten Form, was in der Einleitung zu dieser Untersuchung unter dem Titel »Welt-Bild« angesprochen wurde. Das gemalte Berg-Wasser-Bild zeigt nicht die Welt; es ist nicht ein »Bild von der Welt«. Das Bild läßt durch den leibhaftig vollzogenen Akt der ästhetischen Anschauung die konkrete Weltlichkeit des Betrachters unmittelbar aufgehen. Allein im Hinblick auf diese tatsächliche Wirksamkeit kann gesagt werden: Das gemalte Welt-Bild »enthält« in sich die Welt. Wie schon bei Zong Bing 宗炳 ist es auch bei dem älteren Wang Wei 王微 eine ästhetische Anschauung, die – als Akt einer tatsächlichen Entfaltung begriffen – zwischen dem Menschen und der Welt vermittelt. Auch hier wird die ästhetische Anschauung indes nicht um ihrer selbst, sondern um des durch sie hindurch vollzogenen Zugangs zur Welt willen gesucht. Die Bildbetrachtung dient auch in dieser poetisch »abgeschwächten«, nicht ausdrücklich »religiös« motivierten Form noch einer ethischen Verwirklichung; sie dient der Erfüllung des guten Menschseins in seinem orthaften Welthaben.

3. Die Welt und das Ideal des Von-selbst nach Zhang Yanyuan 張彥遠

Dem bekannten Kunstkritiker Zhang Yanyuan 張彥遠 kommt in historischer Hinsicht die Funktion eines Vermittlers zwischen den beiden frühen theoretischen Leistungen, die bisher dargestellt wurden, und der im zehnten und elften Jahrhundert erfolgten Vertiefung und Systematisierung des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei zu. Er soll hier im Sinne einer Zwischenbilanz in einigen wichtigen Punkten vorgestellt werden. In der Vorrede zu seinem im Jahr 847 fertiggestellten, umfassend angelegten malereikritischen Werk mit dem Titel *Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen* (*Li dai*

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ming hua ji 歷代名畫記), kurz LDMHJ, wird in einem »Bericht über die Ursprünge der Malerei« (»Xu hua zhi yuan liu 叙畫之源流«) neben dem moralisch-didaktischen und dem Erkenntniswert, der der Malerei innewohnt, ebenfalls gleich zu Beginn ihre Verbindung mit dem Weltganzen evoziert. Da heißt es:

»[…] im Verein mit den vier Jahreszeiten bewegt sie sich, und sie geht hervor aus dem, was vom Himmel her [sich so ergibt] und beruht nicht auf einem [menschlichen] Berichten und Verfassen.«[1]

Offensichtlich ist Zhang Yanyuan 張彦遠 – ähnlich wie der ältere Wang Wei 王微 vor ihm – darum bemüht, im Gefolge der alten Musiktheorie[2] auch das Malen als eine menschliche Tätigkeit von vornherein über den Bereich menschlicher Zwecke zu erheben und als Ausfluß des Himmels selbst, also als etwas vorzustellen, das sich »von selbst ergibt« (*zì rán* 自然).[3] Im gleichen Atemzug wird die Malerei auf eine Ebene mit der zeitlichen Bewegtheit gehoben, die die Welt durchherrscht. Dazu formuliert der Autor an anderer Stelle:

»[Die Malerei] vereint sich mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen.«[4]

Wie das Wirkliche in seiner Ursprünglichkeit in die Malerei eingreift, so ist diese umgekehrt verwoben mit der Wirklichkeit als einem vom Menschen unabhängigen Wandlungsgeschehen. Das Malen selbst wie

---

[1] LDMHJ 1 und LB I 27: 四時並運.發於天然.非繇述作; vgl. Acker, Some T'ang, I 61. Zur letzten Anspielung vgl. die umgekehrte Position des Konfuzius in LY 7.1.

[2] Als Vermittler zwischen dem Denken des Altertums und der Tang唐-Zeit kann hier Ruan Ji 阮籍 (210–263) gelten. Er stellt in seiner Schrift *Yue lun* 樂論 (*Erörterung über die Musik*) folgenden Leitsatz an den Anfang: »Was also die Musik angeht, so betrifft sie die Verkörperung von Himmel und Erde und die angeborene Anlage der innerweltlichen Vorkommnisse. Vereint sie sich mit deren Verkörperung und erlangt sie deren angeborene Anlage, so ist sie im Einklang. Entfernt sie sich von deren Verkörperung und verfehlt sie deren angeborene Anlage, so wird sie schief.« (übersetzt nach Ruan Ji 阮籍, *Ruan Sizong ji* 阮嗣宗集, Taibei 1979, 40: 夫樂者,天地之體、萬物之性也.合其體,得其性,則和；離其體失其性,則乖).

[3] Wenn Acker (Some T'ang, I 61 Anm. 4) hier eher eine Anweisung an den Künstler liest, sich an jahreszeitliche Vorgaben zu halten, bleibt er damit vermutlich hinter dem Gewicht der Aussage von Zhang Yanyuan 張彦遠 zurück. Auch die beigefügten, etwas phantastischen Bemerkungen zu einer Art Bildmagie verfehlen wohl die ursprüngliche Sinnabsicht.

[4] LDMHJ, 卷 2, Abschnitt »Lun Gu Lu Zhang Wu yong bi 論顧陸張吳用筆« (»Erörterung des Pinselgebrauchs bei Gu Kaizhi, Lu Tanwei, Zhang Sengyou, Wu Daoxuan«), 24: 合造化之功; vgl. Acker, Some T'ang, I 181.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das gemalte Bild wird somit geadelt, indem es nicht bloß in seinen sichtbaren Gestalten eine bestimmte »Wirksamkeit« (*gōng* 功) der »lehrenden Wandlung« (*jiào huà* 教化) entfaltet, sondern indem es zugleich seiner Herkunft nach der Welt selbst als dem allumfassenden Geschehen in Zeit und Raum gleichgestellt wird. Wenn diese Behauptungen von dem zuvorderst an einem kunstkritischen Kompendium interessierten Zhang Yanyuan 張彥遠 in ihrer formelhaften Allgemeinheit auch nur um einer *captatio benevolentiae* willen vorgetragen und nicht weiter untermauert werden, sind sie gleichwohl aufschlußreich. Denn sie belegen mit ihrer überschwenglichen Selbstverständlichkeit, daß die Absetzung der Malerei von einem rein menschlichen Geschäft im neunten Jahrhundert nun schon allgemein nicht nur in deren mythischen Wurzeln der Ausbildung symbolischer Gestalten und in deren Verwandtschaft mit Schrift, Schreibkunst und Dichtung, sondern ebenso in einer wesensmäßigen Verknüpfung der ästhetischen Kraft der Malerei mit genau jenem naturwüchsigen Geschehen gesucht wird, das mit der Tang唐-Zeit (618–907) gerade in der Berg-Wasser-Malerei in zunehmendem Maße zum Thema und Inhalt genommen wird.

Wie der Fortgang seines »Berichts« sodann deutlich macht, stellt für Zhang Yanyuan 張彥遠 wie schon für den älteren Wang Wei 王微 die an die Kommentartradition zum *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經) anknüpfende Vorstellung von den frühen Bildzeichen der Trigramme als einem symbolischen Ausfluß des Weltgeschehens selbst die Brücke zwischen einer reinen Zeichentheorie und der These von der Welthaltigkeit der Malerei dar. Dies gelingt freilich nur durch einen Kunstgriff. Zunächst zitiert der Kunstkritiker den auch für den älteren Wang Wei 王微 bereits in genau diesem Zusammenhang wichtigen Yan Yanzhi 顏延之 (384–456),[5] dem zufolge das »Aufzeichnen in Bilddarstellungen« (*tú zài* 圖載) einen dreifachen Sinn besitze. Darunter fielen nämlich einmal die »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) der acht Trigramme, zum anderen die Schriftzeichen und schließlich die »bildhafte Darstellung von körperlichen Gestalten« (*tú xíng* 圖形) durch die Malerei. Wo demnach noch eine Kluft zwischen der welthaften Bedeutsamkeit der »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) aus der Weissagung und den wohl nur beschreibend verstandenen »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) in der Malerei besteht, wo diese auch lediglich den dritten Platz eingeräumt bekommt, muß nun die

[5] XH im VI. 2. [1] bzw. LB I 585.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bis ins Altertum zurückverfolgte Rede von den »sechs Arten der Zeichenbildung« (*liù shū* 六書) aushelfen. Als dritte Rubrik gilt da dasjenige Verfahren, wonach »den körperlichen Gestalten [der sichtbaren Dinge] eine Erscheinungsgestalt verliehen wird« (*xiàng xíng* 象形). Diese Formel aber stellt nun Zhang Yanyuan 張彥遠 als Inbegriff der Malerei heraus.[6]

Auch ohne daß der offensichtlich eher zum Kompilator und Kunstkenner als zum Theoretiker berufene Zhang den an dieser Stelle in seinem Gedankengang geradezu genialen Zug weiter reflektiert, ist damit letztlich etwas Entscheidendes geleistet. Die Malerei gelangt vom letzten in den ersten Rang. Zugleich wird sie dem Vorurteil, sie diene in bloß abbildender Funktion der formalen Beschreibung von körperlich gegebenen, sichtbaren Dinggestalten, entzogen. Dafür wird sie aufs engste mit einer moralisch-politischen Aufgabe verbunden; sie soll den allseits heilvollen Bezug zum Weltganzen als einem Wandlungsgeschehen in anschaulicher Weise zu verkörpern. Dieser Bedeutungswandel ergibt sich aus dem Schritt von einer »bildhaften Darstellung von körperlichen Gestalten« (*tú xíng* 圖形) gemäß der vorhergehenden Aufstellung hin zur Einrichtung genau jener »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象), die dort den ersten Rang einnahmen, durch die Malerei. Auf gänzlich lapidare Weise bestätigt Zhang Yanyuan 張彥遠 an dieser Stelle eine offenbar allgemein verbreitete Neigung, vermittels des bedeutungsschweren Ausdrucks *xiàng* 象, »[sinnhafte] Erscheinungsgestalt« – noch in seiner etymologischen Nähe zum malerischen »Nachbilden« (*xiàng* 像) – den hohen Rang der Malerei neben oder sogar über dem Schreiben zu etablieren. Wie oben hinsichtlich Zong Bings 宗炳 und Wang Weis 王微 früheren Aussagen bereits gezeigt wurde, ist es somit tatsächlich die Nähe der gestaltgebenden Malerei zu den zeichenhaften Verkörperungen des Wandlungsgeschehens in den Tri- bzw. Hexagrammen der alten Weissagepraxis, die den Einfallsreichtum des Nachdenkens über die Malerei beflügelt und wie von selbst auf die hier herausgestellte Bahn treibt. Im Kern der Malerei wird, wie aus dem einleitenden »Bericht« im ganzen ohne weiteres hervorgeht, nicht ihr Umgang

[6] LDMHJ 2 bzw. LB I 27; vgl. Acker, Some T'ang, I 66. Wenn Acker hier von einer »representation of forms« und von »simple pictograms« spricht, so deutet er diesen gewichtigen Ausdruck freilich ganz bewußt in einer modernen Weise und verkürzt ihn gerade um die Assoziation mit den Trigrammen, also um den – wenigstens im Blick auf die Vorläufer, das HSSX und XH – entscheidenden Sinngehalt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit sichtbaren Formen erblickt, sondern ihr Zusammenhang mit der Wirklichkeit als einem Wirkgeschehen. Die Malerei ist ebenfalls für Zhang Yanyuan 張彥遠 nicht ursprünglich darstellend zu begreifen; vielmehr vermag sie vermittels ihrer anschaulichen Gestaltgebung den Menschen in einen authentischen Bezug zur Welt als der Bewandtnisganzheit all seiner Lebensvollzüge zu versetzen.

Es ist nicht unwichtig, diese einführenden Passagen im Kopf zu behalten, wenn beispielsweise im Abschnitt »Erörterung der sechs Verfahrensweisen der Malerei« (»Lun hua liu fa 論畫六法«) nach Xie He 謝赫 im weiteren ein anderer Ton angeschlagen zu werden scheint. Da ist als Auslegung der bekannten dritten Verfahrensweise zur Gestaltgebung zu lesen:

»Nun, wenn den Vorkommnissen eine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt verliehen [werden soll], ist das notwendigerweise in einer Ähnlichkeit hinsichtlich der körperlichen Gestalt gelegen. Die Ähnlichkeit hinsichtlich der körperlichen Gestalt muß da die Knochenfestigkeit und das Atmen vollenden.«[7]

Die Malerei in gegenständlichen Gestalten ist offenkundig eine mimetische Kunst, sie arbeitet mit den Mitteln der Darstellung von etwas. Insofern es dabei auf eine Ähnlichkeit im Hinblick auf die gestalthafte Verkörperung der Vorkommnisse ankommt, damit diese im gemalten Bild wiederzuerkennen sind, muß diese Malerei sicherlich eine abbildhafte Kunst genannt werden. Nicht zu vergessen ist freilich, daß im Bild selbst »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) in ihrer Bedeutsamkeit sich zeigen sollen, nicht »gestalthafte Verkörperungen« (*xíng* 形), bloße Formen. Die »Gestaltähnlichkeit« (*xíng sì* 形似) dient lediglich als ein Mittel, um jenes andere Ziel zu erreichen, nämlich wirksame Erscheinungsgestalten im Bild sichtbar zu machen. Dieses Ziel kann allein mit der Ähnlichkeit der Gestalt so wenig erreicht werden wie in einem ausschließlichen Verfolg der ersten beiden Leitideen, der »Knochenfestigkeit« und des »Atmens« (*gǔ qì* 骨氣) also. Sonst stünde diese Leitidee nicht von jeher erst an dritter Stelle; und sonst bedürfte es der anderen Aspekte nicht mehr. Der Autor plädiert offensichtlich für die Mitte zwischen darstellerischen Werten und einer ausdruckshaften Bedeutsamkeit. Letztere ist zu ihrer *Vollendung* (*quán* 全) auf die gegenstandsbeschreibende Darstellung angewiesen. Nicht hingegen verhält es sich umgekehrt so, daß etwa zu einem mimetischen Moment der ästhetische Ausdruck

[7] LDMHJ (卷 1) 13 f.: 夫象物必在於形似.形似須全其骨氣.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nachträglich hinzuzukommen hätte. Die Reihenfolge sollte abendländische Denkgewohnheiten irritieren; und sie ist bezeichnend. Offenkundig sah aber der Kunstkritiker eine Gefahr in der Vernachlässigung genau dieser darstellerischen Funktion der Malerei. Die ausdruckshaften Werte scheinen zu seiner Zeit den als bedrohlich empfundenen Hang gezeigt zu haben sich zu verselbständigen – wie dies spätere Entwicklungen in der Malereitheorie, etwa bei Su Shi 蘇軾, wie in der Tuschemalerei der gebildeten Dilettanten insgesamt mit ihrer starken Gewichtung des ersten Leitsatzes gewissermaßen bestätigen mögen. So mußte der Leitsatz der Gestaltähnlichkeit eigens betont werden. Allerdings kann Zhang Yanyuan 張彥遠 aufgrund der eingangs nachgezeichneten Überlegungen zur Weltwirksamkeit des gemalten Bildes nicht von der formalen Wiedergabe einer Gegenständlichkeit als dem *Ziel* der Malerei ausgegangen sein. Es geht ihm also lediglich darum, die Funktion der sinnhaften Erscheinungsgestalten im gemalten Bild, die welteröffnende Wirksamkeit der Malerei im Ausgang von einer gegenständlichen, gestaltverhafteten Anschauung zu retten.

Die nachahmende Darstellung ist demzufolge für Zhang Yanyuan 張彥遠gewiß die Grundbedingung der Malerei. In ihr erfüllt sich jedoch nicht deren ganze Bestimmung. Daher verfolgt er die Frage, *was* genau »Gestaltähnlichkeit« in formalästhetischer Hinsicht besagen solle, so wenig wie seine Vorgänger und Nachfolger. Er fragt nicht danach, *was* wir sehen. Er klärt nicht weiter, *worauf* wir im Schauen achten und *was* wir malen sollen. Statt dessen antwortet er im Fortgang auf die Frage, *wie* wir malen sollen. Diese Gedankenentwicklung ist als repräsentativ für eine allgemeine Tendenz des Nachdenkens über die Malerei anzusehen. Das Problem der Gestaltgebung wird ganz in der üblichen Art aus dem Blickwinkel des Praktikers, in der Erhellung des Vorgehens also, zu fassen gesucht. Hinsichtlich des Verfahrens wird aber im Anschluß an die zuvor zitierte Passage in traditioneller Weise betont:

»Sowohl im Hinblick auf die Knochenfestigkeit und das Atmen wie im Hinblick auf die Ähnlichkeit in der körperlichen Gestalt, immer wurzelt es im festen Aufrichten der Sinneshaltung, um sodann auf den Einsatz des Pinsels zurückzukommen.«[8]

[8] LDMHJ, 卷 1, Abschnitt »Lun hua liu fa 論畫六法«, 14: 骨氣形似.皆本於立意而歸乎用筆.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Demnach gilt für Zhang Yanyuan 張彥遠 wie nach einer umstrittenen Überlieferung schon für Wei Shuo 衛鑠 und Wang Xizhi 王羲之[9] scheinbar als ausgemacht, daß es in der Malerei wie in der Schreibkunst auf den planvollen, aus einer inneren Sammlung und Entschlossenheit heraus angeleiteten Einsatz des Pinsels ankomme. Zhang Yanyuan 張彥遠 selbst allerdings deutet den Leitsatz vom Vorrang der »Sinneshaltung«[10] bemerkenswerterweise gerade als jene bereits zitierte »Vereinigung [der Malerei] mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen« (合造化之功),[11] also ganz und gar nicht subjektivistisch. Auch gemäß den nachfolgend zitierten Belegstellen kann es sich in dem hier wiedergegebenen Ausspruch nicht um so etwas wie einen geistig konzipierten Gestaltentwurf vor der Bildausführung handeln. Diese »Sinneshaltung« (*yì* 意) muß von anderer Art sein als eine »Absicht« oder »Vorstellung«.[12] Gerade diese dem Anschein nach so klare Auffassung vom Vorrang der Sinneshaltung vor der Ausführung wird zunehmend zu einem Problem werden. *Wie* soll also gemalt werden?

Bei Zhang Yanyuan 張彥遠 kommt erstmals innerhalb der eigentlich malereitheoretischen Literatur ein Bedeutungsmoment zum Tragen, das sodann von Jing Hao 荊浩 wieder aufgenommen werden wird, nämlich das künstlerische Ideal des »Von-selbst« (*zì rán* 自然). Schon von dem Dichter Bo Juyi 白居易 war diese Leitidee mit großer Selbstverständlichkeit vorgetragen worden:

---

[9] Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖. Da heißt es: »Wem die Sinneshaltung danach kommt und der Pinsel zuvor, der scheitert; […] wem die Sinneshaltung zuerst kommt und der Pinsel danach, der triumphiert.« (übersetzt nach Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書三] II 56a: 意後筆前者敗 […] 意前筆後者勝); vgl. Wang Xizhi 王羲之, *Wang Youjun ti* Bi zhen tu *hou* 王右軍題筆陣圖後 (ebd., II 56 b). Vgl. ferner den berühmten Anfangssatz »bei jeder Berg-Wasser-Malerei geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus« in jenen dem *Wang Wei* 王維 (701–761) zugeschriebenen Texten, der *Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui lun* 山水論) und dem *Langgedicht zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui fu* 山水賦); SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596 bzw. SSF, VI. 5. b), LB I 600: 凡畫山水,意在筆先.

[10] »Die Sinneshaltung ist vor der Pinsel [-führung] vorhanden«; nach LDMHJ, 卷 2, Abschnitt »Lun Gu Lu Zhang Wu yong bi 論顧陸張吳用筆«, 24: 意存筆先.

[11] LDMHJ (卷 2) 24.

[12] Die objektivistische Übersetzung mit »Vorstellung«, »Konzeption«, »Entwurf« und dergleichen würde offensichtlich voreingenommen Partei ergreifen für eine Ästhetik der Imagination und der Repräsentation im Ausgang von phantasierten Bildern. In dieselbe Richtung argumentiert unter Betonung des leiblich Gestischen im Schaffensprozeß der Schreibkunst schon Billeter, L'art chinois, 161 f. bzw. 196 f. Anm. 9.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[…] bei wem das Studium im innersten Mark gelegen ist, der erlangt es [eben] aus der Befähigung des inneren Sinns heraus; wer in der Arbeit dem Hervorbringen der Wandlungen ebenbürtig ist, bei dem kommt es aus dem Miteinstimmen des Himmels. Zhang [Dunjian] erlangt es einfach im inneren Sinn und gibt es weiter an die Hand – es ergibt sich so, aber er weiß selbst auch nicht, wie es sich ergibt.«[13]

Auf »geniale« Weise wird dann gemalt, wenn das Malen ganz aus dem Innern erwächst. Gerade dadurch aber läßt die Malerei die Subjektivität hinter sich und schwingt ein in das Wandlungsgeschehen der ganzen Welt. Gemalt wird buchstäblich im Einklang mit der Welt. Das bedeutet aber, daß der Maler selbst nicht weiß, wie das vor sich geht. Hinter dieser euphorisch vorgetragenen Behauptung verbirgt sich, noch ungeklärt, die Idee, daß sich das Bild »von selbst« (*zì rán* 自然) ergeben müsse. Noch sind die Voraussetzungen dieses Ideals nicht durchdacht. Zum Gemeinplatz erstarrt ist es freilich schon auf dieser Stufe in jenem Ausspruch, der von dem in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts tätigen Zhang Zao 張璪 überliefert ist:

»Im Äußeren das Hervorbringen der Wandlungen zum Lehrer nehmen, im Innern aus der Quelle des inneren Sinns schöpfen!«[14]

Vor diesem Hintergrund, der auf diffuse Weise das Innere des Malers für genialische Kunstschöpfungen verantwortlich zu machen geneigt ist, dienen einige Überlegungen von Zhang Yanyuan 張彥遠 einer überfälligen Konkretisierung des Gedankens im neunten Jahrhundert. Indem er auf dem höchsten Rang künstlerischer Vollendung denjenigen anordnet, »der [in der Malerei dem] Von-selbst [ebenbür-

---

[13] In seiner »Ji hua 記畫« (»Aufzeichnung zur Malerei«), in: Bo Juyi, Bo Juyi ji, III 938: 學在骨髓者,自心術得；工侔造化者,由天和來.張但得於心,傳於手,亦不自知其然而然也. Vgl. die ähnliche Formulierung, im späteren elften Jahrhundert mittlerweile zum Topos erstarrt, in der Erläuterung des Malens gemäß der ersten Verfahrensweise bei Xie He 謝赫 als eines Malens, das sich aus einem »angeborenen Bescheidwissen« (*shēng zhī* 生知) von selbst ergibt und daher nicht gelernt werden kann, bei Guo Ruoxu 郭若虛: »Damit kommt man im Stillen zusammen und trifft im Geistigen überein, man weiß nicht wie, es ist einfach so.« (THJWZ 卷 1, Abschnitt »Lun qi yun fei shi 論氣韻非師«, 17 bzw. LB I 59: 默契神會,不知然而然也); vgl. auch SSCQJ, VI. 9. [48]: »Dies bedeutet nichts anderes, als daß es mit der Befähigung des inneren Sinns erkundet wird, noch bevor es sich zeigt, und erlangt wird im nachhinein aus der körperlichen Gestalt und der Wirkung, daß [so] schweigend übereingekommen wird mit dem Hervorbringen der Wandlungen und aus einem gemeinsamen Ansatz- und Wirkpunkt mit dem weghaft leitenden Sinn [heraus].« (LB II 674: 此乃心術索之於未兆之前,得之於形儀之後.默契造化,與道同機).

[14] LDMHJ (卷 10) 198: 外師造化,中得心源.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tig ist]«, leistet der Kritiker – abermals ohne offenbar die Tragweite dieses gedanklichen Schrittes so recht zu überblicken – einen gewaltigen Sprung in der malereitheoretischen Reflexion. Da ist unter der Überschrift »Erörterung der [stilistischen] Verkörperungen[15] in der Malerei, den Einsatz [der Mittel] durch den Berufsmaler und das Darstellen durch Abreiben« (»Lun hua ti gong yong ta xie 論畫體工用榻[搨]寫«) im Hinblick auf die höchste künstlerische Vollendung in der einfarbigen Tuschemalerei zu lesen:

»Nun, in einer [gleichsam aus dem anfänglichen] Dampf formenden [Bildung im Zusammenspiel] des schattig-dunklen *Yin* und des sonnig-hellen *Yang* werden die ungezählten Erscheinungsgestalten dargeboten. Für die Wandlungen im Hintergründig-Dunklen sind Worte nicht gegeben – allein die Arbeit des Vergeistigten bringt es [so] in Umlauf. Gräser und Bäume legen [da ihre] Pracht an, ohne des farbigen Glanzes roter und grüner Pigmente zu bedürfen. Wolken und Schnee treiben und wirbeln [da] und sind weiß, ohne der bleiweißen Kreide zu bedürfen. Die Berge bedürfen nicht eines hohlen Grüns und schimmern doch blaugrün. Der Phönix bedarf nicht der fünf Farben[16] und ist doch bunt.[17] Deshalb wird, wenn die fünf Farben vollständig [versammelt sind], sobald die Tusche in Bewegung gebracht wird, dies die ›Erfüllung der [anfänglichen] Sinneshal-

---

[15] Mit der Wiedergabe »[stilistische] Verkörperung« für *tǐ* 體 soll die enge Verbindung zum einen eines vornehmlich anthropomorph ausgeprägten Gegenstandsempfindens, zum anderen der lebendigen Person des Künstlers selbst mit der Gestaltung im Kunstwerk bis in den Wortlaut hinein nachgezeichnet werden. Die einer kollektiv und individuell bestimmten »Stilgesetzlichkeit« unterworfenen Gestaltmerkmale werden weithin nicht als äußere Bestimmungen oder formale Attribute, sondern als ihrerseits lebendige »Verkörperung« einer jeweils durch Konventionen und deren individuelle Ausprägung neu bestimmten Bedeutsamkeit und ästhetischen Wirksamkeit wahrgenommen. Die Rede von einer gestalthaften »Verkörperung« im Werk verweist jederzeit auf das Pendant, die rezeptionsästhetisch zu fassende Wirksamkeit von menschlichen Gestaltungen in der bewegten und tätigen »Entfaltung« (*yòng* 用) dieses lebendigen »Sinnkörpers«. Vgl. in dieser Richtung die eindringende Untersuchung von Xu Fuguan 徐復觀 mit dem Titel »*Wen xin diao long* de wenti lun 文心雕龍的文體論« (»Die Erörterung zum ›Stil‹ in *Das gebildete Innere und das Gravieren von Drachen*«), in: Xu Fuguan, *Zhongguo wenxue lunji* 中國文學論集 (*Gesammelte Abhandlungen zur chinesischen Literatur*), Taizhong 1966, 1–83.

[16] Das sind seit dem Altertum die Grundfarben Blaugrün, Gelb, Rot, Weiß und Schwarz (青黃赤白黑).

[17] Entgegen dieser Übersetzung geht Acker bis hierher von der Schilderung eines naturwüchsigen Formungsprozesses, nicht aber von einer Anspielung auf die »Arbeit des vergeistigten [Malers]« (*shén gōng* 神工) der neuen Tuschemalerei aus. Die Unterstellung quasi eines Schöpfergottes in letzterem Ausdruck, übersetzt als »the divine work (of Nature)« (Acker, Some T'ang, I 183), bleibt jedoch eine fragwürdige Europäisierung, wo die Wendung ausdrücklich und ausschließlich im Sinne einer hochwertigen künstlerischen Tätigkeit lexikalisiert ist (ZW und HY Art. *shén gōng* 神工).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

tung‹ genannt. Ist die Sinneshaltung auf die fünf Farben gerichtet, dann werden die Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse sogleich schon abwegig [wirken]. Was jenes Malen der Vorkommnisse betrifft, ist es da eindringlich verwehrt, daß der Anblick der körperlichen Gestalt, das äußere Erscheinen in farbigem Glanz, daß dies alles der Reihe nach ganz vollständig gegeben wird, und daß es äußerst sorgfältig und fein ausgearbeitet ist, so daß man das Kunstgeheimnis bloßlegt und zutage treten läßt. Es ist daher ein Mangel an Vollendung nicht zu fürchten, sondern das Übel besteht [gerade] in der Vollendung. Wenn man schon weiß um die Vollendung dessen, was muß es da noch vollendet [gemacht] werden? Dies bedeutet [indes] nicht, daß es nicht vollendet wird. [Erst] wenn man nicht um die Vollendung dessen weiß, ist das ein echter Mangel an Vollendung. Wenn nun das Von-selbst verfehlt wird, ist es der Vergeistigte, […]. Was das Von-selbst betrifft, so steht dies auf der obersten Stufe des höchsten [von drei] Rängen.«[18]

In diesem Abschnitt liefert Zhang Yanyuan 張彦遠 der zu seiner Zeit noch jungen Malerei mit wasserverdünnter Tusche unter Verzicht auf Farbpigmente einen bemerkenswerten Legitimationsgrund. Aus dieser historischen Perspektive betrachtet, gewinnen seine Aussagen einen doppelten Wert. Zum einen wird darin der Vorzug der gelungenen Tuschemalerei dargelegt, daß sie nämlich mit rein gestalterischen Verfahren und unter Verzicht auf materiale Hilfsmittel in die Lage versetzt ist, es dem naturwüchsigen Bildungsgeschehen gleichzutun. Gerade in einer gewissen notwendigen Abstraktion von allzu unvermittelter Ähnlichkeit, im Absehen von einer bloß beschreibenden Arbeit am »Anblick der körperlichen Gestalt, am äußeren Erscheinen im farbigen Glanz« kann das »Kunstgeheimnis« gewahrt werden. In reiner Tusche ist die ganze farbige Erscheinung der Vorkommnisse einzufangen, allerdings nur dann, wenn der »vergeistigte Künstler« (*shén gōng* 神工) sich gerade im Verzicht auf die rein deskriptive Schilderung – wie etwa in Farben so auch in »Worten« (*yán* 言) – auf eine Stufe mit den »Wandlungen im Hintergründig-Dunklen« (*xuán huà* 玄化) zu begeben vermag. Nicht von ungefähr wird hier wohl ganz am Anfang auf das Lichte und das Dunkle der Urmomente des Weltgeschehens, auf *yīn* 陰 und *yáng* 陽 angespielt. Im Gegensatz zur Farbe (*sè* 色) wurzelt die »einfarbige« Tuschemalerei, gerade in-

[18] LDMHJ (卷 2) 26 bzw. LB I 37: 夫陰陽陶蒸.萬象錯布.玄化亡言.神工獨運.草木敷榮.不待丹碌之采.雲霄飄颺.不待鉛粉而白.山不待空青而翠.鳳不待五色而綵.是故運墨而五色具.謂之得意.意在五色.則物象乖矣.夫畫物特忌形貌采章.歷歷具足.甚謹甚細.而外露巧密.所以不患不了.而患於了.既知其了.亦何必了.此非不了也.若不識其了.是真不了也.夫失於自然而後神[…]自然者為上品之上； vgl. Acker, Some T'ang, I 185 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem sie allein auf das Arbeiten mit helleren und dunkleren Stellen angewiesen ist, in der Tiefe jenes Geschehens, das von den beiden Momenten der Weltbewegtheit durchwaltet wird und das damit das All des Wirklichen umreißt. Daher vermag der Künstler auf besondere Weise im Medium der Tuschemalerei die ungezählten Erscheinungsgestalten im gemalten Bild so zu formen, daß in seinem Einsatz der Tusche »die fünf Farben vollständig gegeben sind«; das heißt, daß ihre Erscheinungsgestalten nicht »verzerrt und abwegig« (*guāi* 乖) wirken, daß die Vorkommnisse also in ihrer naturwüchsigen Wirklichkeit sichtbar werden.

Was dies genau besagt, darüber verweigert der mit spekulativen Anspielungen durchsetzte Text beinahe völlig die Auskunft. Immerhin ist ihm zu entnehmen, daß das Wandlungsgeschehen sich nicht über eine sorgfältige Ausarbeitung und über eine Wiedergabe des »Anblicks der körperlichen Gestalt, des äußeren Erscheinens im farbigen Glanz« verwirklichen läßt. Es scheint in diesen Worten immerhin jede formal abbildhafte Darstellung abgewiesen zu werden. Nicht in ihrer äußeren »farbigen Erscheinungsweise« (*sè* 色) sollen ja die Erscheinungsgestalten dargeboten werden, sondern eben in ihrer Bedeutsamkeit. Gezeigt werden soll eine Bewegtheit, die nicht anders denn als Welt schlechthin angesprochen werden kann. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht sodann die letzte scheinbar paradoxe Aussage, daß es gerade im Wissen um die Vollendung (*liǎo* 了) darauf ankomme, auf den Willen zur gestalterischen Vollendung im gemalten Werk zu verzichten. Die Ironie eines Kunstwerks besteht immer darin, daß es als fertiges Gestaltgebilde die Bewegung seiner Entstehung zum Stillstand bringen muß. Noch das Unfertige, Unabgeschlossene und ewig Bewegte wird im Kunstwerk in eine abgeschlossene und unveränderliche, mithin bewegungslose Gestalt gezwungen. Mit dieser Erfahrung spielt hier offensichtlich der Autor. Nun gilt es zwar sicherlich, das Werk in seiner abgeschlossenen Gestalthaftigkeit zu vollenden – es »bedeutet nicht, daß es nicht vollendet wird«. Zugleich wohnt der gelungenen Gestaltung aber ein Moment der Unvollendetheit, mithin der ewigen Bewegtheit inne. Allein im Wissen um die innere Vollendung des unendlich bewegten Wandlungsgeschehens in seiner jeweiligen Erscheinung kann auf vordergründige Perfektion verzichtet, so aber der Eindruck des Abgeschlossenen und Vollendeten im gemalten Bild vermieden werden. Indem die gelungene Tuschemalerei im Einklang mit dem endlos bewegten, gleichwohl in sich vollendeten Weltgeschehen vollzogen wird, kommt ihr schließ-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich der höchste Rang, der all dessen zu, was sich »von selbst ergibt« (*zì rán* 自然).

Das Wirkliche als solches wird im vormodernen China weithin so gedacht, daß es weder geschaffen noch beabsichtigt ist. Es folgt keinem Willen und keiner Gesetzlichkeit. Das Wirkliche folgt als ein Geschehen allein sich selbst. Es ergibt sich so, wie es geschieht, aus sich selbst heraus. Es geschieht »von selbst« (*zì rán* 自然). Welt als der Inbegriff des Wirklichen wird gemäß einer seit dem chinesischen Altertum in allen Schulrichtungen und Epochen durchgängig anzutreffenden Auslegung erfahren als das »Von-selbst« schlechthin.[19] Das menschliche Handelnkönnen ist hingegen als ein »Eingreifen« und zweckgeleitetes »Erwirken« (*wéi* 為) gekennzeichnet von einer bedeutungsmäßigen und zeitlichen Grunddifferenz zwischen dem Urheber und dem vom menschlichen Eingriff in die Welt Bewirkten. Ein solches poietisches, auf das Herstellen von Dingen und Zielvorgaben, auf »Gemachtes« gerichtetes Verständnis menschlicher Praxis ist auf einer unteren Ebene der Wirklichkeit angesiedelt. Abgehoben wird davon das naturwüchsige Weltgeschehen, dessen auszeichnendes Merkmal der Charakter des Sich-von-selbst-Ergebens, eines Sich-Ereignens in der Weise des Von-selbst ist. Wenn diese Bestimmung des naturwüchsigen Geschehens gerade gegenüber dem genuin menschlichen Handeln sodann wieder zum Maßstab für den gelingenden künstlerischen Gestaltungsakt erhoben wird, so ist dies als Versuch zu werten, innerhalb der Dimension menschlichen Tuns dessen poietischen Charakter aufzuheben und noch im Tun selbst in das Weltgeschehen einzugehen. Dieser künstlerische Ansatz gleicht darin jenem – vornehmlich, aber nicht nur im Zuge daoistischen Denkens und Übens – durch die chinesische Geistesgeschichte hindurch leitenden Bemühen, in eben jenes Wirkliche einzugehen, dem der Mensch gerade in der leiblichen Seite seiner Existenz immer schon zugehört. Auf paradoxe Weise angestrebt wird bekanntermaßen unter dem geschichtsmächtigen Motto des »Nicht-Erwirkens« (*wú wéi* 無為) die Rücknahme des menschlichen Tuns als eines »Erwirkens« in die Qua-

[19] Vgl. dazu etwa den *locus classicus* in *Lao Zi* 老子 25: »Der weghaft leitende Sinn richtet sich nach dem Von-selbst« (übersetzt nach Wang Bi 王弼, *Lao Zi zhu* 老子注, Beijing 1954, 14: *dào fǎ zì rán* 道法自然; vgl. Wilhelm, Laotse, 65). Nur vor diesem Hintergrund konnte bekanntlich *zì rán* 自然 unter japanischer Vermittlung zum modernen Übersetzungswort für die europäische Idee und den Begriff der »Natur« werden. Der abendländische Schöpfungsgedanke ist dabei freilich vollständig unterschlagen worden.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lität des reinen »Von-selbst«. Unter dem Vorzeichen des Von-selbst gerät dieses anti-poietische Kunstverständnis nun offenkundig in einen äußersten Widerspruch zu allen kreationistischen Auffassungen, die die Kunstpraxis und ihre Theorie im Abendland, ausgehend von der platonischen und der aristotelischen Poetologie über das christliche Schöpfungsdenken bis hin zum modernen *homo faber* und autonomen künstlerischen »créateur« so entscheidend bestimmt haben und noch bestimmen.

Dieser Deutungsrahmen ist bei der Lektüre der Auskunft Zhang Yanyuans 張彥遠 und seiner Nachfolger zu berücksichtigen. Unter dem Motto des »Von-selbst« vermag also die Malerei in ihrer Entstehungsweise mit der Wirklichkeit übereinzufallen. Die Vollzugsweise eines absichtslos aus dem Geschehen heraus Sich-Ergebens bedeutet mithin die reinste Ausformung künstlerischer Praxis. In dieser Vollzugsweise eines von selbst sich ergebenden Gestaltens gelangen wiederum der Maler und das Werk in die größte Nähe zum Ganzen der Welt. Anders als bei dem buddhistischen Zong Bing 宗炳 tritt der Gedanke von der Verbindung mit der Welt in der Malerei hier ohne weiterführende Absichten hervor. Er wird von dem Kunstkritiker nur dazu genutzt, den höchsten Grad empfundener ästhetischer Vollendung im Verweis auf den Weltbezug mit einer über das Gebiet der Kunst hinausreichenden Begründung zu unterlegen. Zur rezeptionsästhetischen Frage nach der Wirksamkeit solcher malerischen Vollendung verweigert Zhang Yanyuan 張彥遠 im Gegensatz zu Zong Bing 宗炳 die Auskunft. Nur im Hinblick auf Gu Kaizhi 顧愷之 läßt er sich am Ende dieses Kapitels zu einer eng an den Geist des *Zhuang Zi* 莊子 angelehnten Lobeshymne herbei. Da beschreibt er die Wirkung der Bilder auf den Betrachter so, daß dieser dabei »auf wunderbar vollendete Weise erwache zu dem Von-selbst« (*miào wù zì rán* 妙悟自然) und »bei den wunderbaren Bahnen der Wirk-lichkeit anlange« (*zhēn yú miào lǐ* 臻於妙理).[20] Verglichen mit Zong Bings 宗炳 starker Grundlegung im Gedanken einer wohldurchdachten ästhetischen »Freisetzung des Geistigen« (*chàng shén* 暢神) entbehren diese Formeln der Präzision. Sie muten nur mehr wie ein rhetorischer Appell an, wonach der starke Eindruck, den die Figurenmalerei des hochgelobten Gu Kaizhi 顧愷之 mache, doch tunlichst mit jener meditativen Versenkung in Selbstvergessenheit gleichzusetzen sei, die im *Zhuang Zi* 莊子 als höchste Vollendung des Menschentums beschrieben

[20] LDMHJ (卷 2) 28; vgl. Acker, Some T'ang, I 192.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird.[21] Wenn der Kunstkenner hier tatsächlich von einer solchen Wirkung der Bildbetrachtung ausgeht, dann zeugt dies eher von einer Angleichung der daoistischen Einstellung an die ästhetische Erfüllung in einem zum Topos erstarrten »Glück der ästhetischen Lebensführung«, wie sie Xu Fuguan 徐復觀 in seiner Abhandlung unter dem Titel *Der künstlerische Geist in China* (*Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神) hinlänglich beschrieben hat, als daß hier umgekehrt einer konstitutiven Beziehung zwischen der Kunst und der Weltwirklichkeit theoretisch Rechnung getragen würde. Allerdings wird das nunmehr zentrale Ideal einer künstlerischen Gestaltung, die sich in der Weise des Von-selbst vollzieht, im zehnten Jahrhundert von Jing Hao 荊浩 weiter ausgearbeitet, wie im Anschluß gezeigt werden soll.

4. Die leibliche Vermittlung der Welt im Malakt bei Jing Hao 荊浩

Das Idyll einer »heilen Welt«, wo jeder kleine Staat in sich abgeschottet, glücklich und in Frieden existiert, taucht bekanntlich zuerst im 80. Kapitel des *Lao Zi* 老子 auf. In der Dichtung ist das Motiv der Entdeckung eines von der geschichtlichen Welt abgeschiedenen, gleichsam paradiesischen Ortes freier menschlicher Lebensentfaltung inmitten der Wildnis mit der berühmten »Aufzeichnung zum Pfirsichblütenquell« (»*Tao hua yuan ji* 桃花源記«) des Tao Qian 陶潛 verknüpft. In einer Schilderung, die Anklänge an den »Pfirsichblütenquell« aufweist, führen aber auch die *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji* 筆法記, kurz BFJ)[1] von Jing Hao 荊浩 (um 900 tätig) in ihr Thema ein. Da scheint es zunächst um Ausführungen zum Malen des Kiefernbaum-Motivs zu gehen. Wichtig ist es jedoch von vornherein, die feinen Hinweise auf den systematischen Zusammenhang zwischen dem Malen und dem Betrachten, mithin zwischen den Fragen einer Produktions-, einer Rezeptions- und einer Werkästhetik zu beachten. Der Autor leitet seine Schrift aus der Perspektive des Bildbetrachters ein, wenn er im ersten Abschnitt zunächst von einem Berg-Wasser-Anblick berichtet, der sich ihm einst darbot. Wie er hier die Natur gleichsam als ein gemaltes

[21] Vgl. *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« (»Erörterung über den Ausgleich der Dinge«), ZZJS 21 f.; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 39.

[1] Vgl. die Übersetzung in VI. 6.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bild erlebnismäßig aufschließt, so hat auch der Betrachter jener Berg-Wasser- oder Kiefern-Bilder zu schauen, die Jing Hao 荊浩 in der Folge herstellte und um deren gelungene Herstellung das ganze BFJ kreist. Umgekehrt gilt genauso: Wie der Maler ganz zu Beginn und noch ohne klares Verständnis schaute, so muß er später zu malen lernen, damit diese Betrachtung auch vor seinen gemalten Bildern wieder möglich wird. Diese Problemstellung wird in Abschnitt [2] erstmals knapp angedeutet. Aus der zu Beginn geschilderten Situation des Schauens vor einer abgeschlossenen, bildgleichen Szenerie, aus der inhaltlichen Anspielung auf die Geschichte vom »Pfirsichblütenquell« wie ebenso aus der zwischen den Zeilen mitgeteilten Intentionalität des Textes geht zweifelsfrei hervor, daß mit der Anleitung zum Malen eine Anleitung zum richtigen Schauen als einem Akt der Welterschließung verbunden ist. Im Moment der Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes trifft die Seite seiner Herstellung mit der Seite seiner Betrachtung überein, wie zu zeigen sein wird.

Der Maler Jing Hao 荊浩 berichtet also folgendermaßen von jener zündenden Entdeckung, die der Betrachter Jing Hao 荊浩 anläßlich eines Ausflugs in die Einsamkeit des Gebirges machte und die ihn nachgerade zum Urheber ästhetischer Reflexionen von großem Einfluß werden ließ:

»Auf dem Rückweg trat ich durch ein großes Felsentor; da war Tauwasser auf dem bemoosten Pfad und skurriles Gestein, aus dem glückverheißender Dunst quoll. Wie ich eilends tiefer eindrang an dem betreffenden Ort, waren da allenthalben alte Kiefernbäume. Darunter waren welche mit besonders großem Stammumfang, deren Rinde gealtert war und bedeckt mit grauem Moos – flatterndes Schuppengetier, in den freien Luftraum sich erhebend, der wirkmächtigen Erscheinung nach hin und her sich windende Drachen, die zum Himmel aufwärts strebten. Solche, die ein Wäldchen bildeten, standen frisch im Atmen, reich entwickelt und prächtig. Die [dies] nicht vermochten, wanden sich [, Bewahrer ihrer Tugend,] in ihren Knorren und krümmten sich in sich selbst zurück [, um sich nach Kräften und ohne Zaudern um das Gute zu bemühen].«[2]

Auf den ersten Blick beschreibt der Verfasser hier die verschiedenen Gestalten, in denen Kiefernbäume in der Natur vorkommen. Es läßt sich ohne Schwierigkeit jene Motivik wiedererkennen, die sich in zahlreichen überlieferten Berg-Wasser-Bildern und Baum-Darstellungen findet. Beachtenswert ist die Assoziation mit dem kaiserlichen

[2] BFJ, VI. 6. [1], LB I 605: 迴迹入大巖扉,苔逕露水,怪石祥煙,疾近其處,皆古松也.中獨蔔大者,皮老蒼蘚,翔鱗乘空,蟠虬之勢,欲附雲漢.成林者,爽氣重榮;不能者,抱節自屈.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Drachen, vor allem aber die darauf folgende Aussage von den gegensätzlichen Lebensschicksalen der Bäume. Diese werden unmißverständlich zunächst wie Sinnbilder für den Edlen (*jūn zǐ* 君子) wahrgenommen. Dieser ist möglicherweise als Fürstendiener unter seinesgleichen aufgenommen und entfaltet sich prächtig im Amt. Andererseits kann es jedoch vorkommen, daß er in unmoralischen Verhältnissen um seiner Rechtschaffenheit willen sich selbst zurückzieht; oder er bleibt in seiner Befähigung unerkannt und ausgeschlossen von öffentlicher Verantwortung. In beiden Fällen bleibt er nach dem klassischen Topos sich selbst treu.[3] Nach der durch Han Zhuo 韓拙 überlieferten Textversion fällt diese Anspielung noch expliziter aus, wenn da »die brauchbaren« und »die unbrauchbaren« Bäume zugleich als diejenigen, »die ihre Anlage vollendet haben« und »die Unbegabten« bezeichnet werden.[4] Jing Hao 荊浩 sieht also im Wuchs der Bäume menschliche Charakterzüge und Lebenssituationen. Dazu fügt sich, daß die Ansicht als ein abgeschiedener »Ort« (*chù* 處) von ganz besonderer Art vorgeführt wird. In dem Durchgang durch das »Felsentor« klingt recht lose, aber doch nahe genug Tao Qians 陶潛 Formulierung »in dem Berg gab es eine kleine Öffnung«, in der Wendung »skurriles Gestein, aus dem glückverheißender Dunst [quoll]« dann im »Pfirsichblütenquell« die Aussage »es schien, als ob es da ein Leuchten gäbe« an.[5] Diese unmerkliche Einbettung der Baumschilderung in die Überlieferung vom Rückzug jener frühen Dorfgemeinschaft aus schlechten politischen Umständen an den Pfirsichblütenquell vermag die Gleichsetzung der angeschauten Bäume mit dem umfassenden Lebensideal des konfuzianischen Edlen zu unterstreichen.

Aus diesen Beobachtungen folgt nun aber, daß die einleitende Schilderung insgesamt tatsächlich im Sinne des angeführten Topos vom »Pfirsichblütenquell« nicht als Beschreibung einer naturwüchsigen Szenerie, sondern darüber hinaus als Evokation eines welthaften Ortes angelegt ist. Das Thema der Naturansicht wird von vornherein überlagert vom Gedanken der Welthaftigkeit. Indem die Schilderung das Motiv der utopischen Welt im Verborgenen mit jenem anderen vom Verhalten des Edlen in der realen Welt verknüpft, erschließt sich der verwunschene Ort, den Jing Hao 荊浩 entdeckt hat, mit großer

---

[3] Vgl. etwa LY 8.13 und 15.7 (Schwarz, Konfuzius, XV.6).

[4] SSCQJ, VI. 9. [26], LB II 668: *chéng cái zhě* 成材者 bzw. *bù cái zhě* 不材者.

[5] Übersetzt nach Gong Bin, Tao Yuanming, 卷 6, 402: 山有小口 bzw. 髣髴若有光.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Selbstverständlichkeit und ohne daß dies eigens ausgesprochen werden müßte, gleichsam wie ein Sinnbild für die menschliche Welt schlechthin. Aufgrund dieser mit einem besonderen Sinn aufgeladenen Anschauung erst fühlt sich der Maler offenbar zum Skizzieren des Gesehenen veranlaßt. Umgekehrt bedeutet dies, daß dieser Ort mit seinen auffälligen Kiefernbäumen als literarisches »Bild« für die Berg-Wasser-Malerei gelten kann, die Jing Hao im weiteren mit seiner Schrift zu befördern sucht.

4.1. *Die menschliche Welt im Kiefernbaum*

Nicht ausdrücklich, doch mit der um so größeren Berechtigung eines unverzichtbaren Verständnisrahmens kommt auch bei Jing Hao 荊浩 das Thema einer welthaltigen Malerei zum Tragen. Daß dem aber durchweg so ist, kann die im gleichen Licht gefärbte Erörterung des natürlichen Wuchses des Kiefernbaumes in Abschnitt [10] belegen, die der Autor einem unbekannten Alten in den Mund legt, von dem er an eben jenem eingangs entdeckten Ort eine detaillierte Unterweisung zur Malerei empfängt. Der geheimnisvolle Meister erklärt ihm da, worauf bei der Berg-Wasser-Malerei zu achten ist, nämlich auf »den Ursprung der Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse«.[6] Es kann nicht lediglich um das Aussehen zu tun sein, auch wenn die nachfolgenden Aussagen zunächst so verstanden werden könnten. Allerdings geht es auch nicht etwa um eine rein physiologische Erfassung des »Wesens der dargestellten Gegenstände«.[7] Vielmehr geht es um das naturwüchsige und zugleich um das bedeutungsmäßige »Entspringen« der Erscheinungsgestalten innerhalb eines größeren Bewandtniszusammenhangs. Nicht von ungefähr kommt genau an

---

[6] BFJ, VI. 6. [10], LB I 607: 物象之源.

[7] So dagegen Munakata, Ching Hao, 13: »the fundamentals of every natural object«. Indem so jedes »innerweltliche Vorkommnis« (*wù* 物), womit bekanntlich Dinge wie Sachen bis hin zu Angelegenheiten und menschliche Betätigungen gemeint sein können, unter der Hand zu einem »Objekt« der ontologischen Erkenntnis gemacht wird und der Aspekt der »sinnhaften Erscheinungsgestalt« (*xiàng* 象), worum es der Malerei gerade geht, einfach weggekürzt wird, kann zuletzt auch *yuán* 源, »Quelle« oder »Ursprung« wie ein dem Sein der Dinge immanenter »Seinsgrund«, wie ein »Wesen« aufgefaßt werden. Entscheidend ist jedoch, wie Munakata in der Folge selbst einräumt, daß es in diesem Kontext um das sichtbare Aussehen (»visual characteristics«) und gerade nicht um eine physikalische oder intelligible Wesensnatur (»true nature«) zu tun ist (ebd., 38 Anm. 42/43).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Stelle eindeutig wieder die welthafte Dimension der malerischen Darstellung wie folgt ins Spiel:

»Der Kiefernbaum ist von seiner Entstehung an nicht gerade [gewachsen], gleichwohl nicht gebeugt. [...] Aus der Unscheinbarkeit heraus richtet er sich selbst aufrecht empor, und in der inneren Mitte seines Aufkeimens ist er nicht nieder. Wenn er schon seiner wirkmächtigen Erscheinung nach einzigartig aufragt, [wachsen] niedrig die Äste und legen sich obendrein hin. [Selbst wo] er umgewendet herabhängt, stürzt er [doch] niemals bis auf den Boden herab. In Schichten gegliedert, [steht er] gleichsam aufgetürmt inmitten eines Wäldchens. Er gleicht dem [zum Guten bekehrenden] ›Wind, den die Wirkmacht des Edlen [nach Konfuzius darstellt]‹.«[8]

Die Anspielung geht auf eine Aussage des Konfuzius in den *Gesprächen* (*Lun yu* 論語 12.19) zurück. Nach diesem Bild wird die unscheinbare Macht des Windes (*fēng* 風), die das Gras beugt, mit der Wirkmächtigkeit des Edlen (*jūn zǐ* 君子) verglichen, der so ganz von selbst Einfluß auf das Verhalten der »gemeinen Leute« (*xiǎo rén* 小人) nimmt. Nicht von ungefähr steht allerdings dasselbe Wort *fēng* 風 ebenfalls für die wahrnehmbare »Ausstrahlung«, die der Edle anschaulich verkörpert. Demnach schaut Jing Hao 荊浩 – genauer gesagt der ihn unterweisende Alte – den Wuchs des Kiefernbaumes dem ersten Anschein nach durchweg wie ein Sinnbild des konfuzianischen Lebensideals an. Die vorausgehende Schilderung muß im wahrsten Sinne des Worts als anschauliches Bild gelesen werden. Denn sie ist durchsetzt mit Anspielungen auf menschliches Verhalten wie »selbst wenn er ungerecht behandelt wird, läßt er sich gleichwohl nicht beugen«, »aus der Bedeutungslosigkeit heraus macht er sich selbst aufrecht« und »im Innern dessen, was in ihm sich entfaltet, ist er nicht niederträchtig«. Daß er ferner stets die Mitte zwischen Extremen zu halten versteht – und gerade dadurch »einzigartig aufragt« – zeichnet bekanntlich den Edlen nach der Weisung der kanonisch gewordenen *Lehre von Maß und Mitte* (*Zhong yong* 中庸) aus.

Es könnte nun der gemalte Baum in den genannten Passagen ikonologisch als »Symbol« für den konfuzianischen Edlen interpretiert werden, wonach der Kiefernbaum in der Berg-Wasser-Malerei gewissermaßen zur Allegorie für die idealistischen Überzeugungen des »Konfuzianers« Jing Hao 荊浩 würde. Damit wäre sicherlich einer semiotischen Lesart dieser Quelle Genüge getan. Es würde indes die

[8] BFJ, VI. 6. [10], LB I 607: 松之生也,枉而不曲. [...] 從微自直,萌心不低.勢既獨高,枝低復偃.倒掛未墜於地下,分層似疊於林間,如君子之德風也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

phänomenologische Bedeutung dieser Aussagen unterschlagen. Denn indem das zeichentheoretische Vorverständnis aus dem Bild eine »Darstellung von etwas« macht, verfehlt es nicht nur den Charakter der Bewandtnisganzheit, der in jedem Bild der Kunst zum Tragen kommt, sondern insbesondere die eigentümliche, Welt eröffnende *Wirksamkeit*, die über die verweishafte Repräsentanz von Zeichen hinaus gerade dem Zeigen des Berg-Wasser-Bildes seit seinen Anfängen eignet.

Wenn Jing Hao 荊浩 die Malerei so zu fassen sucht, daß darin appellativ das konfuzianische Lebensideal im Betrachter wachgerufen wird, bedeutet dies zugleich zweierlei. Zum einen kommt damit dem gemalten Bild über die inhaltlich belehrende Funktion des Anzeigens hinaus die Aufgabe eines existentiellen Auslösens von Verhaltensweisen, also eine bestimmte Wirksamkeit zu. Zum anderen ist die Möglichkeit des Bildes, eine solche Wirksamkeit zu entfalten, an die Voraussetzung gebunden, daß darin nicht einzelne Gegenstände, repräsentative Symbole für etwas Innerweltliches, angeschaut werden, sondern daß darin zudem das Ganze der menschlichen Welt mit aufscheint. Der Kiefernbaum kommt ja nach dieser Schilderung nicht von ungefähr ebenso in Vereinzelung wie in einem Wäldchen vor. Er wird in seinem umwelthaften Bezug zu anderen Bäumen wie dann auch zu Felsen und Wasserläufen wahrgenommen. Und er wird, wie aus der Einleitung in Abschnitt [1] zu entnehmen war, von Jing Hao 荊浩 gerade in seiner besonderen Bedeutsamkeit im Zuge der initiatorischen Erschließung eines eigenen selbstgenügsamen »Raumes« wahrgenommen. Damit steht der Kiefernbaum nicht einfach an einem beliebigen Ort. Als einen welthaften »Ort« (*chù* 處) im emphatischen Sinn, wie es zu Beginn hieß, verkörpert der Kiefernbaum seinen Wachstumsort geradezu und entfaltet ebenda um sich herum die Welt im ganzen. Wenn aber der Kiefernbaum als herausragendes Thema der Berg-Wasser-Malerei exemplarisch besprochen wird, so geschieht dies bei Jing Hao 荊浩 im Hinblick auf lebensweltliche Zusammenhänge des menschlichen Daseins. Denn der Kiefernbaum erscheint von vornherein im Licht eines utopischen und eines umwelthaft charakteristischen Weltganzen. Die Malerei des Kiefernbaumes verkörpert demzufolge ein ausgezeichnetes »Welt-Bild«.

Der weitreichenden Bedeutsamkeit des Kiefern-Motivs in Jing Haos 荊浩 Auffassung von der Berg-Wasser-Malerei trägt zuletzt der Umstand Rechnung, daß über die sachliche Erörterung und die im Hintergrund stets mitgegenwärtige malerische Gestaltung hinaus

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Abschnitt [16] in Form eines »Loblieds auf den alten Kiefernbaum« zum Schluß noch die angesehenere Dichtung zu Hilfe ruft. Darin ist nicht nur abermals von der »Ausstrahlung des Edlen« (*jūn zǐ zhī fēng* 君子之風) die Rede und davon, daß der Kiefernbaum als Thema eben auch auf dem Gebiet der Dichtung für »Adel« (*guì* 貴) sorgt, sondern als letztes steht da diese kennzeichnende Formulierung:

»Klar ist seine Ausstrahlung, ohne Unterlaß, / und mit hintergründig-versunkenem Klang zieht er sich in die Leere hinein zusammen.«[9]

Bis zu einem gewissen Punkt können diese Worte gewiß als Schilderung des unermüdlichen Rauschens der immergrünen Kiefer inmitten der Weite des Himmelsraumes verstanden werden.[10] Allein, schon der Ausdruck *yōu yīn* 幽音, »hintergründig-versunkener Klang«, besagt mehr als ein akustisches Phänomen. Einer dem hiesigen Kontext sehr nah verwandten Verwendung in der Dichtung der Tang/唐-Zeit (618–907) zufolge wird damit eine Ferne, Weite und Tiefe angesprochen, die nicht anders denn als »Weltentiefe« aufgefaßt werden kann. Es handelt sich, gerade wo der eigentümlich modulationslose Klang der uralten Ritualflöte *shēng* 笙 oder die mit ethischer Bedeutsamkeit aufgeladene Zither (*qín* 琴) assoziiert wird, um so etwas wie »Sphärenklänge«, die für die wahrnehmbare Vereinigung des einzelnen mit dem Weltganzen einstehen. In diesem Empfinden von einer hintergründigen Einheit mit der Welt vermitteln in der Dichtung immer wieder Berg-Wasser-Gegebenheiten und Kiefernbäume.[11] Ganz eben-

---

[9] BFJ, VI. 6. [16], LB I 608: 風清匪歇,幽音凝空.

[10] So etwa Munakata, Ching Hao, 16: »Its faint sound is crystallized in the sky.«

[11] Zur Wendung *yōu yīn* 幽音 vgl. besonders Sätze wie »Die hintergründig-versunkene Zither klingt mit dem *Qian*-Moment [des Himmels] und dem *Kun*-Moment [der Erde] mit« (幽琴和乾坤) in dem Gedicht »Ting Yin lian shi tan qin 聽尹鍊師彈琴« (»Ich höre zu, wie der [hohe] daoistische Meister Yin die Zither anschlägt«) von Wu Yun 吳筠, in: Dai Zhouxian 戴周嫻 (Hg.), *Quan Tang shi* 全唐詩 (*Sämtliche Gedichte der Tang-Zeit*), 2 Bde., Neuauflage, Taibei 1982 [= QTS], 卷 853, Nr. 5; siehe ebenso Fang Gan 方干, »Ting Duan chu shi tan qin 聽段處士彈琴« (»Ich höre zu, wie Duan, der Gebildete ohne Amt, die Zither anschlägt«): »Das Quellwasser läuft dahin, und [sein] hintergründig-versunkener Klang kommt vom Grund der Felsen her./Der Kiefernbaum birgt einen fein gestimmten Nachhall in seinen raifbedeckten Ästen« (QTS 651.34: 泉进幽音離石底.松含細韻在霜枝); Bo Juyi 白居易, »Dui qin dai yue 對琴待月« (»Vor der Zither heiße ich den Mond willkommen«): »Der hintergründig-versunkene Klang [der Zither] nimmt die klare Umgebung auf« (Bo Juyi, Bo Juyi ji, II 581f. und QTS 449.6: 幽音待清景); Wu Yuanheng 武元衡, »Dezong huang di wan ge ci san shou 德宗皇帝挽歌詞三首« (»Drei Trauergesänge auf Kaiser Dezong«, drittes Gedicht): »Kiefernbaum und Zeder hallen

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

so welthaft ist dann wahrscheinlich die Aussage *níng kōng* 凝空, »er zieht sich in die Leere hinein zusammen«, zu verstehen. Die Wendung *níng kōng* 凝空 taucht in tang-zeitlichen Gedichten wiederholt auf, wobei sich mitunter nicht mehr eindeutig sagen läßt, inwieweit da einfach »etwas sich zusammenzieht« in der vorgegebenen Leere des Raumes und inwieweit damit zugleich immer auch diese Leere als solche »Zusammenziehung« in der dichterischen Vorstellung *mit entsteht*. Einige Beispiele erwecken den Eindruck, als sei es die Leere selbst, die da zusammengezogen werde.[12] Indem der Kiefernbaum gerade in seiner sinnlichen Wahrnehmbarkeit zum festen Kern eines allgegenwärtigen Klingens »in den Raum hinein sich zusammenzieht«, leistet er also mehr, nämlich die *Stiftung des Raumes* selbst. Als sichtbare Verkörperung der gehörten Klänge sammelt die Kiefer diejenige Leere um sich, darin die Klänge sich bewegen. So gibt sie den Klängen für die Anschauung eine feste Gestalt. In dieser Gestalt des

---

nach in dem hintergründig-versunkenen Klang« (QTS 316.68 [3]: 松柏韻幽音); vgl. Liu Xiyi 劉希夷, »Song yue wen sheng shi 嵩嶽聞笙詩« (»Dichtung auf das Vernehmen der *Sheng*–Flöte im Song-Gebirge«), QTS 82.5. Zu beachten ist überdies die Parallele *yōu lǜ* 幽律, zum Beispiel in Zhang Zhongsu 張仲素, »Ye wen Luo bin chui sheng 夜聞洛濱吹笙« (»Des Nachts am Gestade des Luo-Flusses höre ich, wie die *Sheng*–Flöte geblasen wird«): »Der Wind in den Kiefernbäumen hilft der hintergründig-versunkenen Melodie« (QTS 367.2: 松風助幽律).

[12] Die Wendung *níng kōng* 凝空 läßt sich sicherlich intransitivisch wie *níng yú kōng* 凝於空, »sich im Leeren zusammenziehen«, auflösen. Andererseits ist ein emphatisch reflexiv-medialer Verbalgebrauch wie in *níng sī* 凝思, »sich im Sinnen zusammenziehen« oder »meditieren«, *níng xiǎng* 凝想, »sich im Vorstellen zusammenziehen« (so BFJ, VI. 6. [6], LB I 606), *níng shén* 凝神, »sich im Geistigen zusammenziehen« (so SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674), ebenso *níng xīn* 凝心, »sich im inneren Sinn zusammenziehen« oder »sich konzentrieren«, und *níng mù* 凝目, »sich im Auge zusammenziehen [und aufmerksam betrachten]«, nicht leicht von der Hand zu weisen. In all diesen Ausdrücken ist eine Verlaufsform, mithin ein Richtungssinn – etwa von außen nach innen – impliziert. Dieser Richtungssinn des Ausdrucks *níng* 凝 kommt offenbar auch hier zum Tragen, so daß die Ortspartikel *yú* 於 bewußt ausgespart wäre, gleichsam als sollte die Dynamik dieses Vorgangs noch transitivisch nachklingen wie ein »die Leere zusammenziehen«. Vgl. etwa Zhang Zhongsu 張仲素, »Han yun qing zhong se 寒雲輕重色« (»Über die leichte und schwere Erscheinungsweise der Wolken im Frost«): »Wie es sich da in die Leere hinein zusammenzieht, gleicht es vielfach blauschwarzer Tusche« (QTS 367.5: 凝空多似黛); Dai Cha 戴察, »Yue ye wu tong ye shang jian han lu 月夜梧桐葉上見寒露« (»In einer Mondnacht sehe ich auf den Platanenblättern frostigen Tau«): »Zusammengezogen in die Leere hinein fließt es, will überallhin [dringen]« (QTS 779.11: 凝空流欲遍); Shen Ying 神穎, »He Wang Jiwen ti Jiuhua shan 和王季文題九華山« (»Auf das Jiuhua-Gebirge, für Wang Jiwen«): »Von einem farbigen Pinsel ist's zusammengezogen in die leere Ferne hinein« (QTS 823.35: 彩筆凝空遠).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kiefernbaumes wird aber zugleich die Leere selbst anschaulich sichtbar. Der einzelne Baum konzentriert in sich die leere Weite. Diese ist die reinste Erscheinungsform des Weltganzen, Inbegriff des Alls noch hinter dem »Gegebensein« der innerweltlichen Vorkommnisse. Auch die hymnischen Worte am Schluß können also die These bestätigen, daß es für den Malereitheoretiker mit der Erörterung der Ikonographie und Ikonologie des Kiefernbaumes nicht um handwerkliche Fragen der malerischen Bildgestaltung und der Darstellung, sondern um die anderswo, nämlich bei der Wirkung auf den Betrachter anzusetzende Bedeutung der Berg-Wasser-Malerei insgesamt geht. Deren Sinn ist eben in der anschaulichen Eröffnung einer gelebten, das heißt menschlich sinnhaft konnotierten Umwelt, somit zuletzt in der evokativen Stiftung von Welt überhaupt gelegen.

Die Behauptung von der Welthaltigkeit des Bildes ist es demnach, die sich in der allzu leicht mißverstandenen Rede von der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景) resümiert findet. Die Idee des »Echten« umgreift das gesamte BFJ wie eine rhetorische Figur, die jeweils mit leichten semantischen Vertiefungen an den Schlüsselstellen auftaucht. Diese Idee hat wenig oder nichts mit der Wiedergabe von Formen, viel jedoch mit den besonderen Schwingungsmerkmalen der Gestaltganzheit, daher mit einer Wirksamkeit und letztlich mit dem Gelingen der Welteröffnung aus dem Bild heraus zu tun. Dies erhellt zunächst aus dem Umstand, daß entsprechend einer von Xie He 謝赫 herkommenden Tradition die obersten in der Malerei zu beachtenden Werte, wie Abschnitt [6] darlegt, das »Atmen« und die »Gestimmtheit« betreffen. Wie letztlich sämtliche anderen »Kernstücke« auch werden vor allem diese beiden zuerst auf die Art und Weise der Gestaltung in der Malerei, nicht auf die Form als angeschaute bezogen. Ein wichtiges Indiz für diesen Blickwinkel auf das *Wie* der Gestaltung ist neben immanenten Gründen, die noch zu erläutern sind, die Rede von der »Schwäche ohne eine körperliche Gestalt« (*wú xíng bìng* 無形病) in Abschnitt [9]. Dieses Problem betrifft im Gegensatz zu jener »Schwäche, die an den körperlichen Gestalten ablesbar ist« (*yǒu xíng bìng* 有形病), nicht Ungereimtheiten, die die Sachlogik in der Darstellung der »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) betreffen, sondern die »Erscheinungsgestalten« in ihrer Bedeutsamkeit und die Art und Weise, wie Pinsel und Tusche zum Einsatz kommen. Hiermit steht die welthafte Wirksamkeit des gemalten Bildes im ganzen auf dem Spiel. Und da diese Schwäche aus der *Art und Weise der Herstellung* des Bildes herrührt, »kann sie nicht mehr nachträglich ausradiert und ver-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bessert werden«.[13] Einem Berg-Wasser-Bild, das von dieser Schwäche befallen ist, kommt sicherlich nicht der Status des »Echten« zu. Diese Zusammenhänge sollen im weiteren untersucht werden.

4.2. *Die Wirksamkeit der »echten Ansicht« (zhēn jǐng 真景)*

Verknüpft mit der Frage nach der Echtheit wird schon im BFJ selbst ein verbreitetes illusionistisch-mimetisches Verständnis von der Malerei zur Debatte gestellt. Diese Auffassungen sollen da zugunsten eines transformativistischen Kunstverständnisses überwunden werden. An der gedanklichen Schnittstelle steht die abschließende Rede des Alten von der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景).[14] Diese beinahe ironische Formulierung ist in Abhebung von jener noch unbelehrten Hoffnung zu lesen, die Jing Hao 荊浩 in der Einleitung geäußert hatte, daß er nämlich nach gebührender Übung »Echtheit« in seiner Malerei verwirklichen könnte:

»Wohl zehntausend Stämme [machte] ich im ganzen, dann waren sie wie die echten.«[15]

In naiver Weise glaubt der Maler da noch, das gemalte Bild sei »wie« die echte Wirklichkeit. »Echt« heißt für ihn hier noch der sichtbare Gegenstand in der Welt. Aufgrund fehlender Wortklassenmarkierungen und aufgrund einer fehlenden Unterscheidung zwischen *concretum* und *abstractum* im Chinesischen wird das Wortspiel um das »Echte« oder die »Echtheit« (*zhēn* 真), die anfangs nach populärem Verständnis als ursprüngliche Tatsächlichkeit oder deren illusionäre Vorspiegelung durch die Malerei verstanden wird, hier noch gesteigert. Dieses Wortspiel um *zhēn* 真, das ebensogut ein Sprachspiel oder ein Diskurs genannt werden könnte, durchzieht den weiteren Text, bis »Echtheit« sich als Ideal der Berg-Wasser-Malerei mit dem hintergründigen Sinn von »Wirklichkeit, die da lebendig am Werk ist« bewährt haben wird. Daß »Echtheit« eine bewegte Wirklichkeit besagen kann, so daß damit überhaupt nicht mehr eine Kategorie der gegenstandsbeschreibenden malerischen Darstellung gemeint ist –

---

[13] BFJ, VI. 6. [9], LB I 606: 不可刪修.
[14] BFJ, VI. 6. [17], LB I 608; vgl. die Andeutung in [6], LB I 606.
[15] BFJ, VI. 6. [2], LB I 605: 凡數萬本,方如其真.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Klärung dient die gesamte Erörterung der »Verfahrensweisen der Pinselkunst«. Dabei liegt dem Autor die unbedachte Abstraktivbildung zu einer formalen Qualität mit dem Titel »Echtheit« im Sinne illusionärer Authentizität, die mit formal-mimetischen Mitteln erreicht werden könne, in seiner anfänglich naiven Rede von *zhēn* 真 gleichsam auf der Zunge. Versucht wird daher hier schon in der Übersetzung, mit unterschiedenen Nominalisierungen – zuerst »Echtheit«, dann »das Echte« – im weiteren Verlauf des Gesprächs die Differenz zu dem von dem unbekannten Lehrmeister vorgetragenen Leitgedanken zu unterstreichen. Letzterer gilt der tatsächlich »echten« Bildgestalt – will sagen: einer nicht mehr bildhaft illusionären Wiedervergegenwärtigung, sondern einer *konkreten Verkörperung* der Wirklichkeit im Gemalten. Aufgrund eines unplatonischen Denkrahmens, der ohne »Hinterwelten« auskommt, muß hier andererseits die Kategorie der »Wahrheit« tunlichst vermieden werden.

Zunächst also weist der unbekannte Gesprächspartner im vierten Abschnitt die naive Vormeinung des Autors zurück, der zu Anfang in einer äußerlichen Ähnlichkeit (*sì* 似) den Weg zur Echtheit sieht und die Malerei (*huà* 畫) mit dem fast gleich lautenden Wort (*huā* oder *huá* 華) für »Blüte« bzw. »blütenschönes Aufscheinen« umschreibt. Für ihn stand immer fest, daß die »Linienzeichnungen« (*huà* 畫) der Malerei das äußerlich Sichtbare betreffen und nach außen hin scheinen sollen, auch daß sie so gefällig wie Blüten sein sollen. Dem widerspricht sein Gegenüber mit einer paradoxen Etymologie nach dem Muster »malen kommt von malen« (*huà zhě huà yě* 畫者畫也). Sodann jedoch erklärt er dieses »echte«, das heißt nun in gelungener Weise auf Echtheit ausgehende Malen folgendermaßen:

»Indem an den [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse Maß genommen wird, wird an ihnen das Echte aufgenommen. Hinsichtlich des blütenschönen Aufscheinens der Vorkommnisse wird das blütenschöne Aufscheinen an ihnen aufgenommen, hinsichtlich des wirklichen Gehaltes der Vorkommnisse wird der wirkliche Gehalt an ihnen aufgenommen. Man darf nicht an dem blütenschönen Aufscheinen festhalten und [dieses] zum wirklichen Gehalt machen. Wenn man sich auf die Kunstfertigkeit nicht versteht, mag man sehr wohl leichthin nach Ähnlichkeit trachten. Hat man es aber auf das Echte abgesehen, kann man [dies so] nicht erreichen. […] Was die Ähnlichkeit betrifft, so wird dabei die körperliche Gestalt erlangt und das Atmen außer Acht gelassen. Was das Echte betrifft, so sind dabei das Atmen und die stoffliche Gegebenheit gleichermaßen voll [entwickelt]. Wo immer das Atmen im blütenschönen Aufscheinen weitergegeben, in der [sinnhaften] Erscheinungsgestalt [jedoch] außer

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Acht gelassen wird, bedeutet dies den Tod der [sinnhaften] Erscheinungsgestalt.«[16]

Gegen die unaufgeklärte Annahme von der Ähnlichkeit, die sich gemäß einer älteren Sprachgewohnheit unmittelbar auf die »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) selbst der innerweltlichen Vorkommnisse bezieht, sollen zuerst einmal deren »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) in den Blick genommen werden. Gemäß Zong Bings 宗炳 Ausdifferenzierung des Sichtbaren in eine dinggleich »verkörperte« Formpräsenz (*xíng* 形) und eine »sinnhaft erscheinende«, auf weitere Bedeutungszusammenhänge verweisende »Gestalt« im eigentlichen Sinne (*xiàng* 象) soll also der sich in den Vorkommnissen gestalthaft ankündigende Sinn beim Malen vorrangig Beachtung finden. Erst indem auf dieser Sinnebene am anschaulich Gegebenen »Maß genommen« (*duò* 度) wird, kann von daher auch die Echtheit mit »aufgenommen« (*qǔ* 取) werden. Dieses Aufnehmen muß nicht ein visuell sonderndes und bestimmendes, also nach dem Modell eines abstraktiven intellektuellen »Begreifens« vorgehendes Erfassen besagen. Erst recht muß das erste Maßnehmen an der sinnträchtigen Gestalt nicht ein formales Abmessen von Richtungen, Größen und Verhältnisbestimmungen bedeuten. Denn allein auf der höheren Betrachtungsebene einer anschaulich verkörperten Sinnhaftigkeit kann überhaupt »das Echte« in die Erfahrung des Malers und von da ins Bild gelangen.

Dem nächsten Satz zufolge teilt sich die Erscheinungsgestalt wieder in einen Aspekt des reizvollen äußeren »Aufscheinens« (*huá* 華) – sie fällt in die Sichtbarkeit – und in einen zweiten, der mit dem »Fruchtgehalt« (*shí* 實), also mit dem Inneren benannt wird. Ausdrücklich sollen beide Aspekte an dem, was Gegenstand der malerischen Darstellung wird, gemeinsam ins gemalte Bild gehoben werden. Sodann ist es erstaunlicherweise das Echte, das an ein »kunstmäßiges Verfahren« (*shù* 術) geknüpft wird, nicht etwa die geschmälte Ähnlichkeit und das dekorativ gelungene Formgebilde – wie vielleicht hätte angenommen werden können, wollte man die Idee der Echtheit beispielsweise von allen »niederen« Anwendungen einer bloßen »Maltechnik« abheben. Die Auskunft des Alten mystifiziert aber mit dem Verweis auf *shù* 術 ebensowenig ein »höheres Wissen«, ein Jen-

[16] BFJ, VI. 6. [4], LB I 605: 度物象而取其真.物之華,取其華.物之實,取其實,不可執華為實.若不知術,苟似可也,圖真不可及也 […] 似者得其形遺其氣,真者氣質俱盛.凡氣傳於華,遺於象,象之死也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seits der bildnerischen Praxis. Auch für ihn hat die Malerei vor allem mit sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen und einer gestaltenden Tätigkeit zu tun, die er keineswegs geringschätzt. Erstaunen mag immerhin, daß es nicht etwa von einer Einsicht ins Wesen der Dinge abhängen soll, ob im Malen das Echte zu verwirklichen ist. Dazu bedarf es vielmehr gerade einer *praktischen* Kunstübung. Hiermit ist der gedankliche Boden für die Betonung ausführungsbezogener Angaben bis hin zur Reflexion auf die leibliche Malpraxis im BFJ geebnet. Indem an dieser malereitheoretisch zentralen Stelle von dem »Verfahren« gesprochen wird, ist darin ein erster Hinweis auf den Gedanken der Performativität gelegen.

Erst nach dieser kritischen Blickwendung gegen eine drohende Mystifizierung im Theoretischen und hin zum Praktischen läßt sich angemessen bedenken, daß die Idee eines nicht alltäglichen Verfahrens in der Bezeichnung *shù* 術 seit dem Altertum an mehr oder weniger geheime Praktiken und seltene Fertigkeiten aller möglichen »Meister eines Verfahrens« (*fāng shì* 方士) gemahnt. Denn wie die nachfolgende Auskunft im Rückschluß klarstellt, geht es bei dieser Kunstfertigkeit um nicht weniger als darum, gemeinsam mit der stofflich verkörperten Gestalt auch das »Atmen« in seiner ganzen »Fülle« (*shèng* 盛) ins gemalte Bild hereinzunehmen. Bedeutsam ist das »Atmen« zweifelsohne. Entscheidend ist jedoch überdies, daß es unmittelbar den Gestalten innewohnt; es hängt nicht bloß an einem äußerlichen Aufscheinen. Hier kommen offenbar zwei Verwendungen des Wortes *qì* 氣, »Atmen«, ins Spiel, eine metaphorische aus dem Geltungsbereich der dichterischen und ästhetischen Rede, die auf Phänomene und ihre assoziative Beschreibung ausgeht, sowie eine tiefer reichende, deren Augenmerk einer tatsächlichen Wirksamkeit im Untergrund gilt. Die zweite Verwendung von *qì* 氣 meint nicht das Als-ob von Leben im reizvollen Aufscheinen. Sie meint das Leben selbst in seiner sich vollziehenden Wirklichkeit. Ausdruck dieses *qì* 氣 ist aber offenkundig die sinnhafte Erscheinungsgestalt, sowohl im Unterschied zur verkörperten Form als auch im Unterschied zum Schmuck. Setzt dies indes nicht voraus, daß im Zuge des aufgesuchten Verfahrens zunächst einmal das »Atmen« überhaupt recht in den Blick genommen, besser gesagt: in die gelebte Erfahrung des Malers aufgenommen worden sein will, damit es ins Gemalte eingearbeitet werden kann?

Nur im Durchgang durch den Lebens- und Gestaltungsakt des Malers entfaltet sich die Erscheinungsgestalt. Aber nur diese anschau-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liche Gestalt garantiert wiederum das Fortwirken des »Atmens« »in echt« bis ins gemalte Bild hinein. Allein der Erhalt des »Atmens« garantiert sodann die ästhetische *Qi*-haftigkeit des angeschauten Bildes und seine »Echtheit«. Das Bild vermag erst aus diesem Zusammenhang heraus zugleich angeschauter Ausdruck und Wirkung zu werden, wie oben in III. 2. und IV. 1. gezeigt wurde. Bedarf es also nicht eines »lebendigen« Verfahrens, eines Malakts, der als gelebtes Ereignis vollziehen wäre? Wenn die Rede vom drohenden »Tod« (*sǐ* 死) der Gestalten nicht eine bloße Metapher ist, wenn es tatsächlich darum zu tun ist, in der Malerei eine Lebendigkeit wirksam aufzubewahren und wenn diese Lebendigkeit aus dem »Atmen« im Gesehenen und im Gemalten zu entnehmen ist als das Echte, das es in den Akt des Malens aufzunehmen gilt[17] – wenn all dies zuletzt keine Überinterpretation des vorliegenden Gedankenganges bedeutet, heißt das dann nicht, daß über das Schauen hinaus die leiblich ausgelebte Performativität des Malakts von Belang ist für das Gelingen des Werks? Dies würde bedeuten, daß das gelungene Werk genau in dem Maße Echtheit in sich birgt, als es die ursprüngliche lebendige Wirksamkeit im Medium des »Atmens« weiterzutragen imstande ist.

Bereits in der Erklärung des Kernstücks mit dem Titel »Ansicht« (*jǐng* 景) wurde vom Maler das »Schaffen des Echten« (*chuàng zhēn* 創真) gefordert.[18] Außer dem Hinweis auf die jahreszeitliche Bewegtheit der Ansicht ist dem allerdings wenig mehr zu entnehmen, außer daß tatsächlich Echtheit als Qualität einer Ansicht *in* dieser greifbar werden muß. Daraufhin sagt der Alte jedoch am Ende des Textes folgendes:

---

[17] In diese Richtung weist Munakatas eindringende Interpretation durchaus den Weg, auch wenn die Ansätze nicht konsequent zu Ende gedacht werden. So wird betont, daß *qì* 氣 im BFJ als »force rather than matter« angesehen werde. In der Folge wird *qì* 氣 (*spirit*), *xíng* 形 (*form*) und *zhí* 質 (*substance*) als die drei »constituents of existence« herauspräpariert, um alle drei Größen sodann als »three kinds of force in existence« zu qualifizieren. Außerdem wird in diesem Sinne *shèng* 盛, »voll erfüllt«, mit »strongly active« wiedergegeben. Munakata geht also tatsächlich von einer »Aktivität« oder Wirksamkeit aus, die es um der Echtheit willen ans gemalte Bild weiterzugeben gilt. Der letzte Schritt unterbleibt dann freilich – vermutlich eben verhindert von abbildtheoretischen und ontologischen Vorgaben. Die fertigen Bildern liefern nach dieser Deutung doch wieder nur »shapes«, die im anschaulichen Zeigen dann »Realität erlangen«, wenn sie »lebendig«, aber auch »klar« die »grundlegende Natur« der dargestellten Gegenstände sichtbar machen (Munakata, Ching Hao, 21 f. Anm. 14). Läßt sich hier nicht das Ideal cartesianischer Erkenntnis, das berühmte *clare et distincte*, vernehmen?

[18] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Ich wünschte, daß Ihr es emsig üben möget, so daß, indem Ihr Pinsel und Tusche vergessen könntet, eine echte Ansicht dann gegeben wäre.«[19]

»Eine echte Ansicht wäre dann gegeben«, so sagt er. *Wo* wäre sie gegeben? Meint er die gemalte Ansicht als Darstellung *im* Berg-Wasser-Bild? Noch genauer gefragt: Sind die Linien und Tuscheflecken da im Bild gemeint, die sich jetzt zur *angeschauten* Ansicht zusammenfügen sollen? In auffälliger Weise wird ein »Gegebensein« (*yǒu* 有) an die Stelle des zu erwartenden »Erlangens« oder »Erreichens« (*dé* 得), wie es vorher hieß, gesetzt.[20] Zeigt diese Abwandlung nicht an, daß jetzt von der echten Ansicht in einem ganz emphatischen Sinne die Rede ist? *Im* Bild zeigt sich eine Ansicht (*jǐng* 景). Diese mag uns sogar »täuschend echt« vorkommen – zumindest solange wir das Bild nicht völlig aufzunehmen verstehen. Doch hier wird ja von der Echtheit viel mehr behauptet. Indem der Maler das bewußte Handeln aufgibt, also *leiblich* in das Weltgeschehen einschwingt, das »Atmen« in seiner Wirksamkeit über die sinnhaften Erscheinungsgestalten aufnimmt und aus dieser Wirksamkeit heraus malt, vollendet sich sein Bild von selbst. Indem er seinen Pinselzug »sich ausführen läßt«, ohne daß er noch länger das Bild als »Darstellung von etwas« plante, auch ohne daß er es auf bestimmte technische Vollzüge im Umgang mit den Arbeitsmitteln Pinsel und Tusche oder deren »Wirkung« in der anschaulichen Gestaltung abgesehen hätte, ersteht das Bild *als* echte Ansicht. Jetzt verfügt der Maler, der zugleich Betrachter ist, über die echte Ansicht als anschauliche Bildgestalt. Er »verfügt darüber« (*yǒu* 有). Denn tatsächlich »gegeben« ist im gemalten Bild jetzt »das Echte«, insofern durch die Anschauung dieses Bildes hindurch das echte *qì* 氣 ganz von selbst fortwirken kann.

Der Maler hat sich aus seiner Bildgestaltung zurückgezogen, indem er das Bild sich ganz von selbst verwirklichen ließ. Erst auf diese Weise kann dem Bild »Echtheit« zukommen. Vermittels einer im »Atmen« den Betrachter nun unmittelbar anrührenden Wirksamkeit ist die gemalte und angeschaute Ansicht eine »echte Ansicht« geworden. Weil sich aus dieser Wirksamkeit heraus das Weltganze als ein Wirkzusammenhang eröffnet, verschmilzt das gemalte Bild mit der Wirklichkeit selbst. Wenn in dieser Weise Welt *als* Bild erscheint, setzt sich durch dessen anschauliche Ausdrucksgestalt hindurch das Wirken der

---

[19] BFJ, VI. 6. [17], LB I 608: 願子勤之,可忘筆墨,而有真景.

[20] Vgl. besonders »Einzig wird Ähnlichkeit geschätzt und das Erlangen der Echtheit« in VI. 6. [4], LB I 605: 但貴似得真.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Welt fort. Als ein solches welthaftes Wirken erst erlangt das Berg-Wasser-Bild in der Malerei den Status der Echtheit. Diese Echtheit eines Wirkens hat nichts mehr mit einer »Ähnlichkeit« oder »Wahrheit« in angeschauten Zeichen zu tun. Das gemalte Bild verkörpert mit Authentizität, was es ausdrückt. Denn es verkörpert nicht so sehr Bildzeichen wie vielmehr eine gelebte Wirksamkeit. In dieser Verkörperung leistet die angeschaute »echte Ansicht« nichts anderes als die Stiftung von Welt. Sie leistet dies aber im Verein mit allen ihren Ausdrucks- und Gestaltqualitäten, nicht gegen sie, neben ihnen oder über sie hinaus – etwa im Übertritt auf eine metaphysisch transzendentale oder eine mystische Betrachtungsebene.

Die hier vorgeführte Lesart der Aussagen des BFJ zum Zusammenhang von Echtheit, »Atmen« und sinnhafter Erscheinungsgestalt ist nicht eben orthodox, auch wenn einzelne Elemente dieses Gedankenganges von den detaillierten Kommentaren Munakatas[21] und Nakamuras, besonders durch dessen Hinweis darauf, daß das weltbeherrschende »Atmen« selbst im Akt des Malens durch die Person des Malers hindurch am Werk sei,[22] bereits nahegelegt werden. Es ist, als schreckten diese Forscher vor den Konsequenzen ihrer guten Einsichten zurück. Vielleicht werden sie auch von ihren theoretischen Voraussetzungen zur Unzeit eingeholt, wenn es darum ginge, sich von den Quellentexten in unerwarteter Weise belehren zu lassen – statt diese mit einer unkritischen Hermeneutik in falsche Schemata einzureihen. Genau beim Gedanken der Echtheit scheiden sich die Wege konventioneller Abbild-Theorien von der Kunst, die allemal in einer Darstellungsästhetik verwurzelt sind und die zeichenhafte Vermittlung eines im weitesten Sinne gegenständlich gefaßten Gehalts als Leistung der Kunst propagieren, und einer transformativistischen Kunstauffassung. Dieser zufolge ist die gegenstandsbezogene Darstellung nicht mehr als ein billiges Mittel zur Entfaltung einer Wirksamkeit, die weder mit »Lust« noch mit »Erkenntnis« oder »moralischer Läuterung« angemessen umschrieben wird. Höchst fragwürdig sind daher alle bisherigen Versuche, im Rahmen von ästhetischen Theorien, die im gegenständlichen Darstellen und im gegenstandsbeschreibenden Werk zentriert sind, Jing Haos 荊浩 Gedanken der Echtheit in der Berg-Wasser-Malerei zu explizieren. Dieser Einwand sei

[21] Munakata, Ching Hao, 19 ff.
[22] Nakamura, Chūgoku garon, 334.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um seiner weitreichenden Konsequenzen willen an dieser Stelle näher ausgeführt.

In der gängigen Sicht der Forschung handelt es sich nach der im BFJ entwickelten Theorie beim Verfolg des Echten in der Malerei vornehmlich nicht um ein praktisches, sondern um ein erkenntnistheoretisches Ideal. So übersetzt beispielsweise Sirén *zhēn* 真 schlicht mit »Wahrheit«[23] und unterstellt der Malerei damit ein dem theoretischen Erkennen wenigstens gleichgerichtetes Ideal: Es geht um das Erfassen der gegenständlichen Welt in ihrer innersten seinsmäßigen Konstitution. Wie tief aber die abendländische Philosophie fortwirkt, zeigt sich, wenn selbst Jullien an dieser Stelle ohne Zögern von »Wahrheit« spricht, obgleich seine gesamte Interpretation der vormodernen chinesischen Malerei dem zuwiderläuft.[24] Munakata bleibt zumindest dem Gedanken eines künstlerischen Zugangs zur Wahrheit insoweit verhaftet, als er den Terminus mit »reality« übersetzt und mit »reality or truthfulness of existence« erklärt. Klar wird die Idee der Echtheit als Wesenszug in den Sachen verstanden.[25] Daß er mit seiner Interpretation insgesamt dem hier verfolgten Gesichtspunkt einer transformativen Wirksamkeit in der Malerei sicherlich näher steht als dem Gedanken der objektiven Erkenntnis durch Kunst, hindert ihn nicht daran, durchweg auf Positionen zurückzugreifen, die einer Abbild-Theorie zuzuordnen sind, sowie eine erkenntnistheoretische Terminologie zu gebrauchen.[26] Nicht von ungefähr unterstellt

---

[23] Sirén, The Chinese, 39 f.: »truth«.

[24] Jullien, Das große Bild, 184 f./268 f.

[25] Munakata, Ching Hao, 11 ff. und 21 Anm. 15.

[26] Vgl. zum Beispiel Munakata, Ching Hao, 11 ff.: »to grasp«; »understanding *truth*«; »*existing* object« oder mitunter unnötige, aber signifikante Ergänzungen wie die zu »*true* images« für *xiàng* 象 und »*true* nature« für *xìng* 性 (Hervorhebungen M. O.). Es geht der Malerei wider seine anderslautenden Ausführungen letztlich also doch um ein erkenntnismäßiges, auf dem Wege der abbildhaften Wiedervergegenwärtigung erreichtes Eindringen ins innerste Sein der Gegenstände. Nicht umsonst spricht er daher in einer ontologischen Sprache zunächst von der »basic nature« und den »constituents of existence«, die er dann freilich im Sinne von »three kinds of force« umdeuten will (ebd., 21 f. Anm. 14). Von einem statischen Ausgangspunkt in der Ontologie der Dinge aus fällt diese Umwandlung in dynamische Vorstellungen um so schwerer, wenn die Sprache der Statik einer klassischen ontologischen Begrifflichkeit verhaftet bleibt. So wird *qì* 氣 als »force« unter der Hand von einer Wirksamkeit umgewandelt in eine bloß angeschaute »lifely[ness] with life force« der »proper shapes« von gemalten Bildern. Das metaphorische Geschäft des Malens besteht offenkundig nach wie vor darin, »to understand the ›Reality‹ of nature and then capture the ›Reality‹ in painting« (ebd., 24 f. Anm. 20).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

er Jing Hao 荊浩 einmal einen »naturalistic idealism«.[27] Grundsätzlich bleibt somit auch in Munakatas Sichtweise Malerei als eine mimetisch darstellende Kunst auf das alte abendländische Erkenntnisziel verpflichtet, mit anschaulichen Mitteln die Konstitution des Gegenständlichen wiederzugeben oder in symbolischer Weise eine Einsicht in das objektive Sein und dessen »Wahrheit« an die Erkenntnis des Menschen zu vermitteln. Noch weiter versteigt sich folgende Aussage zu Jing Hao 荊浩 in ein vermutlich aus der modernen Erfahrung der autonomen Kunst geborenes Mißverständnis:

»Cet auteur considère, pour la première fois dans l'histoire de l'art chinois, qu'un artiste doit parvenir à ›créer la vérité‹ *(chuangzhen)* en peignant.«[28]

Von »Kreation« im klassischen wie im modernen Sinne ist im BFJ vermutlich gar nicht die Rede; ebenso ist anzuzweifeln, daß die platonische »Wahrheit« jenseits der sinnlichen Erscheinungen – sei sie nun klassisch erkannt, sei sie modern künstlerisch geschaffen – dazu angetan ist wiederzugeben, was im BFJ auf eine Stufe mit *huá* 華, »blütenschönes Aufscheinen«, und *shí* 實, »wirklicher Gehalt«, wie ebenso mit *qì* 氣, »Atmen«, und *zhí* 質, »stoffliche Gegebenheit«, gestellt wird. Wenn es dem Maler doch jedenfalls irgendwie immer noch um die *sichtbare* Wirklichkeit gehen muß, ist eine platonisierende Zweiwelten-Theorie nicht hilfreich zum Verständnis des Gemeinten.

Am deutlichsten treten diese impliziten Voraussetzungen der Forschung an Nakamuras Interpretation zutage. Diese ist insofern ambivalent, als er zuvorderst gerade im Gegensatz zu einem üblicherweise der Malerei unterstellten heteronomen Verfahren des Abbildens durch Ähnlichkeit den »Standpunkt der Autonomie« (*jiritsu teki tachiba* 自律的立場) und eine spezifisch künstlerische Kreativität als den Kerngedanken des Jing Hao 荊浩 heraushebt.Und nachdem er klargestellt hat, daß es nach dem BFJ eigentlich das *qì* 氣 als Ursprung des natürlichen Geschehens sei, das durch die Subjektivität des Malers hindurch am Werk sei, resümiert Nakamura, es handele sich da klar um eine Position des »Subjektivismus« (*shukan shugi* 主觀主義), weil die künstlerische Subjektivität bis in ihre leibliche Verfaßtheit hinein in der Malerei die lebendige Vermittlung eines objektiven Gehalts oder eben des *qì* 氣 erziele. An diesem Punkt fällt seine Analyse jedoch in die unzureichenden Dichotomien der klassischen Erkennt-

[27] Munakata, Ching Hao, 27 Anm. 21.
[28] Escande, L'art, 196.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nistheorie und eines mimetischen Kunstverständnisses zurück. Jing Haos 荊浩 reflektierter Begriff der Malerei bedeute gleichwohl einen idealistischen Wesensrealismus oder – in Nakamuras Worten – einen »objektiven darstellerischen Realismus« (*kyakkan teki shajitsu* 客觀的寫實), der von einem rein mimetischen Sachrealismus zu unterscheiden sei. Wo des letzteren Auffassung von »Echtheit«, einem naiveren dekorativ-mimetischen Kunstverständnis enspringend, bestenfalls auf ein am Gegenstand als »Ding an sich« (*jitai* 自體) orientiertes »Kopieren« (*mosha suru* 模寫する) hinauslaufe, richte sich Jing Haos Intention auf ein metaphysisches *qì* 氣, das heißt auf so etwas wie die »Natur der Objekte« (*taishō no honsei* 對象の本性), deren »innere Natur« (*naimen teki honsei* 内面的本性) oder die »gesetzmäßige innere Verfassung der Natur« (*zōka no ri* 造化の理). Dem so umrissenen höheren Gegenstand der »echten« Malerei entsprechend wird die malerische Aufgabe mit Verben wie »wiedergeben« (*utsusu* 寫す) und »weitergeben« (*deni suru* 傳移する) oder »einfangen« (*toraeru* 捉える), »erfassen« (*haaku suru* 把握する) und »aufklären« (*akiraka ni suru* 明らかにする) bezeichnet.[29]

Diese längliche Aufzählung sollte eines ganz deutlich gemacht haben: Trotz seiner über alle späteren Interpreten hinausgehenden frühen Einsicht in die Rolle des »Atmens« im BFJ bleibt Nakamuras halb modernsprachliche Paraphrase einerseits dem tiefsitzenden Vorurteil der modernen Ästhetik verhaftet, die Malerei sei ein »Darstellen von Gegenständen«; andererseits entspringen alle benutzten Ausdrücke einem erkenntnistheoretischen Vokabular. Unter der Hand wird so jene zwischen den Zeilen sichtbar werdende »Arbeit« (*hataraki* はたらき) des »Atmens« im Malakt auf den vergegenständlichten Ausdruck desselben im gemalten Bild reduziert. Die Suggestivkraft eines solchen sprachlichen und gedanklichen »Dispositivs« bei der Lektüre der Quellen kann vermutlich nicht hoch genug veranschlagt werden. Können auf diesem Boden theoretische Grundlagen aufgedeckt werden, die den meisten Anschauungskonventionen der (europäischen) Moderne diametral zuwider zu laufen scheinen? Es gilt, in einer Hermeneutik des systematischen Gedankens im ganzen den Wortlaut einzelner Stellen kritisch und gegen die bequeme Gewohnheit zu lesen, wenn tatsächlich die theoretische Tragweite des BFJ aufgedeckt werden soll.

Im folgenden soll daher aus einer anderen Perspektive versucht

[29] Nakamura, Chūgoku garon, 331 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden, die Behauptung, daß es die Welthaltigkeit und die welteröffnende Wirksamkeit der gelungenen Malerei ist, worauf das Thema des »Echten« (*zhēn* 真) im BFJ ausgerichtet ist, zu erhärten. So naheliegend es ist, in diesem Terminus die Angabe des idealen Gegenstands der Berg-Wasser-Malerei oder die Auszeichnung der gelungenen Ansicht in bezug auf ihren symbolischen Gehalt zu erblicken, muß der Gedanke der Echtheit im gedanklichen Gesamtzusammenhang des BFJ gerade nicht im Ausgang von einer Bestimmung des gemalten Gegenstands selbst, wohl aber im Ausgang von der eingangs verfolgten fundamentaleren Rekonstruktion des bildimmanenten Gehaltes wie eines Anliegens in der Bildbetrachtung im ganzen her gedeutet werden. Gerade vermittels des zentralen Gedankens der welteröffnenden Wirksamkeit des Bildes steht das Ideal der »echten Ansicht« in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einem bestimmten produktionsästhetischen Ideal. Darin geht es um das selbstvergessene Aufgehen der Persönlichkeit des Künstlers in seinem Malakt. In der oben zitierten letzten Aussage des Alten in Abschnitt [17] fällt die an sogenannte daoistische Einstellungen gemahnende Wendung »Pinsel und Tusche vergessen« (*wàng bǐ mò* 忘筆墨) auf.[30] Die Betonung der ganzen Aussage liegt damit entgegen dem Anschein nicht auf der Vorstellung einer *Wiedergabe* der wirklichen Ansicht als einer ursprünglichen Gegenständlichkeit. Ihren Kern bildet viel eher das Ideal eines Sich-Einstellens der echten Weltwirklichkeit im Malakt in der Weise des Von-selbst.[31] Mithin ist für eine vollständige Klärung der Idee des Echten nicht von dem vordergründigen Ausgangsproblem des Textes, dem treffenden Malen des Kiefernbaumes, auszugehen, sondern von der Grundfrage: *Wie* ist zu malen, so daß das Berg-Wasser-Bild über die anschauliche Darstellung einzelner Gegenständlichkeiten in der Bildbetrachtung die Welt als solche zu eröffnen vermag? Es müssen nach der Semantik des Bildinhalts und der Reflexion auf ein ursprüngliches Verständnis der Malerei nunmehr die Überlegungen zur Malweise untersucht werden. Nachdem der Schluß des BFJ in dieser Weise fraglich geworden ist, kann nur die

---

[30] Vgl. die Idee des selbstvergessenen Einschwingens in den Lauf der Welt in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« (»Erörterung über den Ausgleich der Dinge«), ZZJS 21 f.; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 39 f.

[31] In diese Richtung weist bereits Munakata (Ching Hao, 49 Anm. 73). Allerdings möchte ich gegen sein subjektivistisches Verständnis daran festhalten, daß diese Auskunft nicht auf den mentalen Zustand des Malers, sondern durchaus auf das gemalte Bild selbst und seine Anschauung in ästhetischer Einstellung zu beziehen ist.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

produktionsästhetische Perspektive eine letzte Bestätigung der hier verfolgten Deutung der Echtheit als einer Wirksamkeit des »Atmens« und im »Atmen« verschaffen. Wie zu vermuten steht, ist im Gefolge seiner Vorläufer auch Jing Hao 荊浩 daran gelegen, in der Bestimmung der rechten Malweise die Möglichkeit aufzuzeigen, wie durch die anschauliche Bildgestalt die welthafte Wirksamkeit zum Tragen kommen und die tatsächliche Eröffnung des Wirklichen sich ereignen kann. Hierbei beerbt er unmittelbar Zhang Yanyuan 張彥遠 mit seinem oben in IV. 3. eingeführten Ideal eines malerischen »Von-selbst« (*zì rán* 自然).[32]

4.3. *Ein welthaltiges Malen aus der Pinselbewegung*

Es ist in besonderem Maße die spätestens nach dem Untergang der Han漢-Dynastie im dritten Jahrhundert zu voller Entfaltung gelangende Schreibkunst, die wichtige Erfahrungen zur Beziehung zwischen leiblichen Bewegungsvollzügen und Ausdrucksqualitäten des visuellen Kunstwerks bietet.[33] Diesen fundamentalen kulturellen Erfahrungsschatz weiß sich auch die Malerei mehr und mehr zunutze zu machen. Schon im sechsten Jahrhundert deutet sich, wie oben in III. 3. dargelegt, bei Xie Hes 謝赫 zweiter Verfahrensweise, dem »Einsatz des Pinsels« (*yòng bǐ* 用筆),[34] an, daß die leibliche Komponente in der Einschätzung von Pinselzügen nicht nur in der Schreibkunst, sondern auch in der Malerei einen hohen Rang zu beanspruchen hat. Schon bei dessen unmittelbarem Nachfolger Yao Zui 姚最 (um 550) findet sich das gleichberechtigte Zusammenspiel von Innerem und leiblicher Bewegung in der lobenden Wendung »behend im inneren Sinn ist [bei Xiang Dong] die Hand bewegt« zum Ausdruck ge-

---

[32] Zu erwähnen ist darüber hinaus im Hinblick auf die Selbstvergessenheit im Malakt folgender Ausspruch: »Wenn das Sinnen in Bewegung versetzt und [dann] der Pinsel geschwungen wird, so erlangt man es in der Malerei gerade dann auch schon, wenn die Sinneshaltung nicht auf die Malerei gerichtet ist. Wenn man in der Hand nicht blockiert, im inneren Sinn nicht verfestigt ist, ergibt es sich so auf eine Weise, daß man davon nicht weiß.« (LDMHJ 卷 2, 25: 運思揮筆.意不在於畫.故得於畫矣.不滯於手.不凝於心.不知然而然. Vgl. Acker, Some T'ang, I 183).

[33] Die ausschlaggebende Bedeutung der Leiblichkeit und des Gestischen für die Schreibkunst – sowohl auf seiten des Schaffensaktes wie auch im rezeptiven Geschehen – hat zuletzt Billeter in seinem *L'art chinois de l'écriture* in aller Eindringlichkeit vorgeführt.

[34] GHPL, VI. 3. [2], LB I 355.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bracht.[35] Und Zhang Huaiguan 張懷觀 soll in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts so von Lu Tanwei 陸探微 gesprochen haben:

»[…] in seiner Bewegung trifft er überein mit dem Geistigen. Seine Pinselspuren sind kraftvoll und scharf, als hätte [er da] mit der Spitze einer Ahle [gearbeitet, …].«[36]

Im gemalten Bild werden nunmehr die »Pinselspuren« (*bǐ jī* 筆迹) in ihrer ästhetischen Qualität eigens wahrgenommen und beurteilt, als handelte es sich um ein Werk der Schreibkunst. Anders als bei der in III. 3. hervorgehobenen Ambivalenz der Aussagen des Xie He 謝赫 vom Beginn des sechsten Jahrhunderts wird bald klarer, daß die Arbeitsmittel und die *Bewegung* während der Gestaltung unmittelbar anschaulich am fertigen Bild abzulesen sind. Das Bild, über das im sechsten Jahrhundert noch primär, wie gezeigt wurde, im Hinblick auf die gegenständliche Darstellung gesprochen wird, das spätestens im achten Jahrhundert aber auch im Hinblick auf den Ausdruckswert der Linie hin gesehen wird, mag dasselbe sein. Zhang Huaiguan 張懷觀 spricht ja über einen Meister des fünften Jahrhunderts. Die ästhetische Wahrnehmung hat sich jedoch gewandelt. Auch in der gegenstandsbeschreibenden Linie vermag man nun eigene Gestaltwerte zu erkennen. Dies belegt die neuartige Verknüpfung der angeschauten Pinselspuren mit Mittel und Bewegungsart ihres Entstehens ganz klar. Noch aber handelt es sich auch jetzt nicht um die ästhetische Autonomie einer gänzlich unabhängig vom Gegenstand wahrgenommenen Linie. Das theoretische Augenmerk gilt daher dem Malakt, nicht dem rezeptionsästhetischen Reiz. Man blickt auf die *Bewegungsart*, die zur Entstehung der betreffenden Gestaltqualität der Linie in der Darstellung geführt hat. Wie ein Gemeinplatz muß daher nach einer langen Einübung in diese früh reflektierte Betonung der Leiblichkeit und des Bewegungsablaufs in der Zeit geklungen haben, wenn Tang Yin 唐寅 (1470–1523) unter den Ming 明 lapidar feststellte:

»Die detailgetreue Malerei [der Berufsmaler] ist wie die Regelschrift [in der Schreibkunst], das [ausdruckshafte] Darstellen der Sinneshaltung gleicht den vollkommenen Meistern der Grasschrift. Das ist [jedoch] *nichts weiter als* eine geistige Kraft und wunderbare Vollendung im *Halten des Pinsels und Drehen*

---

[35] Übersetzt nach Yao Zui 姚最, *Xu hua pin* 續畫品 (*Fortsetzung der* Rangordnung in der Malerei), in LB I 369: 心敏手運).

[36] LDMHJ (卷 6) 127: 動與神會.筆迹勁利,如錐刀焉.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Handgelenks [und Unterarms]. Wenn viele gute Schreibkünstler dieser Welt gute Maler sind, ergibt sich das daraus, daß sie im *Drehen des Handgelenks* [und Unterarms] und im Gebrauch des Pinsels *nie ins Stocken geraten* [Hervorhebungen M. O.].«[37]

Der berühmte Malermönch Yuanji 原濟 oder Shitao 石濤 hat den unterschiedlichen Kräften und Ansatzweisen bei der »Bewegung des Handgelenks [und Unterarms]« (*yùn wǎn* 運腕) in der von ihm überlieferten Schrift *Aufgezeichnete Worte zur Malerei des Mönches Kugua* (*Kugua heshang hua yu lu* 苦瓜和尚畫語錄) oder *Grundlagen der Malerei* (*Hua pu* 畫譜) ein eigenes Kapitel gewidmet, denn in seiner Zeit gilt längst als ausgemacht: Zur Verbesserung aller Unvollkommenheiten in der Malerei »muß man auf jeden Fall zunächst bei der *Bewegung des Handgelenks* [und Unterarms] Hand anlegen [Hervorhebung M. O.].«[38] Erst aus dem Kapitel zum Darstellen von Bäumen geht freilich der Grund dafür hervor. In didaktischer Absicht wird jetzt die leibliche Selbsterfahrung, werden die Bewegungsimpulse des Tanzes in ihrer Analogie sowohl zum Führen des Pinsels im Malakt wie ebenso zur anschaulichen Gestalt des fertig Gemalten herangezogen. Da heißt es:

»Was die *Verfahrensweise* betrifft, in der ich Kiefernbäume, Zedern, alte Akazien und alte Wacholderbäume darstelle – wenn es drei bis fünf Stämme sind, gleichen sie in ihrer wirkmächtigen Erscheinung kühnen Recken, die sich zum Tanz erheben, mal niedergebeugt, mal aufgerichtet, mal geduckt, mal stehend, mal krumm sich drehend, mal ausgelassen, mal hart, mal weich. *In der Bewegung des Pinsels und in der Bewegung des Handgelenks [und Unterarms]* stelle ich sie im großen und ganzen vielfach in der Verfahrensweise, mit der Felsen dargestellt werden, dar. [Gleich, ob mit] fünf, mit vier oder mit drei Fingern [am Pinsel gemalt wird], [die Finger] drehen sich alle mit dem Handgelenk [und Unterarm] mit, und gemeinsam mit dem Ellbogen strecken [Finger und Handgelenk] sich aus und werden wieder eingeholt, zusammengenommen und vereint in einer einzigen *Kraft*. Wo die *Bewegung des Pinsels* am schwersten wiegt, muß [dieser] freilich im Flug auf das Papier aufgesetzt werden, um dem ›Atmen‹ [alle] Heftigkeit zu nehmen [Hervorhebungen M. O.].«[39]

---

[37] Übersetzt nach LB I 107: 工畫如楷書,寫意如草聖,不過執筆轉腕癡妙耳.世之善書者多善畫,由其轉腕用筆之不滯也.

[38] Übersetzt nach Abschnitt 6 »Yun wan 運腕« (»Bewegung des Handgelenks [und Unterarms]«), in LB I 151: […] 必先從運腕入手也.

[39] Übersetzt nach Abschnitt 12 »Lin mu 林木« (»Wäldchen und Bäume«), in LB I 155: 吾寫松柏古槐古檜之法,如三五株其勢似英雄起舞,俛仰蹲立,蹁躚排宕,或硬或軟,運筆運腕,大都多以寫石之法寫之.五指、四指、三指皆隨其腕轉,與肘伸去縮來,齊並一力.其運筆極重處卻須飛提紙上,消去猛氣.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Yuanji 原濟 betont hier zum einen, daß unsere Anschauung des Gemalten sich über die bloße Sehwahrnehmung hinaus in Form eines *unmittelbar leiblichen Mitvollzuges* von intendierten Bewegungen verwirklichen muß, wenn er mit einem anthropomorphen Bild vom »Tanz« (*wǔ* 舞) der gemalten Bäume spricht. Zum andern wird mit dieser Schilderung einer Malbewegung unterstrichen, daß diese aus dem Gemalten aufgenommenen Bewegungsimpulse des Leibes nicht einen malerisch-anschaulichen Effekt bedeuten und auf eine Darstellungstechnik zurückzuführen sind. Vielmehr ist es am Anfang ebenfalls die Leiblichkeit des Malers, sind es dessen eigene Bewegungsimpulse, wie sie *als Bewegung* den Malakt bestimmen und von hier aus in das Gemalte einfließen, worauf es ankommt. Aus diesem Grund muß auch der Pinselstrich, wo er am schwersten wirken soll, dem leichtesten Aufsatz des Pinsels in einer gleichsam »fliegenden« Armbewegung entstammen. Nur so kann die dabei notwendigerweise »heftig« (*měng* 猛) ausfallende Gewalt des betreffenden Malaktes und des diesen durchpulsenden »Atmens« (*qì* 氣) des Malers selbst in die gewichtige Würde einer gemalten Linie umgewandelt werden.

Es darf angesichts dieser Äußerungen allerdings nicht übersehen werden, daß es sich bei der Sensibilisierung gegenüber den Ausdruckswerten der Tuschelinie in der Berg-Wasser-Malerei durchweg nicht um eine Art der »Abstraktion« handelt, wie sie in der Schreibkunst unterstellt werden kann. Die gegenstandsbezogene Vermittlung einer Bedeutsamkeit oder vielmehr einer welthaften Wirksamkeit stellt auch in diesem Punkt den Rahmen für die Auseinandersetzung mit der Pinselführung dar.[40] Wie verhält es sich also hinsichtlich dieser traditionellen Aufmerksamkeit auf die schreibkünstlerisch geschulte Ausführung der Malbewegung in dem etliche Jahrhunderte vor den zuletzt angeführten Zitaten entstandenen BFJ?

Bereits bei Jing Hao 荊浩 erhält die Leiblichkeit in der Ausführung des Malakts ein einzigartiges Gewicht. Gleichsam als Motto sei an den Anfang der diesbezüglichen Erörterung der folgende enigmatische Satz aus dem BFJ gestellt:

»Deine Hand – mein innerer Sinn.«[41]

---

[40] Als hilfreich erweisen sich an dieser Stelle abermals die bereits angeführten Hinweise auf die ästhetische Bedeutsamkeit der *leiblichen Handbewegung* für die Entfaltung der Sehwahrnehmung und des anschaulichen *Weltzuganges* von Fiedler (Über den Ursprung, in: Ders., Schriften, I 164 f.).

[41] BFJ, VI. 6. [15], LB I 608: 爾之手,我之心.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So spricht der Alte, nachdem er zur Probe auf seine Lehren den Maler einer praktischen Übung unterworfen hat. Es scheint so, als habe der Schüler es schließlich geschafft, die inneren Absichten des unbekannten Meisters in seine Pinselführung umzusetzen. Für die vollendete Unmittelbarkeit dieser Übertragung spräche am beredtesten der elliptische Sprachstil dieser Formulierung. Ebenso wird diese Interpretation von der nachfolgenden Darstellung gestützt, wonach das Lehren der Vollkommenen sich tatsächlich nach dem Muster von »Anrührung und Darauf-Ansprechen« (*gǎn yìng* 感應) verwirklichen soll. Umgekehrt könnte der zitierte Ausspruch aber auch in Beurteilung der fertigen Bilder getan sein. Somit könnte er als Anspielung auf jene sogleich zu erörternde, das »Atmen« betreffende Leitlinie, wonach »der innere Sinn sich mit dem Pinsel mit bewegen soll«,[42] gelesen werden. Von hier aus ließe sich die argumentative Reihenfolge in diesem Satz – von der ausführenden Hand zum nachgeordneten inneren Sinn übergehend – rechtfertigen. Demnach könnte der Autor nunmehr aus seiner eigenen Pinselführung, die sich nach den in einer praktischen Übung gelehrten »Verfahrensweisen der Pinselkunst« des unbekannten Lehrers vollzogen hätte, gleichsam im nachhinein die rechte Sinneshaltung gewinnen. Er könnte aus der eigenen *leiblichen* Ausführung im Malen den inneren Sinn des Lehrers erlangen. Die rechte Einstellung würde sich allein im Gefolge eines Bewegungsvollzuges ergeben. So betrachtet, erinnert diese Stelle an die Aussage jenes geschickten Radmachers aus dem *Zhuang Zi* 莊子:

»Ich habe es in der Hand erlangt und sage mich dem dann mit dem inneren Sinn zu.«[43]

Der Sinn in der Aussage des Radmachers besteht darin, daß die handwerklich geübte Hand über ein einverleibtes praktisches Wissen verfügt, das nicht mehr der Lenkung durch den inneren Sinn bedarf, ja sogar, daß dieses »äußerliche« Können im Leib den Geist zu einem bloßen Mitgehen auffordert. Das rein leibliche Können kann aus genau dem Grund nicht in Worte gefaßt werden, weil dies eine Abstraktion von seiner notwendigen Bedingung, eben der Leiblichkeit, bedeuten würde. Sollte Jing Haos 荊浩 Intention tatsächlich aus diesem Gedanken abzuleiten sein, wie Xu Fuguan 徐副觀 in etwas selbstwi-

[42] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 心隨筆運.

[43] *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 13 »Tian dao 天道« (»Der weghaft leitende Sinn des Himmels«), ZZJS 218: 得之於手而應於心; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 153 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dersprüchlicher Weise meint,[44] so bedeutete dies, daß für ihn allein im praktischen Vollzug der Pinselbewegung jene Verfahrensweisen der Pinselkunst, die im Innern bloß »beherzigt« werden, weitergegeben werden können. Das heißt nicht weniger, als daß das Thema der Leiblichkeit für den Theoretiker Jing Hao 荊浩 in der Tat eine Schlüsselstellung einnimmt. Dieser Aspekt der Leiblichkeit betrifft aber zuinnerst das Thema der Welthaltigkeit der Berg-Wasser-Malerei. Was genau ist nun mit dieser Behauptung gemeint?

In dem Vorhaben eines gleichsam »nicht erwirkenden« Malakts (*wú wéi* 無為) findet sich auf einer fundamentaleren Ebene abermals die bekannte welthafte Dimension der Berg-Wasser-Malerei nach Jing Hao 荊浩 verkörpert. Es gilt freilich, um diese Zusammenhänge zu erkennen, zuerst einmal zuzugestehen, daß in der Auslegung chinesischer Malereitheorien dem Blick auf das in leiblicher Praxis entfaltete Sein-zur-Welt tatsächlich der Vorrang gebührt vor der vertrauteren Subjekt-Objekt-Disposition einer θεωρία, einer bloßen Schau. Demnach stehen Künstler und Betrachter gar nicht primär einer angeschauten Gegenständlichkeit gegenüber, deren Sinn und Erscheinung es zu erkennen oder zu repräsentieren gilt. Künstler und Betrachter haben vielmehr *teil* an einer Wirklichkeit, die nur in eingeschränktem Sinne »gegenständlich« zu nennen ist. Grundzug dieser Wirklichkeit ist nämlich nicht ein φαίνεσθαι, daß sie also »ist«, indem sie »erscheint«, sondern daß sie *sich vollzieht*. Und in dieser Vollzugsweise des »Von-selbst« (*zì rán* 自然) ist – wie oben in IV. 3. zu Zhang Yanyuan 張彥遠 bereits erläutert – der Kern dessen zu sehen, was als »Welt« bezeichnet werden kann. Über die Verweise des Dargestellten auf die Welt hinaus richtet Jing Hao 荊浩 aus diesem Grund sein besonderes Augenmerk mehrfach auf die Malweise. Der im leiblichen Bewegungsvollzug der Pinselführung verankerte Malakt soll im Ergebnis jedes bewußte Machen hinter sich lassen, um seinerseits den hohen Status des »Von-selbst« zu erlangen. In der gelingenden Malweise wiederholt sich auf eine zunächst paradox erscheinende Weise jene Vollzugsweise, die das naturwüchsige Geschehen der Wirklichkeit schlechthin kennzeichnet. Nicht nur auf der semantischen Ebene ist somit im Berg-Wasser-Bild Welt impliziert, sondern insbesondere in jener eigentümlichen Qualität der anschaulichen Pinselspuren, wonach diese den Charakter des Menschenwerks verleugnen und vom Rang des welthaft Wirklichen selbst sein sollen.

[44] Xu Fuguan, Zhongguo Yishu, 298.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Gedanke der Weltentfaltung betrifft neben dem Was des Gemalten vorrangig das Wie des Malens. Der hohe malereitheoretische Stellenwert dieser Ausführungen ist vor allem in einer unvergleichlichen Radikalität der Aussagen zur Art und Weise des malenden Vollzugs gelegen. Im Hinblick auf diesen Gedanken geht Jing Hao 荊浩 seinerseits an Genauigkeit über die Vorgaben bei Zhang Yanyuan 張彥遠 hinaus. Dieser hatte, wie bereits angesprochen, noch über dem Rang des »Vergeistigten« (*shén* 神) den Rang dessen, »der [in der Malerei dem] Von-selbst [ebenbürtig ist]« (*zì rán* 自然) eingeführt.[45] Wie Jing Hao 荊浩 jetzt dieses ältere Ideal systematisch vertieft, können die folgenden fünf Belege verdeutlichen. An erster Stelle steht seine überraschende Auslegung des »Kernstücks« vom »Atmen«:

(1) »[…] der innere Sinn bewegt sich mit dem Pinsel mit, und ohne Fehl werden [so] die Erscheinungsgestalten aufgenommen.«[46]

Zentral ist in diesem provokanten und viel diskutierten ersten Zitat der Gedanke, daß die leibliche Pinselbewegung dem inneren Sinn, mithin dem Denken und Planen vorhergeht. Diese Aussage scheint in äußerstem Widerspruch zu jener alten, später auch dem Maler-Dichter Wang Wei 王維 zugeschriebenen Anweisung zu stehen:

»Die Sinneshaltung gehe dem Pinselzug voraus!«[47]

Dieser Spruch wird im nächsten Kapitel erörtert werden. Wie irritierend aber Jing Haos 荊浩 von Ferne an die *écriture automatique* der Surrealisten gemahnende Devise in Ost und West immer wieder gewirkt hat, zeigt sich an ihrer »wohlmeinenden« Entschärfung bzw. Umkehrung sowohl im Rahmen der früh entstandenen Parallelüberlieferung bei Han Zhuo 韓拙 wie in der Moderne bei west-östlichen Interpreten. Der erste Teil hat nach Han Zhuo 韓拙 mit dem Beiklang eines Mimesis-Gedankens so zu lauten:

»Den körperlichen Gestalten folgend wird der Pinsel bewegt […].«[48]

Offensichtlich um einer Vormeinung über den Sinn willen wird mitunter die Wortstellung des BFJ verdreht, um zur entgegengesetzten Wiedergabe zu gelangen:

---

[45] LDMHJ (卷 2) 26; vgl. Acker, Some T'ang, I 186.
[46] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 心隨筆運,取象不惑.
[47] SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 意在筆先.
[48] SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: 隨形運筆. Vgl. die Erörterung im Kapitel über das SSCQJ, unten IV. 8.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[…] the mind moving along, guiding the brush in perfect control.«[49]

Nach Jing Hao 荊浩 geht es jedoch erstens hier nicht um ein Nachzeichnen der »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形), sondern um die »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象). Diese sind – wie oben hinsichtlich der Kiefernbäume und zuvor in IV. 1. an Zong Bings 宗炳 HSSX gezeigt wurde – in ihrer welthaften Bedeutsamkeit aufzunehmen. Darauf lief ebenfalls die zuvor analysierte Passage zum Verständnis der Malerei bei Jing Hao 荊浩 selbst hinaus. Diese welthaften Erscheinungsgestalten aber sollen sich nach diesem Zitat nun gerade aus einem restlosen Eingelassensein des Innern des Künstlers in die Bewegung, die sein Pinsel vollführt, ergeben. Daß diese Pinselbewegung, die hier die Führung übernimmt, zweifellos in langer Übung geschult ist und eng an konventionalisierten Bewegungsvollzügen entlang läuft, muß nicht betont werden. Doch allein vermittels dieser leiblichen Bewegung, die gerade infolge einer Ausschaltung des inneren Sinnes mit seiner Neigung zum Planen und Entwerfen möglich wird, kann das »Atmen» (*qì* 氣) bis ins gemalte Bild hinein wirksam werden. Daß diese leibliche Bewegung des Malakts sich aber unmittelbar aus einem Eingehen auf das »Atmen« in der Welt ergeben *soll*, erhellt ja aus den zuvor untersuchten Aussagen zur Bestimmung der Malerei in Abschnitt [4]. Daß es für diese Übertragungsleistung primär auf die Leiblichkeit des Malers ankommt, geht daraus hervor, daß der Maler selbst in seiner Leiblichkeit es ist, der wie die Welt vom »Atmen« durchdrungen ist. Festzuhalten bleibt also die erstrebte Ausschaltung des vorgängig bewußten Bildentwurfs und die geforderte Anbindung des inneren Sinnens und Trachtens unmittelbar an die sich vollziehende Bewegung der Hand mit dem Pinsel, mithin an die Bewegung des Leibes. In dieser Leiblichkeit als einer Vollzugsgröße in der Zeit soll das Innere des Malers ganz aufgehen, um das »Atmen« im Akt des Malens entfalten zu können. Dieses erste »Kernstück« wird also ganz der Praxis einer *leiblichen Gestaltfindung* gewidmet. Es darf nicht leichtfertig an anders orientierte Auskünfte angeglichen werden, macht es doch im Sinne einer geistesgeschichtlichen Gegenposition zur *opinio communis* gerade den besonderen Wert und Reiz des BFJ aus.[50]

---

[49] Lin Yutang, The Chinese, 65; ebenso Escande, L'art, 114.

[50] Erstaunlich ist, daß ein Interpret wie Jullien nicht nur mit keinem Wort auf den Paradigmenwechsel des BFJ eingeht, sondern auch die »konventionelle« ältere Leitidee von der Führung der Sinneshaltung vor der Pinselbewegung mit Begriffen wie »Intentiona-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nakamura nimmt daher den *textus receptus* auch ohne Zögern an. Und er erkennt hinsichtlich dieser Textpassage, die er zu Recht als Weiterentwicklung der früher besprochenen Vorgaben von Zhang Yanyuan 張彦遠 ansieht, abermals an, daß es in der Hauptsache, gestützt auf die Pinselführung, um die Verwirklichung des *qì* 氣 selbst gehe und nicht etwa um die einzelner Formen. Weiterhin betont er in seiner Erläuterung, daß hier ein transzendenter »Bezirk vor der Trennung von Subjekt und Objekt« (*shukyaku mibun no kyō* 主客未分の境) angesprochen sei. Das bedeute nichts anderes, als daß das *qì* 氣 des Malers mit dem *qì* 氣 der Welt verschmolzen sei. Allerdings spricht er diesbezüglich dann von dem »reinen Bewußtseinszustand« (*junsui ishiki no jōtai* 純粋意識の状態) des Malers, in dem daraufhin das Innere und die Hand in Entsprechung miteinander »arbeiteten« (*hataraku* 働く).[51] Aus der Perspektive einer idealistischen Subjektphilosophie ist die Brisanz von Jing Haos 荊浩 produktionsästhetischem Ideal offenbar doch nicht zu bergen. Denn an den systematischen Ort des Leibes wird letztlich wieder das Bewußtsein gesetzt. Und die »Arbeit« wird von ihrem darstellerischen Ziel her sowie im Hinblick auf das Denken als mögliches Hemmnis untersucht. Sie wird jedoch nicht auf diejenigen *Vollzugs*bedingungen hin überprüft, die jeder Bewegung als *zeitlicher* Entfaltung in der Leiblichkeit innewohnen.

Auch Munakata plädiert zunächst gegen andere für das radikalere Verständnis, wonach im BFJ das Ideal der »Spontaneität« (*zì rán* 自然) vertreten werde. Es gehe in diesem ersten Punkt um ein »transmitting the universal life force *(ch'i)* into painting«; folglich sei hier »the total state of the artist in the action of painting« angesprochen. Und gesagt werden solle: »[…] ›mind follows (Tao),‹ or ›mind follows (brush which revolves together with Tao)‹, or even ›mind flows by itself‹.«[52] Bedeutet diese letzte Rückwendung zum »Geist« (*xīn* 心) nun aber nicht geradezu die Umkehrung des ursprünglichen Gedankens, daß der innere Sinn der äußerlichen Pinselbewegung *nachfolgen* solle, damit es zur Übertragung des »Atmens« ins Bild komme? Sollte es nicht eher um die Unterordnung oder Ausschaltung des Geistigen als um eine Befreiung desselben zu vollendeter »Selbstän-

---

lität«, »Konzeption« oder »Idee-Anregung« ganz einer herkömmlichen bewußtseinsphilosophischen und genieästhetischen Herangehensweise einordnet (Jullien, Das große Bild, 260 f.). So bleibt noch bis in seine Schilderung einer schöpferischen Pinselbewegung hinein der Diskurs der europäischen *inventio* und *inspiratio* bestimmend.

[51] Vgl. Nakamura, Chūgoku garon, 335 f.

[52] Munakata, Ching Hao 23 f. Anm. 20.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

digkeit« zu tun sein? Munakata analysiert in seinem Kommentar lang und breit die Idee einer kosmischen Bewegtheit (*yùn* 運) und dieser entsprechend einer rein spontanen Bewegung des Menschen – nur um sodann in einen subjektiven Idealismus zurückzufallen. So wird die Einsicht in die führende Rolle der Leiblichkeit um Haaresbreite verfehlt.

Tatsächlich ist es nach Ching Hao 荊浩 die Pinsel*bewegung* als eine notwendigerweise mit dem Leib vollzogene, *innerhalb* deren sich *de facto* und unmittelbar das Wirken des »Atmens« in die Gestaltung hinein überträgt. Es bedarf für dieses Verfahren gerade nicht eines vorgängigen Regulativs; es bedarf gerade nicht der geistigen Lenkung. In diesem einen Augenblick der Gestaltwerdung und in Hinblick auf die in der Malerei anzustrebende Übertragung des »Atmens« ins Malen wie ins gemalte Bild wäre eine geistige Vermittlung offenkundig hinderlich. Das *leibliche* Eingebundensein des Menschen in das Wirkgeschehen des Weltganzen bürgt am besten für diese Übertragungsleistung.

Der beliebte Übersetzungsausdruck »Spontaneität«, der auch in diesem Zusammenhang von Munakata und anderen eingesetzt wird, ist grundfalsch gewählt für *zì rán* 自然, das »Von-selbst«; denn er bezieht sich auf die Eigenmächtigkeit und den freien Willen eines handelnden Subjekts. Die Welt, worauf sich im älteren China die Idee des Von-selbst bezieht, »handelt« jedoch nicht und ist nicht tätig; allenfalls »geschieht« sie. Der Terminus Spontaneität ist überdies gerade hier offensichtlich irreführend. Munakatas eigenen Erläuterungen zufolge steht hier die Idee eines Eingehens in die *fremde* Bewegtheit des Weltganzen im Hintergrund des Ausdrucks *yùn* 運. Der Maler malt hier also gerade nicht »spontan«, das heißt »aus Freiheit«. Er soll vielmehr mit seiner Pinselbewegung innerhalb seiner Umgebung in eine welthafte Bewegtheit eingehen; er soll sich sogar in seinem Innern ganz einer äußerlichen Bewegung in der Zeit anheimgeben. War es nicht dies, was Munakatas Rede vom »*total* state of the artist *in the action* of painting [Hervorhebungen M. O.]«[53] ebenso gut hätte besagen können – würde nicht das Geistige in bewährter Manier zuletzt wieder über den Leib gestellt?

Nun zum nächsten Beleg. Das Zitat (2) stammt aus der Ausführung zum nächstfolgenden Kernstück, der »Gestimmtheit« (*yùn* 韻):

---

[53] Munakata, Ching Hao, 24 (Anm. 20).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(2) »Mit verborgener [Pinsel-] Spur werden die körperlichen Gestalten hingestellt, […].«[54]

Hier geht es jetzt um die fertigen »Pinselspuren«, nicht um den Bewegungsvollzug, der zu ihrer Entstehung führte. Die Pinselspuren sollen nun nicht von der malerischen Gestaltungsarbeit zeugen, sondern von dem sachlichen Gestaltzusammenhang der Darstellung. Dies belegt einmal mehr, daß es in der Malerei durchaus maßgeblich auf das Herausarbeiten von konkreten Formen (*xíng* 形) im Bild ankommt – auch wenn diese Figurationen sodann wie sinnhafte Erscheinungsgestalten angeschaut werden. Diesbezüglich gilt es zu beachten, daß die gestalthaft gegenwärtigen »Verkörperungen« im Bild so aussehen sollen, als seien sie ganz sie selbst und nicht das Machwerk einer Pinselarbeit. Damit soll auch von der Seite der fertigen Darstellung her klar werden: Ideal ist eine welthafte Gestimmtheit *in* den angeschauten Sachen, nicht eine Selbstdarstellung des Pinselzuges, der die Sachen im Bild wirksam werden läßt. Das Berg-Wasser-Bild ist weit von der Abstraktion der Moderne entfernt. Was bisher zur leiblichen Bewegung gesagt wurde, impliziert also gerade nicht die graphisch lebendige Linie als autonomes Kunstgebilde, worin sich die Individualität des Künstlers ausdrückt.[55] Die leibliche Bewegung fungiert als Mittler des »Atmens«, nicht hingegen als ästhetischer Selbstzweck. Sonst geht im Bild gerade die Gestimmtheit verloren, die der Welt als einem lebendigen Zusammenhang innewohnt; und sonst geht die evokative Kraft des gemalten Bildes auf der Ebene seines Durchstimmtseins von der Welt verloren.

Der dritte Beleg ist vor diesem Hintergrund wirklich aufschlußreich. Da geht es um das fünfte »Kernstück«, das den Gebrauch des Pinsels zum Inhalt hat:

(3) »[…] obgleich gestützt auf Verfahrensweisen und Vorschriften, wird [der Pinsel] bewegt, indem er, um und um sich wendend, durch alle Veränderungen hindurchläuft, und [dabei] kommt es nicht zu [seiner Verfestigung in] einer stofflichen Gegebenheit und nicht zur [Ausbildung als] körperliche Gestalt – gleichsam Flug und Selbstbewegung.«[56]

---

[54] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 隱迹立形.

[55] Von hier aus betrachtet, gerät Nakamuras oben zitierte Aussage von der »Autonomie der Kunstübung« nach Jing Hao 荊浩 (Nakamura, Chūgoku garon, 331) noch entschiedener in eine irreführende Nähe zur genialen Expression des Künstlersubjekts und zum *l'art pour l'art* der europäischen Moderne.

[56] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 雖依法則,運轉變通,不質不形,如飛如動.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf verblüffende und bezeichnende Weise weicht Munakata einer ihm offenbar zu extrem oder unsinnig erscheinenden Behauptung von der »Autonomie« des Pinselzuges gegenüber einer Gestaltungsabsicht des Künstlers in seiner Wiedergabe dieser Textpassage aus, wenn er für den Passus »wird er bewegt, indem er, um und um sich wendend, durch alle Veränderungen hindurchläuft« schreibt:

»[…] applying all the varieties of strokes in accordance with your purpose.«[57]

Das genaue Gegenteil scheint doch vom Autor des BFJ intendiert. Die Verfahrensweisen sind durch lange Übung verinnerlicht und wohnen jeder Pinselbewegung inne. Noch im Ausgang von regelhaften Vorgaben für die Pinselführung wird jedoch darauf bestanden, daß diese einen hohen Grad an Eigenständigkeit gegenüber einer absichtsvollen Lenkung aufweist. Nur so kann eine dem »Atmen« gewachsene »Durchgängigkeit« (*tōng* 通) im *zeitlichen Verlauf* der Bildgestaltung gewährleistet werden. Was dem folgt, müßte sich daher streng genommen in einer ziemlich metaphorischen Sprache auf den Bewegungsvollzug der Pinselführung selbst, nicht primär hingegen auf die im gemalten Bild erscheinende Spur dieser Bewegung beziehen.[58] Der Pinsel als bewegter, der Pinsel in seiner Bewegung darf nichts von einer »stofflichen Festigkeit« (*zhí* 質) oder einer »körperlichen Gestalt« (*xíng* 形) haben. Wenn diese Wörter aufgrund der Verneinung mit *bù* 不 wie Verbalausdrücke zu verstehen sind, bedeutet dies: Die Pinsel*bewegung* darf nicht zu einem festen Körper gerinnen. Auch wenn diese Auskunft nur in metaphorischer Weise verstanden werden kann, erhellt doch aus dem sodann Gesagten, was genau gemeint ist. Der Pinsel kann nicht fliegen, und er kann sich nicht selbständig bewegen. Anderes zu behaupten, wäre ein deplazierter Mystizismus. Aber in der didaktischen Rede von der Leitlinie bei der Pinselführung gilt es die Vorstellung im Maler zu wecken, der Pinsel in seiner Hand solle weder zur Ausbildung von Stoff und Gestalt, solle weder im Gedanken an eine feste gegenständliche Körperlichkeit noch auch seinerseits wie ein fester Bewegungskörper geführt werden. Der Pinselzug

---

[57] Munakata, Ching Hao, 12.

[58] Ich korrigiere hiermit früher geäußerte Ansichten. Inzwischen bin ich zur Überzeugung gelangt, daß die »sechs Kernstücke« durchweg im Blick auf den Malakt formuliert sind, wohingegen erst die in Abschnitt [8] behandelten »vier wirkmächtigen Erscheinungsqualitäten am Pinselzug« sich auf Ausdruckswerte im gemalten Bild, auf die berühmten »Pinselspuren« also, beziehen lassen (vgl. die anderslautende Darstellung in: Obert, Leib und Welt, 118).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

soll nicht gezielt oder einfach in einer den Verfahrensweisen willfährigen, wie die Himmelskörper immergleich verfahrenden Bewegung (*yùn* 運) vonstatten gehen. Er soll umgekehrt geradezu so ablaufen, daß diese Bewegung bestenfalls wie ein freies Fliegen und wie ein reiner »Selbstvollzug« (*dòng* 動) erfahren werden kann.

Es ist nicht die gesehene Pinsellinie, die in diesen Worten hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualität beschrieben wird. Geschildert wird die leibliche Bewegung des Pinsels; geschildert werden *Bewegungsqualitäten*, die der Maler in leiblicher Selbsterfahrung zu verinnerlichen hat. Deutet sich darin nicht die für den Menschen so schwer zu verwirklichende Leitidee des Von-selbst (*zì rán* 自然) an? Doch nur ein solcher, von der Kontrolle durch Regeln und die Darstellungsabsicht nahezu befreiter Bewegungsvollzug garantiert der ersten und wichtigsten Leitidee ihre Verwirklichung. Nur in dieser idealen Weise einer Bewegung, die *als Bewegung* aus sich heraus und von selbst geschieht, kann es zur geforderten Umkehrung des Verhältnisses zwischen innerem Sinn und Leib kommen. Nur so kann der innere Sinn sich tatsächlich der leiblichen Bewegung anvertrauen, und erst dann kann das »Atmen« seinerseits in der Dimension einer ganz zu ihm hin geöffneten leiblichen Bewegung zum Tragen kommen. In diesem fünften Kernstück findet sich also die Ausrichtung des ganzen Abschnittes auf die Frage nach dem malerischen Verfahren bestätigt. Und hier wird das erste Kernstück in seinen Voraussetzungen genauer beleuchtet.

Der leitende Gedanke des Von-selbst (*zì rán* 自然) als einer Weise des Malens kommt auf unerwartete Weise schließlich hinsichtlich des Einsatzes der Tusche zum Vorschein, wie das vierte Zitat zeigt:

(4) »[… dies ist da] von glänzender Bildung und [zugleich ganz] von selbst so geworden, gleichsam als sei es nicht abhängig von [der Arbeit eines] Pinsels.«[59]

In einer schwer zu entschlüsselnden Dialektik gewinnt nun wieder die stoffliche Eigenart der Tusche gegenüber dem bewegten Ziehen des Pinsels mit seinem individuellen Eigenleben die Oberhand. Der Tuscheauftrag kann des Pinsels nicht entbehren. Gleichwohl soll er eine hohe Selbständigkeit gegenüber dem Pinsel besitzen – dieser jetzt als ein bloßes Malmittel verstanden. So kann in der ästhetischen Wirkung der materiellen Tusche, die im gemalten Bild ja körperliche Gestalten oder eben die »Vorkommnisse« selbst angibt, der paradoxe

[59] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 文采自然,似非因筆.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eindruck eines Zusammenspiels von höchster Verfeinerung des von Menschenhand Gemachten – von »glänzender Bildung« (*wén cǎi* 文采) – mit dem sichtbaren Ausdruck reiner Naturwüchsigkeit entstehen.

Gerade das Höchstmaß an künstlerischer Gestaltung scheint für Jing Hao 荊浩 in der anschaulichen Verkörperung des Von-selbst als derjenigen Geschehnisweise gelegen, die die Welt und das Wirkliche im ganzen durchherrscht. Und gerade im Inbegriff des am meisten gegenstandsbeschreibenden Gestaltungsmittels, in der Körperlichkeit der dunklen flächigen Tusche, in deren Gewand die Gestalten des Dargestellten überhaupt erst vor einem leeren Hintergrund in die Sichtbarkeit treten, erreicht die Erörterung jenen Punkt, an dem umgekehrt das Verfertigtsein und die künstliche Ausbildung des »Zeichens für etwas« radikal zurückgewiesen wird zugunsten einer erstaunlichen Vorstellung: Im Auftrag der Tusche ist auf das Von-selbst zu achten. Das gemalte Bild soll aussehen, als ob die in Tusche verkörperten Gestalten da ohne Pinsel hingelangt wären. Es soll wirken, als hätte sich auch das Tuschezeichen auf naturwüchsige Weise eingestellt, als habe es sich von selbst da ergeben. Noch die künstlich hergestellte Oberfläche des bedeutsamen Tuschebildes mit ihren materialisierten schwarzen Spuren der Arbeit soll somit als anschaulicher Ausdruck der Wirklichkeit schlechthin gelten können, indem dasjenige, was sich da gestalthaft zeigt, der Wirklichkeit darin ebenbürtig ist, daß es von selbst zu diesem schwarzen Körper gekommen, von selbst so geworden scheint, wie wir es sehen.

Die fünfte Textpassage zum ranghöchsten »vergeistigten« Maler kann vor diesem Hintergrund als Zusammenfassung der produktionsästhetischen Äußerungen verstanden werden:

(5) »[…] es gibt da nichts, was tätig betrieben würde; eingelassen in die Bewegung werden die Erscheinungsgestalten zuwege gebracht.«[60]

Es geht in der Malerei durchaus um ein »Zuwegebringen von Erscheinungsgestalten«. Gleichwohl kann dieses offensichtlich auch anders denn als ein »[planendes] Erwirken von etwas Bestimmtem« (*yǒu suǒ wéi* 有所為) sich vollziehen. Abermals liefert die leibliche Bewegung des Pinselzuges den Schlüssel zum Verständnis. Indem je schon der leibliche Vollzug und die bewußtseinsmäßige Absicht dazu – allein aufgrund eines bestimmten Vorverständnisses vom Menschen –

[60] BFJ, VI. 6. [7], LB I 606: 亡有所為,任運成象.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

getrennt werden, kann überhaupt die Frage nach einer Reihenfolge zwischen beiden Bereichen auftreten. Wenn hingegen beide Seiten von vornherein als integrale Momente eines nicht mehr als Handlung, sondern als Geschehen zu interpretierenden zeitlich entfalteten Phänomens angesehen werden, wird es immerhin denkbar, daß die äußerlich wahrnehmbare und erfahrbare Bewegtheit des Leibes ihrerseits zum Ausgangspunkt in der Bildgestaltung genommen werden kann. Das Künstler-Ich kann sich immerhin ganz in die leibliche Bewegung »einlassen« (*rèn* 任). Diese Bewegung ist ein Stück weit als ein äußeres Geschehen mit den ihm innewohnenden Widerständen des Leiblichen notwendigerweise vom Bewußtsein abgehoben. Denn restlos wäre ja eine leibliche Bewegung ohnehin niemals auf die bloße Ausführung einer Gestaltungsabsicht, eines geistigen Entwurfs, zu reduzieren. Daß es gerade bei der Charakterisierung der höchsten »Vergeistigung« in der Kunst dazu kommen soll, daß das vollständige Eingehen in die leibliche Bewegtheit und der Verzicht auf geistige Vorarbeiten gelingen, gehört zur Ironie in der europäischen Auseinandersetzung mit außereuropäischen anthropologischen Deutungsmustern.

Diese fünf Belege sollten immerhin deutlich gemacht haben, wie es von verschiedenen Seiten her immer wieder die Idee des Von-selbst ist, von der sich die Malweise in ihren verschiedenen Aspekten bestimmen lassen soll, um die Weltwirksamkeit des gemalten Bildes nicht zu gefährden.[61] Die Schnittstelle zwischen einem konventionellen Bildentwurf und einer sich von selbst ergebenden Gestaltung ist aber gemäß dieser Analyse des BFJ genau in der Leiblichkeit der Ausführung gelegen. An der Erörterung der »vier Qualitäten der

[61] Auf den ersten Blick scheint dieses künstlerische Ideal gar nicht so weit entfernt von abendländischen Leitbegriffen wie »Inspiration« und »Spontaneität«. Doch geht es im »spontanen künstlerischen Ausdruck« wirklich um etwas, das aus einer *Bewegung* oder sogar aus der anonymen *Bewegtheit* des Weltganzen entspringt? Wenn Dewey, William James zitierend, die Entladung emotionaler Energie im schöpferischen Akt der Kunst mit den Worten »it must burst forth unaided« charakterisiert (Dewey, Art, 72), kommt er damit scheinbar dem Ideal des *zì rán* 自然 sehr nahe. Doch sobald der Weg bis dahin mit Begriffen wie »Imagination«, »Konzeption« oder »Reifung« beschrieben wird, zeigt sich auch an dieser psychologischen Ästhetik wieder, daß immer noch das Muster einer *Herstellung von Seiendem* die theoretische Richtung vorgibt. Die schöpferische Ausdrucksbewegung dient einem *poietischen* Ziel, der fertigen Gestalt als dem sinnbildlichen oder evokatorischen äußeren Pendant zu einer inneren Befindlichkeit (ebd., 74 ff.). Buchstäblich die Welt als solche – die Welt als Bild – ist es, was diese Vorstellung vom ästhetischen »Ausdruck« des Subjekts vom Eingelassensein in eine Bewegtheit im BFJ trennt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wirkmächtigen Erscheinung der Pinsellinie« (*bǐ sì shì* 筆四勢) lassen sich diese Beobachtungen zur starken Gewichtung der leiblichen Vollzugsweise des Malaktes bestätigen. Auch in der Bestimmung der Ausdrucksqualitäten, die an den gemalten Pinselspuren selbst angeschaut werden, fällt bis in die sprachliche Formulierung der Beschreibungen hinein die große Aufmerksamkeit auf, die der Autor leiblichen Bewegungsvollzügen schenkt. Der ganze Abschnitt [8] erscheint mit seinen organizistischen Metaphern von vornherein im Licht der Leiblichkeit. Genau in diesem Punkt ist allerdings zugleich Vorsicht geboten. Die Termini sind sicherlich von der älteren Tradition der Bestimmung von Ausdrucksqualitäten der Pinsellinie in der Schreibkunst geerbt. Dort werden sie jedoch von alters her im Blick auf die Kraft und den Druck beim Gebrauch des Pinsels eingeführt. Über Munakatas Auffassung hinausgehend, es handle sich hier um »forces of brushwork«,[62] ist an dieser Stelle daher zu präzisieren. Gegenüber jener alten Vorlage der Wei Shuo 衛鑠, wo eben ausdrücklich zuerst von der »Kraft [im Ziehen] des Pinsels« (*bǐ lì* 筆力) die Rede ist, um die drei Gestaltqualitäten des Pinselstriches mit den Namen »Knochen«, »Fleisch« und »Muskeln und Sehnen« (*gǔ* 骨, *ròu* 肉, *jīn* 筋) zu charakterisieren,[63] geht die Erläuterung im BFJ jetzt in umgekehrter Reihenfolge von der Erscheinungsweise des gemalten Pinselzuges aus, um erst dann auf sein Zustandekommen aus einer Bewegung zu sprechen zu kommen. Die gedankliche Ableitung ist also auf signifikante Weise umgekehrt. In komplexerer Weise ist es diesem Autor nicht mehr zunächst oder ausschließlich um verschiedene Kräfte in der praktischen Ausführung, sondern um anschauliche Gestaltmerkmale zu tun. Gegenüber einer weiter verbreiteten Gewohnheit, in Anlehnung an eine bestimmte Auffassung von der Schreibkunst den Ausdruck *shì* 勢 lediglich als einen »Dynamismus« der graphischen Gestaltung zu verstehen,[64] ist hier zu beachten, daß es allein die anschaulich gegebenen Gestaltqualitäten des fertigen Werks sind, die ein angemessenes Urteil über die in der Pinselführung wirksamen »Kräfte« gestatten. Und mit den metaphorisch gebrauchten Ausdrücken aus der Sprache des lebendigen Organismus können doch letztlich auch gar nicht verschiedene »Kräfte«, sondern nur sichtbare und taktile, also

---

[62] Munakata, Ching Hao, 13 bzw. 32 Anm. 30.

[63] Vgl. Wei Shuo 衛鑠, »Bi zhen tu 筆陣圖«, in: Wang Yuanqi, Peiwen, (卷 3, 論書三) II 56a.

[64] Vgl. so insbesondere auch Escande, Traités, 92 f. und 212 Anm. 309.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sinnlich wahrnehmbare, in leiblicher »Einfühlung« ausdifferenzierte Gestaltqualitäten gemeint sein. Diese verweisen offensichtlich auf kategorial Unterschiedenes – von der tastsinnlich widerständigen Härte und scharfen Begrenzung der »Knochen« und der Fülle des »Fleisches« über die Anspannung von »Muskeln und Sehnen« bis hin zum Eindruck der Bewegtheit im »Atmen«. Auch bezeichnet der Ausdruck *shì* 勢 weder in der malereitheoretischen Literatur, wo er oft im Hinblick auf die sich darbietende Erscheinungsweise von Gebirgen oder Bäumen Anwendung findet, noch anderswo eine lediglich wirksame »Kraft«, vielmehr allenfalls die *in der Art einer angeschauten Wirktendenz* einer gegebenen Situation jeweils innewohnenden Entwicklungsmomente – daher auch die weitere Bedeutung »Lage der Dinge«, »Machtverhältnisse«.

Entsprechend den Gegebenheiten bei der gegenständlichen Darstellungsweise der Berg-Wasser-Malerei und im Gegensatz zur Schreibkunst wird der Pinselzug von Jing Hao 荊浩 bei dieser Charakterisierung womöglich innerhalb einer Gestaltganzheit und nicht in seiner Vereinzelung gesehen. Die ästhetische Wirkung ist vor die Didaktik der Pinselführung getreten. Um so aufschlußreicher sind angesichts dieses Befundes freilich doch die beigefügten Erklärungen. Die visuelle Wirkung der unaufgehobenen Spannung in der Pinsellinie, wodurch die Bildgestalt im ganzen als ein einziger Zusammenhang angeschaut werden kann, wird jetzt nämlich im Blick auf die ausführende Pinselbewegung so bestimmt:

»Wenn der Pinsel [-zug] aufhört und [es] dabei doch [nicht] abbricht, […]«[65]

An der gemalten Pinsellinie, die notwendig einen Anfang und ein Ende aufweist, kann sichtbar werden, daß die Bewegung, in der sie ausgeführt wurde, gleichsam im Leeren weiterlief. Diese innere Spannung des leiblichen Vollzuges hat sich der angeschauten Linie als Ausdrucksqualität der Kraft zum Weiterlaufen mitgeteilt. Selbst die schiere Präsenz des Dinglichen unter der Rubrik »Fleisch« (*ròu* 肉) wird nach einer möglichen Deutung noch mit dem gleichsam leiblichen Verhalten des Pinsels, dem »Hervortreten und Abtauchen« (*qǐ fú* 起伏), umrissen. Eine »voll erfüllte Wirklichkeit« (*shí* 實) ist gleichermaßen in der oberflächlich verlaufenden (*qǐ* 起) wie in der untergründigen (*fú* 伏) Pinsellinie gegeben. In allen Schichten des gemalten Bildes erweist sich die fleischliche Präsenz des über den Malgrund

[65] BFJ, VI. 6. [8], LB I 606: 筆絕而[不]斷.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geführten Pinselzuges. Nicht anders muß das »Aufleben und Absterben« (*shēng sǐ* 生死) unter der Rubrik »Knochen« (*gǔ* 骨) auf das An- und Absetzen des Pinsels während der ausführenden Bewegung bezogen werden. Aufschlußreich ist nun, daß auch in die Betrachtung der Gestaltqualitäten wiederum das »Atmen«, nunmehr als ästhetische Eigenschaft, als sichtbares Merkmal am Bild, aufgenommen wurde. In gewisser Weise kommt dieser Kategorie in ihrer größeren Allgemeinheit der Wert einer Zusammenfassung zu:

»Wenn die [Pinsel-] Spuren und Linienzüge nicht versagen, wird dies ›Atmen‹ genannt.[66]

Das »Atmen« aus dem ersten Kernstück zum Malakt kann sich also im Gemalten als Ausdruck der eigenen Wirksamkeit niederschlagen. Wie oben in Teil III. aufzuzeigen versucht wurde, ist die Idee des *qì* 氣 tatsächlich ambivalent. Damit wird einerseits eine Vollzugsqualität, das Lebendige wie beim Atmen, das Leben, das das Weltgeschehen durchpulst, bezeichnet. In dieser Hinsicht kann das »Atmen« als Wirksamkeit angesprochen werden. Sodann zeigt sich diese Wirksamkeit jedoch als wahrnehmbarer Ausdruck. Insbesondere kann sie angeschaut werden. Aus dieser Verdoppelung beziehen die Künste einen Großteil ihrer Legitimation und Anziehungskraft. Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs zwischen einer zeitlich entfalteten Wirklichkeit und dem Erscheinen kommt es erst zur Verwendung des Wortes *bài* 敗, »versagen« oder »eine Niederlage erleiden«, in dieser Kennzeichnung der angeschauten Ausdrucksgestalt des »Atmens«. Diese Ausdrucksgestalt ist, wie sich mehrfach gezeigt hat, angewiesen auf die Pinsellinie, das heißt aber auf die Weise der Pinselführung. Hinter dem angeschauten Atmen im Bild steht jene durch den Leib vermittelte Bewegtheit des »Atmens« in der Welt. Es zeigt sich darin also mit die leibliche Bewegung im Ziehen des Pinsels. Nur wenn diese leibliche Bewegung – als solche eines Leibes und damit anfällig für »Schwäche« – in ihrer Kraft sich durch die Zeit des Malens durchhält, wenn sie nicht »versagt«, erst dann kann auch die Spur und der Linienzug im Bild kraftvoll und lebendig atmen.[67]

Sowohl hier, auf der Ebene des angeschauten Bildes, wie dort, auf

---

[66] BFJ, VI. 6. [8], LB I 606: 迹畫不敗謂之氣.

[67] Jullien (Das große Bild, 124 f.) charakterisiert das welthafte Malen in leiblicher Analogie zum Ein- und Ausatmen sehr treffend als einen rhythmischen Wechsel von »Malen/Ent-malen«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Ebene des Nachdenkens über den Malakt und die Entstehungsbedingungen des gelungenen Bildes, läßt sich mit hinreichender Deutlichkeit erkennen, daß die leibliche Bedingtheit des Malens erstmals von Jing Hao 荊浩 systematisch reflektiert wird. Der Betonung des Leiblichen bedarf es aus zwei Gründen. Einmal dient sie zur gezielten Zurückweisung aller Ansprüche geistiger Kontrolle über die Gestaltfindung. Denn mit der bewußten Gestaltungsabsicht wird die Qualität des Von-selbst im Bild zunichte. Dann aber verliert das gemalte Bild den Status der Wirklichkeit oder eben des »Echten«. Zum anderen bedarf das »Atmen«, das es aus der Welt ins Bild zu übertragen gilt, des unmittelbaren Durchgangs durch die Leiblichkeit des Menschen, um nicht verloren zu gehen. Hinter dem Thema der leiblichen Bewegung des Pinsels ist also eine doppelte gedankliche Anstrengung zu erkennen. Einmal soll das Malen in der Weise des Von-selbst zum Gipfel der Malerei erhoben werden. Denn nur diese Malweise scheint für den Autor des BFJ garantieren zu können, daß auch tatsächlich die Wirksamkeit des »Atmens« *als naturwüchsig welthafte* authentisch im Bild sich anschaulich verkörpert findet und zugleich durch das Bild hindurch in die Betrachtung hereinwirken kann. Zum zweiten soll die ästhetische Rede vom »Atmen» als Ausdrucksqualität in der Weise ihrer Hervorbringung durch die leibliche Bewegung verankert werden. Denn in der leiblichen Bewegung des Malens, die sich gleichsam auf Tuchfühlung zum wirksamen »Atmen« vollzieht, das die Welt durchwaltet, kann noch am ehesten der Übergang von der reinen Wirklichkeit zum Selbstausdruck gelingen.

In diesen Reflexionen auf die Weise des Malens und insbesondere auf das Moment der Leiblichkeit liegt nunmehr der gesuchte Nachweis dafür vor, daß die »echte Ansicht«, von der im BFJ die Rede ist, viel eher mit dem welthaltigen Grundzug der Malerei als mit dem darstellerischen Problem der überzeugenden Wiedergabe von Gegenständen im Bild verknüpft ist. Das gemalte Bild soll nach Jing Hao insofern »echt« sein, insofern es genuin das Wirkliche verkörpert. Für das Berg-Wasser-Bild besitzt somit die Frage nach einer Vergleichbarkeit von Abbild und naturwüchsigem Vor-Bild keine Relevanz. Denn nicht im dargestellten gegenständlichen Inhalt, sondern hinsichtlich der im Gemalten anschaulich sichtbaren Geschehnisweise des Welthaften fällt es überein mit dem Wirklichen der Welt selbst. Das künstlerische Bild gewinnt in erster Linie durch das leiblich-welthaltige Wie seiner Gestaltung den Rang des Wirklichen. Dies bedeutet aber, daß es über das Sehen und das Sichtbare hinaus darauf abzielt,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Wirksamkeit des Weltganzen als solchen für den Betrachter neu zu entfalten.

Zusammenfassend ist zur Bedeutung des mit Echtheit gelungenen Berg-Wasser-Bildes nach dem BFJ festzustellen: Der Maler ist leiblich eingelassen in die Bewegtheit der Welt im »Atmen«; er führt in der Weise des Von-selbst den Pinselzug aus, ohne eine »Darstellung von etwas« zu planen. So ergibt sich das gemalte Bild als eine »echte Ansicht«. Deren Echtheit besteht wiederum darin, daß sie vor dem Betrachter wirksam werden und ihm seine Welt nach Art der menschlichen Umwelt und in gelebter Präsenz eröffnen kann. Das Welt-Bild nach Jing Hao 荊浩 ist also keine Metapher auf die wirkliche Welt. Denn die im Bild angeschaute Ansicht gibt sich als Welt und als das Wirkliche; sie stiftet unmittelbar vor Augen das wirkliche Weltgeschehen. Auch hier ist die Welt als Bild wirklich geworden.

5. Das Berg-Wasser-Bild als Welt-Bild nach Wang Wei 王維

Aus der früheren Tang唐-Zeit ist jener andere Wang Wei 王維 (701–761), der berühmte Dichter und Maler, zu nennen, dem wahrscheinlich fälschlicherweise zwei bzw. drei wichtige Texte zur Malereitheorie zugeschrieben werden. Auch wenn diese Quellen vor allem in der nördlichen Song宋-Zeit (960–1127) weitere Verbreitung fanden und, wie in Anbetracht ihrer sprachlichen Unbeholfenheit allgemein angenommen wird, schwerlich von dem Dichter selbst stammen können,[1] bilden sie doch die gedankliche Brücke zwischen den bisher dargestellten Errungenschaften der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei und ihrer seit der Hochblüte dieser Malereigattung während der Song宋-Zeit in Form von »Malereihandbüchern« mehr oder weniger vereinheitlichten und systematisierten theoretischen Bekräftigung. Es soll aber in diesem Kapitel lediglich eine gedankliche Rekonstruktion bestimmter Problemlagen und Sinnhorizonte aus den Wang Wei王維 zugeschriebenen Schriften gegeben werden, nicht eine historische Nachzeichnung geistesgeschichtlicher Entwicklungslinien.

Zu besprechen sind hier einmal die Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei] (*Shan shui jue* 山水訣), kurz SSJ, die Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei] (*Shan shui lun* 山水論), kurz SSL, und die in sich stimmigere Parallelüberlieferung der Erörterung, die mit Ab-

[1] Vgl. dazu genauer Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 279 ff.; Bush/Shih, Early, 143 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weichungen und Zusätzen mitunter auch – sicher ebenso zu Unrecht – dem Maler Jing Hao 荊浩 zugeschrieben wurde, das Langgedicht zur Berg-Wasser [-Malerei] (*Shan shui fu* 山水賦), kurz SSF.[2]

Eine kleine Bestätigung für das zu Jing Hao 荊浩 Dargelegte sei hier der Überleitung halber an den Anfang gestellt. In bezeichnender Weise wird nämlich einmal mehr – und diese Beobachtung spricht auch eher für ein späteres Entstehungsdatum dieser Textgruppe – in dem abschließenden Ratschlag der *Merksprüche* sichtbar, mit welcher Selbstverständlichkeit das Moment der leiblichen Ausführung im Malakt jenen theoretischen Ort besetzt hält, an dem vielleicht eher Imagination, Komposition und Entwurf zu vermuten wären. Ganz beiläufig wird da das Konkreteste der Handbewegung mit der scheinbar höchsten Vergeistigung, der spielerischen Freiheit künstlerischer Vollendung, verknüpft, wenn gesagt wird:

»Ist die Hand [einmal] innig vertraut mit dem, was über [das Arbeiten mit] Pinsel und Reibstein hinausgeht, spielt sie zuweilen leicht mit dem [zweckfreien] *Samādhi* [-Reich der Vollendung].«[3]

Diese Aussage spiegelt die geschärfte Erfahrung wider, daß es die leibliche Handbewegung im Malakt ist, die allenfalls nach langjähriger Übung zu künstlerischer Vollendung führen mag. Was im Rahmen des buddhistischen Übungsweges die Meditation zu leisten verspricht, das wird nach einer popularisierten Rede vom »*Samādhi* [-Reich der Vollendung]« hier gerade der Hand zugetraut, nicht einer geistigen Reifung.

Daneben tritt aber in der Gruppe der drei genannten Texte erstmals konkret zutage, welche anschaulichen Gestaltmerkmale im einzelnen ein Berg-Wasser-Bild erfüllen muß, um tatsächlich seine welterschließende Funktion entfalten zu können. Es finden sich zum einen

---

[2] Vgl. die Übersetzungen des SSJ, SSL und SSF in VI. 4. sowie 5. a) und 5. b). Zur komplizierten Überlieferungslage vgl. das Nachwort in LB I 595 sowie Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 281 ff.

[3] SSJ, VI. 4. [3], LB I 592: 手親筆硯之餘,有時遊戲三昧. Die ursprünglich buddhistische Rede von *samādhi* (chin. *sānmèi* 三昧), vom »Zur-Ruhe-gekommen-Sein in der vollendeten Einsicht«, meinte zunächst konzentrative Meditationsverfahren zur inneren Beruhigung, *yōga* und *dhyāna* verwandt. Indische Praktiken zur Erlangung des *samādhi* wurden daher zunächst unter dem Titel *dìng xīn* 定心, »Feststellen des inneren Sinns«, in China rezipiert (vgl. FG Art. *sānmèi* 三昧). Mit der Zeit wurde der Ausdruck auf den in einer derartigen inneren Haltung sich einstellenden geistigen Bezirk übertragen, und von hier aus fand er seinen Weg in die Umgangssprache, wo er nunmehr die höchste, losgelöste Vollendung in einer Kunst bezeichnet.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausführungen über die »Darstellungslogik«, das heißt über den sachgemäßen Aufbau des Bildes und den angeschauten Zusammenhang der im Bild dargestellten Gegenstände, zum anderen Ansätze zu einer »anthropomorphen« Deutung des Berg-Wasser-Motivs, wodurch die Bedeutsamkeit des Themas für das menschliche Leben unterstrichen wird; sodann werden detaillierte Angaben zu typischen Bildelementen und ihren verschiedenen Erscheinungsformen gemacht. Diese sind wiederum in Verbindung zu den vom gelungenen Bild evozierten Stimmungen und Zeitumständen gesetzt. Schließlich werden grundlegende Gedanken zur Aufgabe und zum Vorgehen wie zum Wert des Malens geäußert. Gerade diese prinzipiellen Überlegungen haben von jeher die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Und im ganzen wäre es verfehlt, die drei kleinen Schriften lediglich auf ihre Aussagen zur Komposition hin und als Anleitung zum Malen von Berg-Wasser-Bildern zu lesen.[4] Ihre Bedeutung reicht weit darüber hinaus, wie nunmehr gezeigt werden soll.

Durch die Geschichte hindurch wird vor allem der erste Satz aus der *Erörterung* (SSL) bzw. aus dem *Langgedicht* (SSF) zitiert:

»Bei jeder Berg-Wasser-Malerei geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus.«[5]

Ein ähnlicher Ausspruch findet sich schon in den berühmten, der Wei Shuo 衛鑠 zugeschriebenen Erläuterungen zur Schreibkunst und in der darauf verfaßten Nachschrift, die von Wang Xizhi 王羲之 stammen soll.[6] Auch Zhang Yanyuan 張彥遠 äußert einen verwandten Gedanken.[7] Auf planvolles Handeln scheint demnach die grundlegende Anweisung an den Maler zu lauten. Eine Vorstellung und bewußte Schaffensabsicht (*yì* 意), mithin ein imaginierter »Entwurf« scheint vor der praktischen Ausführung stehen zu müssen, soll das Bild gelingen.[8] Demnach gälte es, den durch die Einbildungskraft in seiner

---

[4] Vgl. die Einführung in Bush/Shih, Early, 143; ebenso Lin Yutang, The Chinese, 39.

[5] SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 凡畫山水,意在筆先.

[6] Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖: »Wem die Sinneshaltung danach kommt und der Pinsel zuvor, der scheitert; […] wem die Sinneshaltung zuerst kommt und der Pinsel danach, der triumphiert.« (übersetzt nach Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書三] II 56a: 意後筆前者敗 […] 意前筆後者勝); in der Nachschrift *Wang Youjun ti* Bi zhen tu *hou* 王右軍題筆陣圖後 wird darauf ausdrücklich Bezug genommen (ebd., II 56b).

[7] LDMHJ (卷 1) 14 und (卷 2) 24.

[8] »[…] the concept (of rhythmic forms) should lead the brush along« schreibt Lin Yutang (The Chinese, 39), und »Concept precedes brushwork« heißt es lapidar in Bush/Shih, Early, 173; vgl. nicht anders zuletzt wieder Goepper, Aspekte, 14: »Konzeption«. Escandes Darstellung laviert sichtlich zwischen dieser sachlich unangemessenen Auffas-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konkreten Gestalt vorweg gefaßten Bildvorwurf hernach ins gemalte Bild umzusetzen. Alle nachfolgenden Ausführungen der *Erörterung* wären demnach vorrangig als technische Anleitung mit dem Ziel zu lesen, die materialisierte Bildgestaltung so nah wie möglich an ein konzeptuell vorgeprägtes Ideal heranzuführen und dabei zuerst einmal die gröbsten Schnitzer in der anschaulichen Erscheinung der gemalten Gegenstände zu vermeiden, sofern diese Wirklichkeit suggerieren sollen. Dieser Auffassung von den einleitenden Worten und vom Text im ganzen liegt indes ein fragwürdiges Vorverständnis zugrunde.

Wenn im allgemeinen mit *yì* 意 in einer sehr weiten Wortbedeutung die »Bewußtheit«, das »Bewußtsein« und das konkrete »Bewußtseinsleben« des Menschen gemeint ist, wenn das Wort sodann präzisierend eine »bestimmte Sinneshaltung« einschließlich einer bestimmten, auf Wahrnehmungs- und Denkgegenstände oder Hand-

---

sung und einer bestimmte Worte suggerierenden europäischen Überlieferung, wenn zunächst zwar die Idee eines ganzheitlichen Gestaltkonzepts zurückgewiesen und etwas vage von »intention«, dann aber doch wieder von »concevoir« gesprochen wird (Escande, L'art, 56/110ff. et passim). Immerhin soll das Wort »intention« – in einem der Übersetzung mit »Sinneshaltung« durchaus nahestehenden Gebrauch – ausdrücklich auch als »relation de renvoi au monde« (ebd., 57) verstanden werden, was sicherlich dem phänomenologischen Sachverhalt eher entspricht. Suggeriert wird die – in der Forschung also so gut wie nicht bestrittene – Deutung dieses *yi* 意 nach dem Muster des »Gestaltentwurfs« sicherlich von Präzisierungen oder besser Umdeutungen, die der Ausspruch in der jüngeren chinesischen Vergangenheit gesehen hat. So schreibt etwa Ding Gao 丁皋 in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: »Erst wenn es fertig gesehen ist im Innern, ist der Pinsel anzusetzen – das wird ›die Sinneshaltung geht dem Pinsel voraus‹ genannt.« (Ding Gao 丁皋, *Xie zhen mi jue* 寫真祕訣 [*Geheime Merksprüche der Bildnismalerei*], »Xiao yin 小引« [»Kleines Vorwort«], übersetzt nach LB I 545: 成見在胸而後下筆,謂之意在筆先). Auch ohne daß diesem späten Ästhetiker die wahrscheinliche Kenntnis europäischer Grundsätze in diesem zentralen Punkt unterstellt werden muß, bleibt doch an die westliche Forschung die Frage zu richten, ob ihrer Interpretation des frühen Auftretens der fraglichen Formulierung nicht eine Rückprojektion der Tradition in ihren Urheber unterlaufen ist. Stehen nicht am Ende jene Deutungen des künstlerischen Schaffensprozesses im Ausgang von der »Gestaltfindung« oder *inventio* der antiken Rhetorik Pate, die in der europäischen Renaissance etwa von Leon Battista Alberti wieder aufgegriffen wurden? Die *inventio* oder *invenzione* führt Alberti auf ein *excogitare* bzw. *pensare* zurück, auf ein »Ausdenken«, das dann in vorbereitende »Entwürfe«, in *concetti e modelli*, einmündet. Scheinbar völlig im Einklang mit unserem Text – wenigstens in seiner europäisierenden Interpretation – hat Alberti denn auch schon im Jahre 1435 gefordert: »E così ci sforzeremo avere ogni parte in noi *prima ben pensata* [Hervorhebung M. O.], […].« (L. B. Alberti, *Della Pittura*, »Libro Terzo«, 61., zitiert nach Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, herausgegeben von O. Bätschmann/S. Gianfreda, Darmstadt 2002, 164).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lungszwecke gerichteten »Absicht« bezeichnet, dann wird sogleich deutlich, daß allenfalls eine auf Sinnhaftigkeit überhaupt bezogene Intentionalität,[9] nicht jedoch notwendig ein bildmäßiges »Vorstellen« impliziert ist. Was bedeutet es, wenn an dieser Stelle die »Sinneshaltung« der Handhabung des Pinsels vorhergehen soll? Eine »Sinneshaltung« ist die grundsätzlich auf etwas ausgerichtete innere Haltung im Menschen, also primär eine »Empfänglichkeit für …« und ein »Aufmerken auf …«. Daraus kann sich sicherlich eine genauer bestimmte »Absicht«, der Wille zu einer Handlung ergeben. Dies mag als die Absicht eines Bewußtseins umschrieben werden. So zeigt das chinesische *yì* 意an, daß die Absicht auf »Sinn« und »Sinnhaftigkeit« als ihr Ziel ausgeht. Gemäß diesem ambivalenten Verständnis von *yì* 意 – als allgemeine »Sinneshaltung« oder konkrete »Sinnabsicht« verstanden – stünde in der ersten Aussage der *Erörterung* weniger eine Bildvorstellung und ihr Gestaltentwurf zur Debatte. Vielmehr wäre folgendes festgestellt: In der Absicht des Malens bezieht sich der Maler je schon auf ein geistiges, ideelles Moment, auf etwas, das »sinnvoll« genannt werden kann. Und da es um die Entstehung eines Berg-Wasser-Bildes geht, kann behauptet werden, daß hier der »Sinn« einer Berg-Wasser-Gegebenheit dasjenige ist, wovon die Malerei ihren Ausgang zu nehmen hat. Was aber diesen Sinn genauer ausmacht, versuchen die nachfolgenden Zeilen anzugeben, in denen von Proportionen, strukturellen Bezügen zwischen Gestaltelementen, typischen Gestaltmerkmalen und nicht zum geringsten von *bedeutungsmäßig* und *stimmungsmäßig* festgelegten Bildgehalten gehandelt wird. Dabei geht es letztlich durchweg darum, das Berg-Wasser-Bild als eine in sich geschlossene Ganzheit aufzufassen. Deshalb geht der Betrachter vom »atmosphärischen« Gesamteindruck aus:

»Er blickt zunächst auf die Erscheinungsgestalten im Atmen; danach unterscheidet er klare und trübe [Stellen,]«[10]

bevor er zum Studium der einzelnen Gestalten fortschreitet. Was dies besagt, wird spätestens in der Besprechung von je nach Tages- und Jahreszeit unterschiedenen Bildgestaltungen und in der Anführung von Bildtiteln deutlich. Anliegen des ganzen Textes ist demzufolge nicht die Klärung von Problemen in der Detaildarstellung. Der allgemeine Sinn einer jeden spezifischen Berg-Wasser-Ganzheit – so die

[9] Vgl. so ausdrücklich auch Jullien, Das große Bild, 173 ff.
[10] SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 先看氣象,後辨清濁.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch hier wieder näher zu verfolgende These – ist nichts anderes als »Weltwirklichkeit«, sofern diese in einer besonderen ästhetischen Weise erschlossen werden kann. Auf dieses allgemeine Ziel aber hat sich allenfalls die Sinneshaltung von Anbeginn an einzustellen, nicht auf einzelne Gestaltentwürfe.

Daß die Weltwirklichkeit selbst es ist, worauf der Maler es abgesehen haben soll, geht aus dem zweiten bekannten Leitsatz, der aus den *Merksprüchen* (SSJ) stammt, hervor. Da heißt es:

»[Die Tusche-Malerei] setzt die angeborene Anlage, die aus einem Von-selbst [sich ergibt], anfänglich ein, und sie bringt die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege.«[11]

Die Tusche-Malerei, deren höchste Vollendung seit der ausgehenden Tang唐-Zeit (618–907) unbestritten auf dem Gebiet der Berg-Wasser-Malerei stattfand, bringt nicht weniger als die Wirksamkeit des »Machens der Wandlungen« (*zào huà* 造化), das heißt nicht weniger als das Weltgeschehen selbst zuwege. Daher wird im Anschluß gesagt, sowohl die große räumliche Erstreckung nach allen vier Himmelsrichtungen als auch die zeitliche Spanne der vier Jahreszeiten, mithin das Ganze der Welt »entstünde« (*shēng* 生) da unter dem Pinsel. Wie ist dieses »Entstehen« des Weltganzen in der Malerei zu verstehen?

Vor einem abbildtheoretischen Hintergrund müssen diese Aussagen eine metaphorische Färbung erhalten – ganz so als gelänge es eben der guten Malerei, jene »natürliche Schönheit« – die ursprüngliche »Leistung« einer *natura naturans* in ihrem Meisterwerk – im Durchgang durch die bloß abbildende Darstellung, die Wiedervergegenwärtigung, zum Schein wiederauferstehen zu lassen. Doch wäre dem wirklich so, warum wird dann in dieser Textgruppe nicht deutlicher auf den sekundär darstellenden Bezug der Malerei zu einer vorgegebenen Wirklichkeit abgehoben? Die Ausdrücke »anfänglich einsetzen/beginnen lassen«, »stiften« oder sogar »schaffen« (*zhào* 肇) und »zustande/zuwege bringen« oder »vollenden« (*chéng* 成) sind eindeutig handlungsmäßig, wo nicht politisch konnotiert.[12] Sie be-

[11] SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 肇自然之性,成造化之功.

[12] Vgl. zum Beispiel *Shang shu* 尚書 (*Buch der Urkunden*), Abschnitt »Yao dian 堯典« (»Überlieferung des Yao«): »[Shun] setzte die zwölf Provinzen anfänglich ein, richtete auf den zwölf Bergen Himmelsaltäre ein und hob [die Betten] der Flüsse aus.« (übersetzt nach Wu Yu 吳嶼, *Xinyi Shang shu duben* 新譯尚書讀本, Taibei 1997, 12: [舜]肇十有二州,封十有二山,濬川; vgl. James Legge (Übers.), *The Shoo King or The Book of Historical Documents*, Nachdruck der 2. Auflage, Taibei 1994, 38). Zu *chéng* 成 vgl. zum Bei-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeichnen klar ein bewirkendes Tun, und zwar ein Tun, das sich hier nicht auf das Herstellen von Bildern von etwas, sondern auf das *Wirkliche* selbst in seinem innersten Grund richtet. Zuwege gebracht wird in der Malerei das unermüdliche Wirken der Wandlungen und jene angeborene Anlage, die in diesem mit »Von-selbst« umschriebenen Geschehen je schon sich ergibt. Die Malerei ahmt demnach das Wirkliche nicht mit ihren bildnerischen Mitteln nach; sie schafft kein symbolisches Äquivalent zur Wirklichkeit, stiftet keine Ersatzwirklichkeit auf der sekundären Ebene des Ästhetischen. Vielmehr stiftet sie unmittelbar die eine Wirklichkeit selbst – so die Auskunft des Textes.

Ein in klassisch europäischer Auffassung verwurzelter Übersetzungsvorschlag lautet demgegenüber: »It originates in the nature of the self-existent and perfects the efforts of the creator.«[13] Nach dieser Deutung schafft der Künstler offenbar etwas nur Naturgleiches, das gemalte Bild nämlich, dessen Inhalt allein die wirkliche Wirklichkeit metaphorisch evoziert. Zugleich aber gelingt es dem Maler eines »Bildes von der Wirklichkeit« offenbar – unter dem Vorbehalt des ontologischen Als-ob der klassischen Mimesis-Theorie – eben diese Wirklichkeit zu »vervollkommnen« und insoweit gewissermaßen ihren »Schöpfer« selbst noch zu übertrumpfen. Dabei beruft er sich auf jene vorgegebene Wirklichkeit, die in sich selbst je schon Bestand hat. Und die Rede von einer »Vervollkommnung« müßte dann ihrerseits noch metaphorisch gemeint sein. Aufgrund der künstlerischen Übertragungsleistung findet sie nämlich nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern an einem anderen Ort, auf ästhetischem Gebiet statt. Zu fragen wäre dann, in welcher Weise der künstlerisch-ästhetische Anspruch auf Vollendung der Leistung des Schöpfers vielleicht doch noch einen Eingriff in die Realität darstellen mag. Darüber freilich, inwieweit ästhetische Phänomene auf die Wirklichkeit als geschaffene Natur einwirken oder wie sie sich überhaupt in pragmatischer Hinsicht zum Wirklichen als ihrer Vorlage verhalten, darüber gibt dieser Text keine Auskunft. Doch geht es hier überhaupt um »Schöpfung«, um das uranfängliche Herstellen von Seiendem, von etwas, das in sich Be-

---

spiel *Shi jing* 詩經 (*Buch der Lieder*), 3. Abteilung »Da ya 大雅« (»Die großen Hoflieder«), 1.8 »Ling tai 靈臺« (»Geisterwarte«): »Die Schar des gemeinen Volks packte es an, und nach wenigen Tagen ward es zustande gebracht.« (übersetzt nach Ma Chiying 馬持盈, *Shi jing jinzhu jinyi* 詩經今註今譯, Taibei 1980, 421: 庶民攻之,不日成之; vgl. Victor von Strauß (Übers.), *Schi-king: Das kanonische Liederbuch der Chinesen. Aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von V. v. S.*, Heidelberg 1880, 406.

[13] Bush/Shih, Early, 172.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stand hat wie »die Schöpfung« oder »die Natur«? Im Zuge der alten Kontroverse darum, ob die Wendung *zào huà* 造化 nun ein fortgesetztes und anonymes »Machen der Wandlungen« bezeichnet oder »einen, der uranfänglich das Seiende je schon erschaffen hat«, mithin das chinesische Pendant zum platonischen Demiurg oder zum christlichen Schöpfergott, kann nur einmal mehr auf die Ungereimtheit der zweiten Auffassung hingewiesen werden. Wo das Weltganze nicht als »Sein« oder »Seiendes«, sondern grundsätzlich als »Werden«, »Bewegtheit« oder »Wandlung« verstanden wird, klafft schon im alten Europa eine philosophische Wunde. Wo überdies – wie im vormodernen China und anders als in Europa – in Ermangelung einer teleologischen Theorie das poietische Paradigma des »Herstellens« nicht zum Inbegriff der Erfahrung des Wirklichen gemacht wurde, dort *kann* vermutlich gar nicht in ähnlicher Weise von einer »Schöpfung« und einem »Erschaffen von Etwas« die Rede sein wie im Abendland.[14] Und schließlich sollte doch gerade der zitierte Vordersatz Zweifel gegenüber der interpretatorischen Angemessenheit des gesamten Schöpfungsgedankens aufkommen lassen. Gerade was »von selbst so« wird, geschieht oder sich ergibt, kann doch nicht im Sinne der abendländischen ποίησις hergestellt oder »geschaffen« sein. An der Wendung »Von-selbst« (*zì rán* 自然) zerbricht das Leitbild vom Demiurgen wie vom Künstler als dem zweiten Schöpfer der Welt.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich folgende Vermutung: Nach der zitierten Auskunft der *Merksprüche* (SSJ) ist das Malen von Tuschebildern in einem spezifischen Sinne gleichzusetzen mit der »Stiftung des Wirklichen«. Von einer Stiftung des Wirklichen in der Kunst kann nur gesprochen werden, sofern »Wirklichkeit« als eine je neu von selbst sich ergebende Weltganzheit mit einer bestimmten Anlage, zugleich aber als ein fortgesetztes Wandlungsgeschehen in den Blick des Malers einrückt oder vielmehr durch seinen Pinsel hindurchläuft. Allein gemäß diesem Verständnis von Wirklichkeit kann behauptet werden, das gemalte Bild, insbesondere das Berg-Wasser-Bild sei »welthaltig« und entfalte in der ästhetischen Einstellung der Betrach-

[14] Nicht von ungefähr bedeutet das mit *jiù* 就, »herantreten/vollenden«, verwandte Wort *zào* 造 – ursprünglich *cào* gelesen – gar nicht primär »tätig sein« oder gar »machen« (*wéi* 為; *zuò* 作) und »anfangen mit« (*shǐ* 始), sondern ebensogut in raum-zeitlicher Auffächerung »aufsuchen/hingehen/ankommen« (*yì* 詣; *shì* 適; *zhì* 至), »eintreten« (*jìn* 進) sowie »herbeiführen« (*zhì* 致); vgl. dazu ZW Art. *zào* 造. In der fraglichen Wendung *zào huà* 造化 sollte demnach ebenfalls ein »Herantreten an die Wandlungen« mitgedacht werden, wodurch die Idee des »Herstellens« zusätzlich relativiert wird.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tung diese Welthaltigkeit als faktische Wirklichkeit des Wirklichen. Diese »Stiftung« ist als eine je situativ geleisteter »Weltaufgang«, nicht als ein erstmaliges »Schaffen« zu verstehen. Der Autor dieser denkwürdigen Zeilen hatte also weder die mimetische Nachbildung der Weltwirklichkeit durch den Maler im Modus des Als-ob einer »bloß gemalten«, das Wesen der Wirklichkeit allenfalls evozierenden Landschaft noch die alternative Erschaffung einer idealtypischen, einer utopischen zweiten Naturwirklichkeit auf dem Gebiet der Ästhetik im Sinn. Beide Deutungen beruhen auf einem verfehlten Verständnishorizont hinsichtlich dessen, was »wirklich« und was »Natur« im vormodernen China besagen *konnte*.

Läßt sich die weder auf »Nachahmung« noch überhaupt auf ein »Erschaffen« gerichtete These von der Welthaltigkeit der Berg-Wasser-Malerei an diesen Quellentexten darüber hinaus im einzelnen erhärten? Zunächst ist zu klären, inwiefern da im emphatischen Sinne »Welt« als eine in sich geschlossene Ganzheit mit dem Merkmal, »das Wirkliche« zu sein, thematisiert wird. Grundsätzlich dient diesem Ziel ja zunächst schon die breite Betonung der in sich stimmigen Szenerie, die in ihrem Aufbau einer bedeutungsmäßigen »Logik« zu folgen hat, die sich als innere Stimmigkeit der besonderen Bildtypen wie der einzelnen Bildgestaltung charakterisieren läßt. Diese Logik des Bildes gilt es jedoch darüber hinaus als eine solche Stimmigkeit zu verstehen, die dazu angetan ist, Welt als ein in sich stimmiges und von menschlicher Bedeutsamkeit durchstimmtes Ganzes zu verkörpern.

In den *Merksprüchen* (SSJ) fällt jener lange Mittelteil [2] auf, der eine große Anzahl von Einzelbeobachtungen zu einer Darstellungslogik enthält. Diese wird einerseits unmittelbar aus den sachlichen Verhältnissen naturwüchsiger und landschaftlicher Gegebenheiten und Lebenssitten abgeleitet – wenn etwa der Verkehr von Handelsschiffen auf einem Binnengewässer höhere Brücken notwendig macht als die flachen Kähne von Anglern oder wenn eben durch »schroffe Wände und steil abfallende Bergüberhänge« (*qiào bì chán yán* 峭壁巉巖) keine Straße hindurchgeführt werden kann. Zum anderen entspringt diese Bildlogik darüber hinaus sicherlich der malerischen und dichterischen Ausbildung von Konventionen, wie etwa die ehrwürdigen Zedern vor Tempeln und daoistischen Anlagen, der gebündelte Wasserfall, der von einem Steilabfall herabstürzt oder die skurrilen Bäume an ausgesetzten Steilfelsen. Sodann spiegeln sich in diesen Anweisungen an den Maler – und dieser Punkt ist entscheidend –

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ganz deutlich ausgeprägte Vorstellungen vom »Schicklichen« und »Statthaften« (*yí* 宜 bzw. *kě* 可) einer Komposition, die nicht nur auf das rechte Maß und Auflockerung, auf Kontrastierung und komplementäre Bezugnahme hinauslaufen; dazu wäre beispielsweise das Hinzufügen eines Wäldchens zu einer Ansiedlung oder die gegliederte Gewichtung in Hauptgebirgsgipfel und Nebenberge zu zählen. Schon daß aber in der Berg-Wasser-Ansicht hier und da die Präsenz des Menschen wichtig ist, unterscheidet sie von einem rein gegenstandserfassenden »Naturbild«, wenn nicht sogar von der europäischen »Landschaft«. Indem zudem gemäß einem später verbreiteten Topos der Hauptgebirgsgipfel als »Gastgeber« oder auch als »Herrscher« (*zhǔ* 主), die Nebenberge aber als »Gäste« (*bīn* 賓) oder »Gefolgsleute« (*kè* 客) bezeichnet werden, die nicht einfach fest im Bild sitzen, wie man es von Bergen erwarten sollte, sondern die um das Zentrum herum »laufen und eilen« (*bēn qū* 奔趨) und sich da zu schaffen machen wie in der Menschenwelt die Bediensteten und Untergebenen – damit wird schwerlich bloß eine Dynamik der Bildgestalt metaphorisch umschrieben. Es wird vielmehr klar, daß das Berg-Wasser-Bild insgesamt aus der Perspektive des Menschseins heraus zu betrachten ist, daß es in seiner ästhetischen Struktur zutiefst menschlicher Bedeutsamkeit, den Sinngebungen der menschlichen Welt verhaftet ist.

Vor diesem Hintergrund aber stehen Aussagen wie die folgende in einem anderen Licht da:

»Für eine Fährstelle ist einzig Stille und Verlassensein angebracht; wo Leute gehen, müssen sie locker verstreut sein.«[15]

Diese Gestaltungsweise wird wohl nicht mehr durch die Sachzwänge der dargestellten Inhalte nahegelegt. Hier ist in einer charakteristischen Weise die Zeit im gemalten Bild eingefangen. An einer Fährstelle versammeln sich nur hin und wieder Menschen, die auf die Überfahrt warten. Dazwischen kennt sie – gerade im Gegensatz zu dieser zeitweiligen Bevölkerung des Ortes – viele stille Augenblicke. In ausgezeichneter Weise markiert mithin die »verlassene« Furt, indem sie auf unruhigere Momente verweist, menschliches Leben und Zeitlichkeit in der Darstellung. Und auch die Gruppe der Reisenden zieht sich in dem hier vorgestellten Bildtypus[16] im Gehen ganz von

[15] SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 渡口只宜寂寂,人行須是疎疎.

[16] Daß auch andere Konstellationen denkbar sind, ohne dem hier verfolgten *theoreti-*

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbst auseinander, wodurch erst im statischen Bild ihre Bewegung sichtbar gemacht wird; oder aber es sind voneinander unabhängige Reisende gemeint, die lose verstreut das Bild mit menschlichem Leben erfüllen. In beiden Fällen geht es nicht um die Darstellung der Menschen, die sich da in der Landschaft bewegen, sondern darum, das Gehen selbst in seiner zeitlichen und räumlichen Erstreckung zu evozieren oder den dargestellten Naturraum als einen Lebensort für verschiedene Menschen aufscheinen zu lassen. Auf diese Weise wird aber die Berg-Wasser-Gegebenheit erhöht zum Raum für die menschliche Daseinsentfaltung. Und sie erlangt insbesondere im Spiel von An- und Abwesenheit, in der Öffnung des Sichtbaren auf das Nicht-Sichtbare, eine raum-zeitliche »Geschlossenheit« eigener Art, die nicht anders denn als die jeweils offene Ganzheit von »Welt« charakterisiert werden kann.

In diesem Sinne lassen sich auch die Hinweise des letzten Abschnittes zugunsten einer nur andeutenden, halb verdeckten Darstellung von Motiven nicht mehr als Konventionen eines malerischen Realismus begreifen. Die in dem ganzen Text letztlich propagierte »Kunst der Hintergründigkeit« ist zu interpretieren als Ausdruck des Willens zur malerischen Verwirklichung einer lebendigen Ganzheit, die in ihrer Bedeutsamkeit stets über das Einzelne hinausreichen würde, so vollständig dieses auch dargestellt wäre. Diese lebendige Ganzheit, die als Hintergrund im gelungenen Bild mit aufscheint, ist aber nichts anderes als Welt schlechthin. Diese Welt im Berg-Wasser-Bild ist vornehmlich die gelebte Welt des Menschen. Die Welt im Bild kann so erst, wo dieses als Welt-Bild im ausgezeichneten Sinne fungiert, den Charakter einer lebendigen »Umwelt« für den Betrachter annehmen.

Noch ausgeprägter findet sich dieser malereitheoretische Ansatz in der zweiten Wang Wei 王維 zugeschriebenen Schrift wieder, in der bereits kurz zitierten *Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei]* (SSL). Eingangs werden da die Größenverhältnisse einzelner Bildelemente angesprochen, des weiteren Probleme der Raumdarstellung, die komplementäre sachliche Zusammengehörigkeit von Elementen wie Bergen und Wolken, die verschiedene Motive innerhalb eines Bildes erst vollständig erscheinen läßt, sowie die Darstellungslogik von

---

schen Anliegen, die Welthaltigkeit gemalter Bilder aufzuweisen, Abbruch zu tun, belegt ja allzu deutlich jene andere Aussage aus der *Erörterung*, wonach »auf Wegen und Straßen sich Menschen drängen« (SSL, VI. 5. a) [2], LB I 596: 道路人塞).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entfernung und Nähe, von räumlich-plastischen Bergen, kubischen Felsen, tatsächlich begehbaren Straßen mit Anfang und Ende im Raum bis hin zum selbst unsichtbaren Hauch des Windes, der an der Gestaltung der Wasseroberfläche gleichwohl kenntlich wird. Das Sichtbare verweist auch hier wieder auf Nicht-Sichtbares – das Wasser auf den Wind, die menschliche Gestalt auf das Auge und das Sehenkönnen, die angedeuteten Baumformen auf den Wuchs von Bäumen mit Ästen, eine weite Fläche auf Wasser mit Wellen. Und die sinnerfüllte Komplementarität von Bildelementen garantiert erst die Evokation einer tatsächlichen Berg-Wasser-Gegebenheit, die es als solche für den Bildbetrachter über das bloße Sehen hinaus zu *verstehen* und zu *eröffnen* gilt. Das gemalte Bild wird somit über die gegenstandsbeschreibende sichtbare Einzelform hinaus weniger als ein Abbild von etwas wie vielmehr als Träger einer *Bedeutsamkeit* und als ein Sinnzusammenhang vorgeführt. Schon in diesen wenigen Zeilen geht es nicht oder jedenfalls nicht allein um kompositorische Techniken. Es wird von vornherein eine bedeutungsmäßige Hintergründigkeit in den Blick genommen, die erst das gelungene Berg-Wasser-Bild ausmacht.

Im vierten Abschnitt enthält die *Erörterung* (SSL) ferner eine Art »Nomenklatur« geologischer Erscheinungsformen, eine Lehre gewissermaßen der Gegenstandstypen, nicht jedoch ihrer formalzeichnerischen Darstellung. Auch hier scheint wiederum eher mit einem Verständnis für Eigenart und Struktur der tatsächlichen Berg-Wasser-Gegebenheiten als einer sinnhaften Wirklichkeit, nicht hingegen mit Worten wie »graphische Darstellungsweise« oder »Komposition«, das Anliegen des Verfassers umrissen zu sein. In den darauffolgenden Absätzen wird zuerst die Gliederung des Bildes als einer geschlossenen Ganzheit mit einer Gesamtwirkung angesprochen. Sodann wird das Thema der räumlichen Darstellung wie das der bedeutungsmäßigen Komplementarität von Bildelementen wieder aufgegriffen. Dabei wird die Erscheinungsweise verschiedener Motive unter Beachtung des jeweiligen Umfeldes so erläutert, daß naturwüchsige Lebenssituationen wie »Bäume auf Felsen« gewissermaßen als elementare Sinnganzheiten sichtbar werden. Es folgen im achten Abschnitt wetterbedingte Situationen sowie in den Abschnitten neun bis dreizehn eine Typologie von tages- und jahreszeitlich situierten Szenerien. In Abschnitt [15] sind eine Reihe von Bildtiteln aufgeführt. Dieser Absatz ist offenkundig als eine ikonographisch intendierte Lehre von szenischen, teils historischen, teils stimmungsmäßi-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen Bildtypen angelegt. Am Schluß der inhaltlichen Erörterung steht ein Absatz [16], der gewissermaßen eine Begründung für die zuvor dargestellten Zusammenhänge liefert. Was sich anfangs wie eine Anweisung zur gestalterischen Abwechslung und kompositorischen Auflockerung liest, geht über in den häufiger anzutreffenden Topos von der Anthropomorphie von Berg-Wasser-Gegebenheiten, die wie Menschen oder eben figürliche Darstellungen aufgefaßt werden. Was sich schon in der Redeweise des SSJ vom »Herrscher« und seinen »Gefolgsleuten« (*zhǔ kè* 主客) zur Einteilung der Gebirge andeutete, wird hier genauer erläutert. Ein Bildelement trägt dem Sinn nach sein komplementäres Pendant und bringt es in der ihm eigenen Bedeutsamkeit zur sichtbaren Erscheinung. Was da allerdings erscheint, sind nicht ausschließlich gegenständliche Eigenschaften wie »Glanz« und »Schönheit«. Es könnte als Symbol oder Allegorie begriffen werden, wenn hier die Bäume »für« das Geistige zu stehen kommen. Zumindest implizit enthält diese Auskunft jedoch noch einen weiteren Hinweis. In der Anthropomorphie der naturwüchsigen Bergerscheinung ist der Mensch und sein Dasein gegenwärtig. Der »Glanz« und die »Schönheit« der Berge im Verein mit dem »Feinstofflichen« und »Geistigen« in ihrem Pendant, den Bäumen, verleihen dem Zusammenspiel der gegenständlichen Gestalten den überhöhenden Charakter einer »Szene« oder besser einer »Situation«, das heißt einer sinnerfüllten Umwelt für den Menschen. Bei harmonischer Ordnung komplementärer Bildelemente entsteht eine atmosphärische Bildqualität, die über rein sichtbare Gestaltmerkmale ins ästhetisch und existentiell gleichermaßen Relevante hineinreicht.

In diesem Sinne kann der als 14. Abschnitt eingeschobene Leitsatz »alle Berg-Wasser-Malerei muß den vier Jahreszeiten gemäß [ausgeführt werden]«[17] jetzt als theoretisches Fundament der ganzen vorausgehenden Auflistung von Motiven verstanden werden. Aus den Ausführungen zu typischen Ansichten oder »Szenerien«, die von gebräuchlichen Versatzstücken wie dem »blassen Mond« oder der »schrägen Sonne« bis hin zu farblichen Erscheinungsweisen reichen, ergeben sich die angemessenen Darstellungsformen für kontextualisierte Situationen und Stimmungen. Während für einen Raumausschnitt nach dem Muster des Bühnenraumes der Renaissance jedoch die raumlogische Anbindung des Bildinnenraumes an den geometrischen Gesamtraum, der über das Bild hinaus sich fortsetzt, das

[17] SSL, VI. 5. a) [14], LB I 597: 凡畫山水須按四時.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entscheidende Darstellungsproblem bedeutet, geht es in den Beispielen der *Erörterung* (SSL) viel eher um die bedeutungsmäßige Einbettung der jeweils dargestellten Situation in menschliche Lebenszusammenhänge. Diesem Zweck dient die vorrangige Behandlung der Zeitumstände, da der »Sinnraum«, den ein Berg-Wasser-Bild konnotativ eröffnet, eben nicht in erster Linie mit dem sichtbaren physikalischen Raum der Ansicht, sondern mit einem menschlichen »Lebensraum« zu identifizieren ist. So künden in einer Abendansicht die »hastenden Menschen auf den Straßen« oder die »bellenden Hunde«, der »Mönch« und die »Reisenden« aus Abschnitt [15] in der Version des *Langgedichts* (SSF) von der Heimkehr, der »umschattete Pavillon« aber von sommerlicher Ruhe im Kühlen. Das Bild trägt die Spuren menschlicher Lebenstätigkeit und menschlicher Lebensumstände. Denn es ist nicht als Wiedergabe einer Landschaftsansicht, sondern im Hinblick auf das menschliche Selbstverständnis des Betrachters gemalt, der immer schon in einer Welt existiert und von da aus auf sich selbst zurückkommt. Dem Autor ist es daher wider den ersten Anschein nicht um das Treffen der Tages- oder Jahreszeit durch den geschickten Genre-Maler zu tun. Ziel ist nicht das getreue Einfangen eines bestimmten »Milieus« oder einer typischen »Szenerie« im gemalten Bild um deren eigener Reize willen. Und insbesondere die Tages- oder Jahreszeit soll nicht ihrer selbst halber dargestellt werden. Die zeitliche Kontextualisierung des Dargestellten durch typische Motive und Versatzstücke dient viel eher umgekehrt dem Zweck, so erst überhaupt den Bildsinn »Umwelt«, »Lebenswelt« oder auch »Welt« schlechthin im allgegenwärtigen Bezug zum Menschen aufscheinen zu lassen. Denn »Welt« in der emphatischen Bedeutung menschlicher Situiertheit inmitten der Ganzheit des Wirklichen bedeutet nun einmal wesentlich auch das Eingebundensein in zeitliche Abläufe. Das Thema »menschliche Umwelt« kann daher malerisch gar nicht anders denn über zeitliche Bestimmungen effektiv verwirklicht werden.

Zusammenfassend soll jetzt in einem letzten Schritt zu belegen versucht werden, daß im Mittelpunkt dieser drei Textquellen tatsächlich nicht künstlerische »Darstellungen« und Darstellungsfragen stehen, daß es sich dabei mithin um etwas anderes als eine Anleitung zur oft als »realistisch« bewerteten Berg-Wasser-Malerei bis zur frühen Song宋-Zeit handelt. Im ganzen steht dahinter nicht die Frage nach der technisch günstigsten Bewältigung von gegenständlichen Darstellungsproblemen. Ebenso wenig steht dahinter die Frage nach der

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»richtigen« Wiedergabe natürlicher Verhältnisse und naturwüchsiger Gegebenheiten im gemalten Bild. Alle bisher angeführten Einzelbeobachtungen lassen sich hingegen dahingehend präzisieren, daß in diesen Quellentexten über die »Logik« der vom Menschen bewohnten Welt selbst, nicht über die »Logik« ihrer treffenden Darstellung in der Malerei nachgedacht wird. Aus diesem Grunde läßt sich daraus – obgleich es sich um eine Ansammlung von konkreten ikonographischen Einzelheiten handelt – kaum eine brauchbare Hilfestellung für die praktische Bildgestaltung *in concreto* ableiten. Die »Logik der Welt« muß zuvorderst auf der Ebene der Sinndimension des Berg-Wasser-Bildes und erst zweitrangig auf der Ebene der Darstellung in Form mimetischer Bildgestaltung verwirklicht werden. Dieser Sinndimension dienen alle geschilderten Sachverhalte im Berg-Wasser-Bild. Die Dimension einer lebendigen Bewandtnisganzheit für das Menschsein in der Welt ist es, die aus der kleinen »Welt im Bild«, die hier zunächst vorgeführt zu werden scheint, und über das »Bild von der Welt« hinaus ein »Welt-Bild« in der wiederholt herausgestellten Bedeutung werden läßt.

Es zeigt sich auf einer ikonologischen Ebene der Analyse dieser Äußerungen: Zuletzt ist es der Berg-Wasser-Malerei, wie anfangs im Sinne einer Hypothese ausgeführt wurde, tatsächlich nicht um das Nachschaffen einer Naturwelt, um die visuell und emotional überzeugende Suggestion von Wirklichkeit vermittels ihrer möglichst authentischen Nachbildung durch eine kompositionelle Bildkonstruktion und eine veristische Gestaltgebung zu tun. Ziel ist gar nicht die evokative Vergegenwärtigung einer nur gegenständlichen Weltwirklichkeit in ihrer idealisierenden oder schlicht glaubhaften »Darstellung«. Das gemalte Bild soll nicht die Welt *zeigen*, es soll in seiner Sinnentfaltung die Welt *sein*. Das Bild ist die Welt selbst, indem es gar nicht auf eine gesehene »Gegenstandswelt«, sondern auf die wirksame Fortsetzung unserer lebensweltlichen *Umwelt* hin angelegt ist.

Noch deutlicher werden kann dieses Anliegen der Berg-Wasser-Malerei aus einem Vergleich einiger Stellen aus dem zweiten Abschnitt der *Merksprüche*. Diejenigen Bildelemente, die der Erde (*dì* 地) zuzuordnen sind, bedürfen gegenseitig noch sehr wohl einer Begrenzung, wie da ausgeführt wird:

»Zuerst werden die Grenzen der Gewässer ausgebreitet. Verpönt sei es, freischwebende und überbordende Berge zu machen.«[18]

[18] SSJ, VI. 4. [2], LB I 592: 初鋪水際,忌為浮泛之山.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doch was aus ungezählten Bildbeispielen hinlänglich bekannt ist, wird auch in diesen Schriftzeugnissen angedeutet. Der Übergang zwischen Himmel und Erde (*tiān dì* 天地) ist von ausschlaggebender bildkonstitutiver Wirkung. Und er sollte möglichst vage bleiben:

»Ferne Felsklüfte berühren das Antlitz der Wolken. Der weite Himmel tauscht sein Strahlen mit der äußeren Erscheinungsweise des Wassers.«[19]

Wo Himmel und Erde tendenziell eine trennungslose Vereinigung eingehen, muß der Horizont verschwimmen oder ganz ausbleiben. Dies gilt dort, wo die Unendlichkeit sich andeutet, indem über »fernen Gewässern [...] in der Höhe die Wolken erreicht werden«.[20] Zumal gilt es dann, wenn beispielsweise in Regenansichten »Himmel und Erde nicht geschieden sind«.[21] Das Berg-Wasser-Bild bekundet eine entschiedene Neigung zum Unendlichen, das heißt zur Fortsetzung des Gezeigten über räumliche Grenzen hinaus. Die gelungen erscheinende Fortsetzung ins Unendliche kann jedoch nur dann zum Ideal erhoben werden, wenn es überhaupt nicht um räumliche Darstellung, um die Darstellung räumlicher Gegebenheiten und die raumlogisch nachvollziehbare Verortung einer gegebenen Ansicht im geometrischen Raum geht. Andererseits besagt die angestrebte Fortsetzung ins Unendliche, daß das Berg-Wasser-Bild, wird es von uns auch innerhalb des Bildrahmens oder in der sukzessiven Betrachtung der Querrolle wie ein Ausschnitt aus einer Berg-Wasser-Gegebenheit erfahren, doch zugleich an jedem Punkt seine räumliche Ausschnitthaftigkeit zu übersteigen sucht, um die Vereinigung mit dem Weltganzen einzugehen. Diese Vereinigung kann freilich nie eine quantitative, wohl aber eine qualitative sein. Indem das gemalte Bild sich in die wirkliche Welt hinaus zu verlängern bestrebt ist, setzt sich umgekehrt die Weltwirklichkeit ins Bild hinein fort. Dies gilt zumindest, falls es dem Maler gelingen sollte,

»die angeborene Anlage, die aus einem Von-selbst [sich ergibt], anfänglich einzusetzen und die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege zu bringen.«[22]

Die Kontinuität zwischen der Welt des gemalten Bildes und unserer Lebenswelt stellt sich auf der bedeutungsmäßigen Ebene her, unter-

---

[19] SSJ, VI. 4. [2], LB I 592: 遠岫與雲容相接,遙天共水色交光.
[20] SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 遠水 [...] 高與雲齊.
[21] SSL, VI. 5. a) [8], LB I 597: 不分天地.
[22] SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 肇自然之性,成造化之功.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stützt von Hinweisen, die der Darstellungstechnik von Raum und Zeit entspringen. Und die besagte Kontinuität stellt sich her, insofern »Welt« ein zeitlich entfaltetes Geschehen, die Wirksamkeit des »Von-selbst« und der »Wandlungen« impliziert. Allein in diesem Sinne ist jene lebensmäßige Umwelt, die das Berg-Wasser-Bild dem Menschen »vorführt«, damit zugleich effektiv als seine Lebenswelt, das heißt als die Welt überhaupt »eröffnet«. Vor den hier theoretisch als »Welt-Bilder« im prägnanten Sinn bestimmten Malereien erfüllt sich der Gehalt jener Behauptung, wonach das Berg-Wasser-Bild nicht so sehr eine »zeigende« wie viel eher eine »bewirkende« Funktion hat. Das gemalte Bild erwirkt mit seinen Umweltcharakteren unsere Welt. Es läßt letzten Endes schon nach der Auskunft dieser frühen Texte aus einer Serie des gleichen Typs den Betrachter in lebenspraktischer Tatsächlichkeit eingehen in das Wirkliche. Gegenüber der Grundlegung einer welteröffnenden Wirksamkeit durch Zong Bing 宗炳 ist mittlerweile gerade der Gedanke des älteren Wang Wei 王微, daß die Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes in der situativen Verwirklichung einer auch stimmungsmäßig gelebten Umwelt ihre Daseinsberechtigung habe, weiter ausgereift. Nunmehr ist es in diesen scheinbar ikonographisch motivierten Erörterungen gerade das Thema der welthaften Befindlichkeit, das mit einem anschaulichen Gehalt versehen worden ist. Diese theoretischen Texte führen uns plastisch vor Augen, was ein Welt-Bild visuell und im Hinblick auf seine Wirksamkeit auszeichnet.

6. Die Vollendung des Welt-Bildes bis zur Song宋-Zeit

Eine bekannte Textquelle zur Malereitheorie, die offensichtlich in unmittelbarer Nachfolge zu den vorhergehend untersuchten Schriften steht, ist eine andere kleine Abhandlung mit dem Titel *Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui jue* 山水訣, kurz SSJü).[1] Auch wenn dieser Text nach einer zweifelhaften Überlieferung in Ausgaben aus der Ming明-Zeit (1368–1644) dem Maler Li Cheng 李成 (919–967) zugeschrieben wird, geht die Forschung von einem song-zeitlichen Entstehungsdatum aus. In einer leicht erweiterten, teilweise besser verständlichen Version ist derselbe Text nämlich überdies als »Vorrede« jener *Merksprüche zum Malen von Bergen und Gewässern*

[1] Vgl. die Übersetzung des SSJü in VI. 7.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(*Hua shan shui jue* 畫山水訣, kurz HSSJ),[2] erhalten, die von einem anderweit nicht bekannten Li Chengsou 李澄叟 (vermutlich um 1160 tätig) stammen. Der erste Text könnte eine gekürzte spätere Fassung dieser Schrift aus dem 12. Jahrhundert darstellen. Wenn Li Chengsou 李澄叟 in manchen Punkten, wie zu zeigen sein wird, zusätzliche Aussagen trifft, so mag dieser Umstand ebensogut für die Ausarbeitung einer früher existierenden Vorlage durch einen Autor namens Li Chengsou 李澄叟 wie für eine spätere Kürzung von dessen Schrift um dunklere Passagen und die nachfolgende Zuschreibung dieses SSJü an den bekannten Li Cheng 李成 sprechen. Auch ein Umlauf desselben Textes in zwei Versionen ist denkbar, wobei eine lange Verwirrung aufgrund dieser ähnlich klingenden Namen das Wissen um die Autorschaft verwischt haben könnte.[3] Im weiteren wird davon ausgegangen, daß es sich bei dieser Schrift um älteres, in Teilen möglicherweise bis in die späte Tang唐-Zeit (618–907) zurückreichendes Gedankengut handelt, das eng mit den als SSJ, SSL und SSF unter dem Namen des Dichters Wang Wei 王維 kursierenden Texten verknüpft ist, das jedoch vor allem in der Berücksichtigung der graphischen Gestaltwerte eine ausgereiftere, wahrscheinlich also spätere Form aufweist. Es scheint deswegen plausibel, daß das im SSJü wie im HSSJ überlieferte Textgut in der nördlichen oder sogar erst in der südlichen Song宋-Zeit, also nach 1127, voll entfaltet wurde und daraufhin eine größere Verbreitung und allgemeine Anerkennung erfuhr.

In dieser kurzen Schrift nun findet sich zunächst die Auflistung charakteristischer Versatzstücke aus jenen dem tang-zeitlichen Wang Wei 王維 zugeschriebenen Quellentexten, die verschiedene Szenerien bestimmen, wieder. Die »Ordnung der Dinge«, die demnach einen typischen »Mikrokosmos« im gemalten Bild bestimmt, wird gegenüber jenen vermutlich etwas älteren Texten noch feiner ausgearbeitet. Jetzt fließen in verstärktem Maße auch Gestaltungsmomente wie das graphische Eigengewicht der dick oder dünn aufgetragenen Tusche in die Überlegungen ein. Somit scheint sich hier die praktische Malerfahrung unmittelbar in bestimmten Anweisungen niederzuschlagen. Es könnte diese Betonung der künstlerischen Ausführung darüber hinaus einen gewissen Einfluß jener malereitheoretischen Errungenschaften anzeigen, die oben in IV. 4. bereits anläßlich Jing Haos 荊浩

[2] Vgl. die Querverweise auf die Parallelüberlieferung des SSJü im HSSJ in VI. 7.

[3] Vgl. dazu den Nachbericht des modernen Herausgebers in LB I 618 f. Vgl. Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 279 ff.; Bush/Shih, Early, 143 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufmerksamkeit gegenüber dem Eigenwert von Pinsel, Tusche und leiblicher Ausführung kenntlich gemacht wurden. So spricht der Autor dieses Textes nun mit den Fachausdrücken der Maltechnik vom »tupfenförmigen [Malen] der Baumblätter« und vom »[Eintragen der] Texturstriche [für die] Felsadern«[4] zur Markierung sachlicher Merkmale; ebenso spricht er von der »Ungleichmäßigkeit der Texturstriche und des Einfärbens [mit Tusche]«,[5] wodurch eine Fernwirkung zu erzielen sei. Und hinsichtlich der gesamten Ausführung rät er zur gesunden Mitte zwischen dunkler Tuschefärbung und hellerer Abtönung, um die Bildgestaltung als eine von Geistigkeit getragene Ganzheit herauszuarbeiten.[6] Diese Aussagen zeugen von einem klaren Bewußtsein für die technischen Schwierigkeiten der Tuschemalerei, aber ebenso für den besonderen Ausdruckswert der Darstellungsmittel. Gleichwohl darf dieser Quellentext nicht auf ein Kompendium handwerklicher Anweisungen für Berg-Wasser-Maler reduziert werden.[7]

Größten Wert legt auch dieser Autor darauf, daß die bildnerische Darstellung gemäß einer »Logik der Welt« nachvollziehbar geraten soll. Nicht nur einem kompositorischen Reiz, sondern eben auch dem Bildsinn »Welt schlechthin« vermag der vielfach ausgesprochene Vorsatz zu dienen, die einzelnen Bildelemente zu einem typologisch stimmigen Zusammenhang miteinander zu verbinden[8] und andererseits für Abwechslung in der Ikonographie[9] und für belebende Kontraste[10] zu sorgen. Mehrfach angemahnt wird eine Bildlogik der Tageszeiten[11] und der jahreszeitlichen Unterschiede.[12] Bemerkenswert ist hierbei immerhin die Verknüpfung des visuellen Eindrucks etwa der »leergeschüttelten« Herbstbäume oder der sich »wie Spieße kreuzenden Äste«[13] an den winterlich entlaubten Bäumen mit den »Erscheinungsgestalten im Atmen« (*qì xiàng* 氣象) in Abschnitt

---

[4] SSJü, VI. 7. [12], LB I 617: 點樹葉 und 皴石脈.
[5] SSJü, VI. 7. [9], LB I 617: 參差皴染.
[6] SSJü, VI. 7. [2], LB I 616.
[7] In Bush/Shih, Early, 144, ist mit allzu großer Selbstverständlichkeit zur Charakterisierung der hier vorgestellten Textgattung von »traditional painting instructions« die Rede.
[8] SSJü, VI. 7. [5]/[7], LB I 616 und [15], LB I 617.
[9] SSJü, VI. 7. [13], LB I 617.
[10] SSJü, VI. 7. [10]/[11]/[17], LB I 617.
[11] SSJü, VI. 7. [4], LB I 616 und [8], LB I 617.
[12] SSJü, VI. 7. [6], LB I 616 und [14]/[16], LB I 617.
[13] SSJü, VI. 7. [14], LB I 617: *yáo luò* 搖落 bzw. *chā yá* 槎枒

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[14]. Nicht »atmosphärische« und »klimatische« Verhältnisse sind hier unter der Rubrik »Atmen« angesprochen. Dieses durchherrscht offensichtlich in einem umfassenderen Sinn den Kreislauf von Leben und Absterben in seiner zeitlichen Dimension. Daher wird in solchen Bildern nicht einfach die Jahreszeit symbolisch angezeigt, sondern es kommt jeweils ein bestimmter, jahreszeitlich konkretisierter Ausdruck im »Atmen« des Wandlungsgeschehens zum Vorschein. Dieses zeigt sich im ganzen hinter seinen einzelnen zeitlichen »Erscheinungsgestalten«. Statt festzustellen, es werde hier eben jeweils zugleich eine bestimmte Jahreszeit wiedergegeben, muß somit eher gesagt werden: Auch hiernach soll wieder Welt jeweils in ihrer ursprünglichen zeitlichen Verfassung sichtbar gemacht werden.

Ob in den »Einfriedungen aus Bambus« und dem »Zuhause von Menschen«, dem »alten [buddhistischen] Tempel« oder der »buddhistischen Pagode«,[14] ob in den »Pavillons und Klausen«, den »mehrstöckigen Gebäuden« und »daoistischen Anlagen« bis hin zu den »Lokalen«[15] – der Mensch ist auch nach diesem Quellentext im Berg-Wasser-Bild allgegenwärtig. Vorgeführt wird nicht eine Naturwelt, sondern eine noch in der Abwesenheit von Leben als bewohnt gekennzeichnete Welt, mithin die vom Menschen bewohnte Umwelt. Daß ferner neben den naturwüchsigen oder meteorologischen Gegebenheiten und menschlichen Tätigkeiten wie dem »Reisigsammeln«[16] oder dem »Angeln«[17] sozusagen romantische Topoi wie die »verwaiste Stadtmauer«, die »Stadtruine«[18] oder einfach die »still verlassene Brücke in der Ödnis«[19] Erwähnung finden, belegt um so eindringlicher, daß es nicht um die Abschilderung visueller Gegebenheiten gehen soll, sondern um die sich in der Zeit sinnenfällig entäußernde Welt des Menschen. Wenn sowohl der Gegensatz von gesellschaftlicher Gemeinschaft und Einsamkeit als auch die Geschichtlichkeit des Menschseins im gemalten Bild beschworen werden, so gelangt damit der Sinn von Welt überhaupt in die Anschauung. Daß solche »Versatzstücke« als Spuren der menschlichen Gegenwart in der Natur vorkommen müssen, entspringt nicht einem beliebigen Geschmacksurteil oder ästhetischen Konventionen. Gerade weil Thema des Berg-Wasser-

[14] SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *zhú wù* 竹坞; *rén jiā* 人家; *gǔ sì* 古寺; *fó tǎ* 佛塔.
[15] SSJü, VI. 7. [13], LB I 617: *tíng ān* 停庵; *lóu* 樓; *guàn* 觀; *diàn* 店.
[16] SSJü, VI. 7. [8], LB I 617: *qiáo* 樵.
[17] SSJü, VI. 7. [4], LB I 616: *diào* 釣.
[18] SSJü, VI. 7. [4], LB I 616: *gū chéng* 孤城 und *xū shì* 墟市.
[19] SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *yě qiáo jí mò* 野橋寂寞.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bildes Welt als solche und nicht lediglich ein ästhetisch ansprechender oder »wahrscheinlicher« räumlicher Ausschnitt ist, muß letztlich immer das Weltganze auf dem Spiel stehen.

Aus demselben Grunde bedarf es im übrigen der gezielten Verschleierung der stets horizonthaft endlichen Raumkontinuität, die den sichtbaren Gegebenheiten zunächst anhaftet, im Welt-Bild. In der aus der Kunstgeschichte wohlbekannten Manier wird im Zuge einer räumlichen Diskontinuität der sichtbare Raum durch »Leerstellen« im Bild auf das Weltganze hin ausgeweitet:

»Wenn Gewässer aus der Ferne in Biegungen daherkommen, verwendet man überdies Bewölkung und Wolkendunst, um ihre Arme zu unterbrechen.«[20]

Nicht um eine Darstellung des sichtbaren Raumes in seiner eigentümlichen Tiefe soll es dem Maler gehen, sondern darüber hinaus um die Welt in ihrer Bedeutsamkeit als menschliche Lebenswelt. Der Lebenswelt als einer raum-zeitlichen Sinnganzheit von Bezügen und Verweisen wohnt jedoch eine von jener Tiefe und Verwobenheit der Dinge im Bereich der Sichtbarkeit noch zu unterscheidende Hintergründigkeit inne. Die Sorgfalt im malerischen Spiel von Hell und Dunkel »fürchtet hinsichtlich der Ferne, daß sie verdunkelt und trüb [geraten könnte]«, und »in der Nähe sei es verwehrt, schwer und schmutzig zu werden.«[21] Der Blick in die Ferne muß ins Endlose sich verlieren können, in »leere« und »mächtige Weiten«.[22] Doch auch das Nahe darf nicht zu körperlich und massiv wirken, soll nicht der Verweis des Sichtbaren auf das Abwesende und Unsichtbare verloren gehen.

Diese Äußerungen mögen als Weisung eines malerischen Impressionismus gedeutet werden können. Indes wird bei einer solchen Interpretation der dem Berg-Wasser-Bild wesentliche Charakter welthafter Hintergründigkeit verschleiert. Aus dem Ziel einer Evokation von Welt als einer anschaulichen Bedeutsamkeit erst erklärt sich jene sichtliche Wertschätzung einer nicht frontal aufzeigenden, sondern halb nur andeutenden Malweise. Kennzeichnend für das Bemühen, mit visuellen Mitteln eine bedeutungsvolle Hintergründigkeit, die Präsenz des Unsichtbaren im Bild zu erreichen, ist der Ausdruck des »verdeckten Durchschimmerns«.[23] Angestrebt ist es, die Dinge »mal

---

[20] SSJü, VI. 7. [5], LB I 616: 遠山縈紆而來,還用煙雲以斷其脈.

[21] SSJü, VI. 7. [8], LB I 616: 遠怕陰昏,近防重濁.

[22] SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *máng máng* 茫茫 und *hào hào* 浩浩; vgl. HSSJ, LB I 621: *hànmàn* 汗漫.

[23] SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *yǎn yìng* 掩映.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verborgen, mal sichtbar« erscheinen zu lassen und in der Darstellung ein Spiel von »Gegebensein und dann wieder Nicht-Gegebensein« zu entfalten.[24] Wo noch bis in die Abwesenheit einer Brücke an einer dafür sinnvollen Stelle hinein das Verlangen nach einem Flußübergang anschaulich vermittelt werden kann, ist in diesem Nicht-Erscheinen der Brücke um so eindringlicher Welt als vom Menschen bewohnte, als menschliche Umwelt in die Erscheinung getreten.

Nur im Ausgang von dem künstlerischen Anliegen, gegenüber einer vordergründig gegenstandsbeschreibenden Sichtbarkeit die eigentümliche Hintergründigkeit der Welt als einer Ganzheit mit malerischen Mitteln einzufangen, ist schließlich die folgende Aussage aus einem Einschub zu Abschnitt [8] in der Parallelüberlieferung als HSSJ als die eigentliche Leitregel beim Malen von Berg-Wasser-Bildern als Welt-Bildern zu verstehen:

»Es [sei] dicht geschichtet, aber nicht [wie] abgerutscht und blockiert – im Vollwirklichen werde das Nichtige angestrebt. Beim Einfachen und Blassen ist zu fürchten, es [könnte] einsam verwaist werden – im Nichtigen werde das Vollwirkliche angestrebt.«[25]

Mit offensichtlich daoistischen und buddhistischen Anklängen in den Ausdrücken *xū* 虛, »hohl«, »leer« oder »nichtig«, und *shí* 實, »vollwirklich« oder »gehaltvoll«, wird hier angemahnt, die Ebene der sichtbaren Gegenständlichkeit zu übersteigen und mit malerischen Mitteln den Übergang vom vordergründig Gegebenen zu einem sich entziehenden, horizonthaften Dahinter für die Anschauung zu gewährleisten. Ohne handfest gestalteten »Vordergrund« andererseits kann solche Hintergründigkeit nicht entfaltet werden. Folglich führt ein weiterer Einschub im Dringen auf die ausgewogene Mitte zwischen beiden Extremen diese Unterweisung fort:

»Wo das Leichte und Klare als Verkörperung [des Gehalts] genommen wird, wird [das Bild], wenn es zu nichtig ist, zwangsläufig des Feinstofflichen und Geistigen entbehren. Wird [umgekehrt] das harte Herausragen [der Gipfelformationen allein schon] für das Geistige gehalten, ist [dieses] befangene Festhalten hinwiederum nicht verschieden vom Schwer[-fälligen] und Schmutzigen. […] Das Nichtige werde angefüllt, das Volle zerschlagen, […].«[26]

---

[24] SSJü, VI. 7. [8], LB I 616: 時隱時顯 und 或有或無.

[25] HSSJ, LB I 621: 稠疊而不崩塞,實裏求虛;簡淡而恐成孤,虛中求實.

[26] HSSJ, LB I 622: 輕清為體,太虛必少精神;峻硬為神,執著還同重濁. […] 填虛破實 […].

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Angepriesen wird die Dialektik einer Bewegung, die zwischen dem »Nichtigen« und dem »Vollwirklichen«, also zwischen zwei wahrnehmbaren Gestaltqualitäten, hin- und herläuft. Diese Gestaltqualitäten verweisen fraglos zugleich auf jene geschichtsträchtigen Deutungen menschlichen Welthabens, die im Daoismus wie im buddhistischen Denken zu reicher Blüte gelangt sind. Auf dem Spiel steht im Berg-Wasser-Bild demnach deutlich genug das philosophische Thema des Wirklichen und der Welt.

Was mit dem Gestaltungsprinzip der Komplementarität von Leere und Fülle auf den ersten Anschein hin nichts zu tun hat, gewinnt aus der Idee des Weltbezuges der Malerei jetzt seine volle Legitimität in diesem Passus. In der Fortsetzung heißt es da nämlich, durchsetzt mit zahlreichen literarischen Anspielungen:

»Man überlasse sich völlig einem Sich-dem-Wandel-Zusagen, je nach den [sinnträchtig günstigen] Ansätzen. […] Man drehe das Nichtige und bringe das Vollwirkliche in Umlauf, winde die Kurbel des Schweren und drehe das Leichte.«[27]

Hier wird jetzt eindeutig die rechte Einstellung des Künstlers im Malakt beschrieben. Soll das Bild seine Welthaltigkeit eröffnen, muß im Akt des Malens selbst eine bestimmte Weise des Eingehens auf die Welt zum Tragen kommen. Und so taucht in diesem Zusammenhang in unausgesprochener Form der von Jing Hao 荊浩 her bekannte Topos einer Verfahrensweise nach Art des »Von-selbst« (*zì rán* 自然) wieder auf. Das Malen soll als eine Bewegung verstanden werden, die mit den Ausdrücken *xuán* 旋, »drehen«, *yùn* 運, »bewegen« oder »umlaufen«, *guǎn* bzw. *wò* 斡, »Winde« oder »winden«, hinreichend als eine leibliche gekennzeichnet ist. Zugleich weist diese Bewegung des Malens aber einen kreisförmigen Charakter auf; sie ist von derselben Art wie die umlaufende Bewegtheit des Wandlungsgeschehens. Dieses bietet in der Jeweiligkeit einer Situation »Ansätze« (*jī* 機) für das künstlerische »Mitmachen«. Der Malakt wird dabei in Wendungen, die überdeutlich von der Sprache des *Zhuang Zi* 莊子 und daoistischer exegetischer Literatur eingefärbt sind,[28] aber eben auch ganz

---

[27] HSSJ, LB I 622: 全賴臨機應變.[…] 旋虛運實,斡重旋輕.

[28] Vgl. dazu *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊«, ZZJS 324, wo der einflußreiche Ausdruck *ying wù* 應物, »sich den [innerweltlichen] Vorkommnissen zusagen« (vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 229: »Beziehungen zur Außenwelt«), fällt. Ebenso einschlägig sind hier natürlich nicht minder die berühmten Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« und Kap. 3 »Yang sheng zhu 養生主« (»Herr über die Förderung des Lebens«).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Geiste jener frühen *Vorrede* des Zong Bing 宗炳[29] aufgefaßt als ein freies »Sich-Überlassen« (*lài* 賴) und ein »Sich-Zusagen« (*yìng* 應) in den Umschlägen des Weltgeschehens. Nur über ein leibliches Einschwingen der Malbewegung in die allumfassende und allgegenwärtige Weltbewegtheit kann also im Gegenzug das welthafte Moment im Berg-Wasser-Bild verwirklicht werden.

Wenn alle angeführten Beobachtungen zu diesem Text, der sicherlich einen frühen bis mittleren song-zeitlichen Höhepunkt in der gedanklichen und künstlerischen Entwicklung des Berg-Wasser-Bildes markiert, treffend gedeutet wurden, so fände sich in den Aussagen zum »Nichtigen« und »Vollwirklichen« (*xū shí* 虛實) – oder eben in buddhistischer Wendung *shí kōng* 實空, »Wirklichkeit und Leere« – bestätigt: Die Komplementarität von Erscheinung und Verhüllung, das bekannte Wechselspiel von voll ausgemalten Stellen und Leerstellen, von sichtbar gegebenen Gegenständen und einer darüber hinausreichenden Präsenz des Unsichtbaren im Berg-Wasser-Bild muß nicht in erster Linie als Merkmal einer mystischen Tendenz in der vormodernen chinesischen Malerei gedeutet werden.[30] Zumindest ist diese so offensichtlich ideengeschichtlich vorbelastete Rede immer schon in einer Tiefenschicht der Malerei fundiert, nämlich genau dort, wo diese im Sinne einer Welteröffnung wahrgenommen und entfaltet wird. Das hinlänglich erörterte Phänomen des »leeren« Bildgrundes sollte daher zunächst einmal so verstanden werden, daß es dem Maler mit allen Mitteln darum geht, eine anschauliche Form der Hintergründigkeit und Bedeutsamkeit zu erzielen, wodurch das Berg-Wasser-Bild gerade nicht als ein »Natur-« oder »Landschaftsbild«, sondern als ein »Welt-Bild« ausgeprägt wird.

Diese wenigen Beobachtungen anhand einer deutlich sich abzeichnenden und sicherlich einflußreichen Überlieferungslinie sollen genügen, um die Eckpfeiler dieser Untersuchung, namentlich die voranstehenden Studien zu Zong Bing 宗炳, zu dem älteren Wang Wei 王微 und zu Jing Hao 荊浩 sowie die nunmehr folgenden Erörterungen in einen ideengeschichtlichen Kontext einzubetten.

---

[29] Vgl. etwa das Vorkommen von *yìng* 應, »sich zusagen« oder »antworten«, in HSSX, VI. 1. [5], LB I 583 und [7], LB I, 584.

[30] Nicht ganz frei von dieser ebenso verbreiteten wie einseitigen Lesart ist beispielsweise Franklin M. Doeringers Plädoyer für ein »dynamisches« Bildverständnis im älteren China (Doeringer, »Imaging the Imageless: Symbol and Perception in Early Chinese Thought«, in: *Journal of Chinese Philosophy* 20 [1993], 5–28).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7. Welt als Bild nach Guo Xi 郭熙

Im Jahre 1117 hat Guo Si 郭思 eine in der Folge höchst einflußreiche Sammlung mit den rund ein halbes Jahrhundert zuvor anzusetzenden Reflexionen und Unterweisungen seines Vaters, des akademischen Berg-Wasser-Malers Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085), unter dem Titel *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi* 林泉高致), kurz LQGZ, herausgegeben.[1] Von kunsthistorischer Seite wird häufig auf diese überaus aufschluß- und detailreiche Quelle zurückgegriffen, was aufgrund ihrer überwiegend malpraktischen Ausrichtung auch nicht weiter verwundert. Daß dieser Text oft als das wichtigste Zeugnis für die Reflexion auf die Malerei in der früheren Song 宋-Zeit angesehen wird,[2] muß allerdings ebenso auf den Umstand zurückgeführt werden, daß es bislang vorwiegend Kunsthistoriker waren, die sich der Erforschung dieses und der anderen in der vorliegenden Untersuchung erörterten Texte angenommen haben. Aus ästhetisch-theoretischer Sicht ist die von dem etwas jüngeren Zeitgenossen Guo Xis 郭熙, dem als Maler kaum bedeutenden Han Zhuo 韓拙 stammende *Sammlung*, die im nächsten Kapitel zu besprechen sein wird, vermutlich von größerem Reiz. Allerdings stellen auch die Aussprüche des Guo Xi 郭熙 zweifellos einen Höhepunkt in der Systematisierung von älterem Gedankengut zur Berg-Wasser-Malerei dar. Wertvoll sind darüber hinaus seine umfassenden Typologien der Bilder in den Abschnitten [61] bis [73], insbesondere jedoch die technischen Angaben zur reinen Tuschemalerei in Abschnitt [59]. Auch den Gedankengang der vorliegenden Untersuchung betreffend enthält dieser Quellentext einige Hinweise von großer Bedeutsamkeit. Einerseits kann das bisher Herausgearbeitete bei Guo Xi 郭熙 eine Bestätigung und deutlichere Präzisierung finden; zum andern läßt sich in seiner Rede wie sonst nirgends die an den uns überlieferten Bildern zu gewinnende Erfahrung in anschaulicher Weise wiederfinden, so daß gerade bei diesem Maler-Autor besonders klar zutage tritt, daß die bisher rekonstruierten Gedankengänge tatsächlich nicht einer freischwebenden Theoriebildung angehören, sondern daß sie allergrößte Relevanz für die Bildbetrachtung selbst und die Kunstpraxis besitzen.[3] In der Folge sollen daher wenige Kernaussagen näher betrach-

[1] Vgl. die Übersetzung des LQGZ in VI. 8.

[2] Vgl. etwa Bush/Shih, Early, 142: »the most important of its genre«.

[3] Deutlich weiter von seinem Enthusiasmus für die erhaltenen Bilder getragen als dies

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tet werden, während weite Teile der Schrift im vorliegenden Zusammenhang nicht zu erörtern sind. Dazu zählen neben den erwähnten technischen und typologischen Abschnitten auch die an bereits erörterte Vorläufer wie die dem Dichter Wang Wei 王維 und Li Cheng 李成 zugeschriebenen Texte erinnernden Abschnitte zu einer »Logik« der malerischen Darstellung, die es in der Berg-Wasser-Malerei zu beherzigen gilt.[4] Daß dabei erstmals das Wetter in Abschnitt [55] und die Tageszeiten in den Abschnitten [61], [65] und [66] einer so umfangreichen Erörterung unterworfen werden, sei immerhin erwähnt.

7.1. Umwelt als Charakter des Welt-Bildes

Die These vom Berg-Wasser-Bild als einem »Welt-Bild« von ganz eigentümlicher Wirksamkeit soll jetzt bei Guo Xi 郭熙 im Ausgang von zwei Bildern entfaltet werden. Es handelt sich dabei allerdings nicht um zwei überlieferte Bilder, sondern um die Vorstellung von diesen Bildern, die die Schilderung davon im LQGZ weckt. In Abschnitt [79] beschreibt der Sohn das Bild »In den Westbergen auf Pferden reitend« (*Xi shan zou ma tu* 西山走馬圖), wie es ihm der Vater erklärt. Unübertroffen ist mit wenigen locker hingestreuten Worten über die Bildelemente jene Lebensnähe eingefangen, die Guo Si 郭思 am geistigen Ausdruck der Menschen im Bild preist. Auch wenn im LQGZ die Idee der »Echtheit« (*zhēn* 真) keine Rolle spielt[5] – schon gemäß der kursorischen Schilderung wirkte dieses Bild offenkundig »echt«. Wir haben da vermutlich den Grund dafür vor Augen, weshalb zum Beispiel Nakamura wie andere vor und nach ihm Guo Xi 郭熙 zugleich einen »objektiven darstellerischen Realismus« (*kyakkan teki shajitsushugi* 客観的写実主義) nachsagen und behaupten konn-

---

ein nüchternerer Blick auf das Textzeugnis zuzulassen scheint, geht Xu Fuguan 徐復觀 so weit, in der Person Guo Xis 郭熙 letztlich jene »ganz unerwartete Verwirklichung des künstlerischen Geistes des *Zhuang Zi* 莊子 in der Berg-Wasser-Malerei«, die seine Abhandlung als Grundthese trägt, zur vollen Reife gelangt zu sehen (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 343: 莊子的藝術精神不期然而然的落實於山水畫之上; vgl. 349 ff.). Damit wird dieser Text gewissermaßen zum Dreh- und Angelpunkt jener ästhetischen Theorie, die er selbst vorträgt.

[4] Eine Ausführung zu sachlichen Verhältnissen und nicht zur Erscheinungsweise wie die in Abschnitt [55], LB I 642, gegebene fällt eher aus dem Rahmen.

[5] Vgl. ein beachtenswertes Vorkommen des Wortes in VI. 8. [20], LB I 637.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te, im so gemalten Bild werde eine in sich geschlossene und abgeschiedene »Ideallandschaft« (*risō teki fūkei* 理想的風景) sichtbar und für den Betrachter in großer Lebendigkeit zugänglich.[6] Indem Guo Xi 郭熙 also die Welt vor Augen abmalte, hätte er mehr als diese, hätte er eine bessere Welt gemalt? Auch das von dem Sohn beschriebene Bild mit den Reitern im Gebirge ist offenbar tatsächlich keine dem Leben abgeschaute Genre-Darstellung. Das Gemalte ist erfüllt von einem »Atmen im Geistigen« (*shén qì* 神氣) und von einer »Erhabenheit« (*gāo* 高), die aus der Abschilderung einer Situation den Inbegriff der menschlichen Situiertheit in der Welt werden lassen könnte. In diesem Urteil dürften sich die meisten Interpreten einig sein – könnten sie das Bild heute noch sehen. Was aber ist damit genau gesagt? Geht es dem Maler wirklich darum, einen »Inbegriff« von Welt in anschaulicher Form vor den Betrachter hinzustellen, um sein Auge zu erfreuen? Es muß auch hier noch einmal drei bekannten Fragenkreisen nachgegangen werden: Wie ist ein solches Bild anzuschauen? Wie wird es gemalt? Und was bedeutet hier Welt? Um bei der letzten Frage zu beginnen, sei zunächst verdeutlicht, inwiefern es dem LQGZ zufolge in der Berg-Wasser-Malerei tatsächlich um die Welt – als Umwelt des Menschen und als eine gelebte Bewandtnisganzheit verstanden – geht und nicht bloß um »ein Stück Welt« oder eben eine dargestellte »Landschaft«.

In dem zweiten vom Sohn geschilderten Bild findet sich das, wofür Guo Xi 郭熙 in der chinesischen Kunstgeschichte berühmt ist, der »Fernblick«. Verkörpert durch

> »einen einzelnen alten Mann, der mit der Hand über einen großen Kiefernbaum vor seinem Auge streicht, machte er die Sinneshaltung des bis an den äußersten Horizont schweifenden Fernblicks.«[7]

Indem der Betrachter den Alten im Bild sieht, wähnt er in unendliche Fernen zu blicken. Im Ausdruck des Alten findet sich der Verweis auf die Ferne. Das in nächster Nähe Angeschaute, der Mann mit dem Baum, scheint ein Symbol zu sein für etwas, was im Bild nicht sichtbar ist – so könnten wir diese Beschreibung deuten, wäre nicht zuvor etwas Anderes gesagt worden. Der Maler hat nämlich

---

[6] Nakamura, Chūgoku garon, 443 ff.

[7] LQGZ, VI. 8. [68], LB I 645: …老人以手撫面前大松作極目引望之意.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»eine unbeirrt in die Ferne blickende, ungebrochene Sinneshaltung in das ganze Stück Stoff hineingetragen.«[8]

Nicht das einzelne Symbol, das *ganze* Bild ist demnach buchstäblich getränkt von diesem Fernblick. Dieser Blick in die Ferne erwuchs aus der Sinneshaltung des Malers selbst. Auf diesem Wege wurde dem gemalten Bild offenbar eine ganz eigene Tiefe mitgeteilt, die über den bloßen Ausdruck in Haltung und Miene des Alten, über den symbolischen Verweis auf die Ferne hinausgehen dürfte. Das Bild atmete wohl diese Ferne selbst. Es war dies weniger ein Bild »über die Ferne« als ein Bild »voller Ferne«.

Guo Xi 郭熙 gilt nicht von ungefähr als der Entdecker der »dreierlei [Formen der] Ferne« (*sān yuǎn* 三遠), wie sie bei Gebirgsdarstellungen Beachtung finden sollten.[9] In Abschnitt [28] wird dargelegt, wie »Höhenferne« (*gāo yuǎn* 高遠), »Tiefenferne« (*shēn yuǎn* 深遠) und »Ferne auf gleicher Höhe« (*píng yuǎn* 平遠) auf unterschiedliche Weise in Erscheinung treten. Angesprochen werden mit diesen Benennungen zunächst einmal Blickrichtungen im Raum. Verbunden sind damit darüber hinaus einmal eine »wirkmächtige Erscheinung« (*shì* 勢) und sodann zwei gesonderte »Sinneshaltungen« oder »Sinngehalte« (*yì* 意). Ausgelotet wird in diesem Gedanken also nicht etwa der geometrische Raum in seinen drei Dimensionen; nur zwei davon kommen ja überhaupt zum Tragen, die Höhe und die Tiefe. Es geht mit diesen verschiedenen Blickrichtungen zugleich um verschiedene Blickeinstellungen und um unterschiedliche Wirkungen, die vom Angeschauten dabei jeweils ausgehen. Entscheidend ist es dabei zu sehen, daß durchaus alle drei Formen der Ferne in ein und demselben Bild verwirklicht werden können, selbst wenn dies zu einer – nach neuzeitlich-europäischem Verständnis und rein optisch-technisch betrachtet – in sich unstimmigen Ansicht führen mag. So fällt in Abschnitt [21] zur Darstellung von Gebirgen folgender Satz:

---

[8] LQGZ, VI. 8. [68], LB I 645: 帶一望不斷之意於一幅上.

[9] Zur langen Vorgeschichte der geschauten »Ferne« in der Dichtung vgl. Florence Hu-Sterk, »Tang Landscape Poetry and the ›Three Distances‹ of Guo Xi«, in: Lomonová, Recarving, 179–204. Ganz in einer mimetischen Kunstauffassung befangen ist freilich bei dieser Autorin noch die nicht unplausible Deutung der Kategorie der »deep distance« als einer subjektiv imaginierten Zusammenschau verschiedener Weltansichten (ebd., 188–194). Das Problem des LQGZ ist wahrscheinlich jedoch nicht auf der Ebene der Darstellung einer vorgegebenen Welt, sondern noch dahinter, auf der Ebene einer anschaulichen Stiftung von Welt gelegen.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Sie sollten, in der Draufsicht angesehen, wie aus der Nähe betrachtet sein, und sie sollten, ergeht man sich zu ihren Füßen, gleichsam winken.[10]

Die Verschmelzung zweier sich scheinbar ausschließender Ansichten in einem einzigen Bild ist ein wichtiges und oft diskutiertes Merkmal der nicht-repräsentationistischen Berg-Wasser-Malerei Chinas. Dasselbe Bild kann und soll dem Betrachter die Vogelflugperspektive auf Berge und die Nahsicht dessen, der in ihnen spazierengeht, bieten. Wenn an anderer Stelle in einem Nebensatz von »einer wilden Gebirgsschranke, über mehrere hundert *Li*-Meilen sich erstreckend«[11] die Rede ist, so wird auch an dieser – unter Beachtung der Proportionen technisch gar nicht zu bewältigenden – Übertreibung, an der Verschmelzung ausgedehnter Ansichten zu einer einzigen, die gerade nicht Vorgegebenes darstellende Eigenart dieser Malerei greifbar. Die »Zusammenschau« mehrerer Ansichten gehört zum selbstverständlichen Repertoire der älteren chinesischen Malerei und wird daher kaum je überhaupt thematisiert. Dem abendländischen Perspektivismus läuft sie sicherlich aufs entschiedenste zuwider. Da jedoch der Gegensatz zum in Europa nunmehr eingeübten perspektivischen Schauen nicht bestand, konnte er auch nicht ausdrücklich diskutiert werden. Für den heutigen Interpreten ist es freilich ausschlaggebend, die »drei Formen der Ferne« nicht mit einer Lehre vom perspektivischen Schauen und der entsprechenden malerischen Konstruktion des Raums zu verwechseln. Gemeinsam kennzeichnet hingegen alle drei »Formen der Ferne«, daß da überhaupt eine Abständigkeit und ein Gegenüber im Schauen erschlossen wird. Das flächige Bild der Malerei hat damit nun auch in der Reflexion seine ganz eigene Tiefe entdeckt.

Der Malereitheoretiker Guo Xi 郭熙 zeigt dem Bildbetrachter auf, daß seine Betrachtung ihn an einen Horizont des Schauens versetzt, der doch physisch zugleich nicht erreichbar ist. Diese Ferne bedeutet also nicht bloß einen gewissen Abstand. Sie bedeutet eine »Ent-fernung« des Menschen, der da vor dem Bild in die Ferne schaut, von sich selbst. Die Wirkung und die Stimmungswerte, die mit dieser Ferne einhergehen, sind von der Art, daß der Schauende sich in einer anschaulich erfahrenen Dialektik dem zugehörig fühlt, was ihm zugleich gegenübersteht und in der Entfernung seinem Zugriff sich entzieht. Diese Ferne ist nach Guo Xi 郭熙 jeweils nicht ein gewußter

---

[10] LQGZ, VI. 8. [21], LB I 638: 欲上瞰而若臨觀,欲下遊而若指麾.

[11] LQGZ, VI. 8. [77], LB I 647: ·障亂山幾數百里.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abstand, sondern eine in der leiblichen Ausrichtung unseres Blickes je schon erfüllte und zur gleichen Zeit erfahrene und erlebte Ent-Fernung von etwas, das heißt eine Ferne in und zu etwas. Nicht auf eine gemessene oder meßbare Ferne im Blick auf ein raumkörperliches Gegenüber zielt die Rede von den »drei Formen der Ferne« in der Berg-Wasser-Malerei ab, sondern auf das Phänomen der Tiefe, das an unserem In-Sein aufscheint. Unserer gerichteten Bezugnahme auf ein in der Raumtiefe verfügbares und zugleich abständiges Gegenüber als das Andere unseres leiblich bestimmten Seinsortes in der Welt soll die Malerei Rechnung tragen. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß in solcher Malerei eben unser leibliches Selbstsein als unser Weltverhältnis in den verschiedenen Formen der Ferne oder besser Tiefe aufscheint und zugleich über eine sensomotorische Wahrnehmung auf eben dieses unser leibliches Sein-zur-Welt transformierend einwirken kann. Die eigentümliche Tiefengestaltung des Berg-Wasser-Bildes ist es – noch vor aller Ikonographie und Ikonologie –, die in anschaulicher Weise unsere Leiblichkeit zu verkörpern und in einem Atemzug damit ästhetisch anzusprechen angetan ist. Ist es also zuviel behauptet, wenn Guo Xi 郭熙 mit dem Hinweis auf die »Ferne« die Aufdeckung der leiblichen Situiertheit des Menschseins in der Welt zugesprochen wird? Als Maler hat er für diesen Gedanken zumindest, so scheint es, in der Anschauung der Ferne das passende Bild gefunden. Denn in seiner gedanklichen Fassung einer primär gesehenen Ferne geht er über die Anschauung hinaus auf unser erfahrungsmäßiges Erleben einer Umwelt aus.

Im Hinblick auf die These von der Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes bedeutet diese gedankliche Errungenschaft jedenfalls eine entschiedene Bestätigung. Indem nun auch das Nachdenken über Malerei die leibliche Situiertheit als einen grundlegenden Zug am Berg-Wasser-Bild ausarbeitet, wird dieses noch entschiedener abgerückt von jeder abbildhaften Beschreibung von Gegenständen. Das Bild erlangt eine welthafte Tiefe, indem es ganz konkret den es betrachtenden Menschen in seinem leiblichen In-Sein nach mehreren Seiten hin zu umfangen in der Lage ist. Im leiblichen und stimmungsmäßigen Sinne einer Befindlichkeit in der Welt gewinnt das Bild die Qualität einer lebensweltlichen Umgebung. Ein Bild, das in dieser Weise und zu diesem Zweck gemalt ist, steht nicht länger vor dem Betrachter, es nimmt ihn auf, nimmt ihn in sich hinein. Das Bild kann so auf einer darstellerischen Ebene zu genau derjenigen »räumlichen« Wirklich-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keit werden, inmitten derer der Mensch mit all seinen leiblich-geistigen Lebensvollzügen immer schon steht.

Daß mit dem Thema der »Ferne« (*yuǎn* 遠) im allgemeinen das Phänomen einer Hintergründigkeit im menschlichen Dasein ins Spiel kommt, wie Xu Fuguan 徐復觀 behauptet, läßt sich schwerlich leugnen. Allerdings gelangt dieser Gedanke erst bei dem jüngeren Han Zhuo 韓拙 zur Reife, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll. Gerade die Aussagen Guo Xis 郭熙 zu einer »Ästhetik der Andeutung«, wonach im gemalten Berg-Wasser-Bild vor allem mit Wolken jenes für die Gattung insgesamt kennzeichnende Spiel von Sichtbarkeit und Verbergung anzustreben sei, bleiben in ihrer malpraktischen Ausrichtung auf die gegenständliche Wirkung gewissermaßen vordergründig, wie Abschnitt [30] gut belegen kann. Es geht dem Autor offenkundig nur darum, daß Berge wiedererkennbar als Berge und nicht als »Stößel« (*duì* 碓), Gewässer als Gewässer und nicht als »Regenwurm« (*qiūyǐn* 蚯蚓) zu malen sind. Auch wird etwa in Abschnitt [20] deutlich gemacht, daß das ausbleibende Spiel von Hell und Dunkel im Gebirge den Eindruck hervorrufen kann, es gebe da keine Wolken. Die aber gehören zur Sache wie die Beleuchtung durch die Sonne. Der durch die zuvor befragte Überlieferungslinie vom SSJ, SSL und SSF bis zum SSJü hindurch ständig auftauchende Topos von einer die Wirkung hintergründiger Weite hervorrufenden »Unterbrechung« in der Darstellung findet sich gerade im LQGZ am ehesten auf eine rein pragmatische Reflexionsebene herabgezogen, wie sich besonders gut im Mittelteil von Abschnitt [11] nachvollziehen läßt. Dort wird fast durchweg im Hinblick auf die Bildwirkung von dem »Spurenmuster von Hell und Düster, von Verborgenem und Sichtbarem« (*míng huì yǐn xiàn zhī jī* 明晦隱見之迹), von »Widerschein und Verdeckung« (*yìng bì* 映蔽) sowie von »Abbruch und Fortsetzung« (*duàn xù* 斷續) gesprochen.[12]

In verblüffender, allzu deutlich die Begrenztheit des ideengeschichtlich-hermeneutischen Geschäfts vor Augen führender Weise möchte Xu Fuguan 徐復觀dagegen anscheinend gerade Guo Xi 郭熙 die Erschließung einer spekulativ gedeuteten Hintergründigkeit für die Malerei nachsagen. Er hat zu diesem Zweck einen Vergleich dieser Passage mit der geistesgeschichtlichen Überlieferung des vormodernen China angestrengt. So versucht er den Nachweis zu erbringen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang der »drei Formen der Ferne«

[12] LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit der bis auf das *Zhuang Zi* 莊子 zurückreichenden Strömung der »Lehre vom Geheimnisvoll-Dunklen« (*xuán xué* 玄學) besteht.[13] Es ist allerdings zweifelhaft, ob sich der Praktiker, der Guo Xi 郭熙 angesichts des LQGZ offensichtlich primär war, über die unabdingbaren kultur- und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Zeit hinaus bis auf die spekulative Ebene vorwagte, die Xu Fuguan 徐復觀 ihm gewissermaßen unterstellt, wenn er ihn zum späten Theoretiker und zugleich zum malerischen Verwirklicher einer Einstellung gegenüber der sichtbaren Welt macht, die im *Zhuang Zi* 莊子 angelegt und in den ästhetisch und denkerisch so fruchtbaren Jahrhunderten nach der Han漢-Zeit zur Entfaltung gelangt wäre. Hier soll gegenüber jeder genie-kultischen und romantisierenden Überspannung des hermeneutischen Bogens aus Guo Xi 郭熙 und seinem Nachdenken über die Malerei nicht ein Ideal gemacht werden. Andererseits soll aber nicht weniger gezeigt werden als daß im LQGZ in überaus klarer Weise die Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes erkannt und im Hinblick auf ihre Wirkung beim Betrachter wie auf ihre Herkunft aus bestimmten produktionsästhetisch zu fassenden Voraussetzungen transparent gemacht wird.

Wenn sich Guo Xi 郭熙 zufolge »die körperlichen Gestalten der Berge mit jedem Schritt verändern«,[14] so kommt mit dieser Einsicht in die Perspektivität allen Schauens nicht etwa das Verlangen nach einer perspektivisch vereinheitlichenden Darstellungstechnik, sondern im Gegenteil das Gewahrwerden des leiblichen Inneseins in der geschauten Welt zum Ausdruck. Dieses Innesein mag durch die leibliche Situiertheit notwendig perspektivisch, sprich einseitig, verfaßt sein; es impliziert jedoch stets zugleich den Aspekt einer Ganzheit, die Welt als Umwelt nämlich. Infolgedessen verkörpert ein Gebirge in seinen vielfältigen Ansichten das Aussehen aller Berge, wie im Anschluß an die eben zitierte Aussage weiter ausgeführt wird. Im Kern steckt in dieser Auskunft das antinaturalistische, allenfalls »idealistisch« zu nennende Programm der gesamten chinesischen Berg-Wasser-Malerei. Statt einen einzigen Anblick aus einer bestimmten Blickstellung heraus abbilden zu wollen, soll sie alle möglichen Erscheinungsweisen zugleich in einer prägnanten Gestalt einfangen. Die im Bild angeschaute Gestalt ist eine Verkörperung aller sichtbaren Gestalten. Als so bestimmte einzelne Gestalt verweist sie mit ihren

[13] Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 342 ff.
[14] LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635: 山形步步移.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sichtbaren Merkmalen über ihre Vereinzelung hinaus auf ein Ganzes. In ihrer sichtbaren Bedeutsamkeit als »das Wirkliche« ist das Ganze der innerweltlichen Erscheinungsformen tatsächlich in der Bildgestalt versammelt – und zwar nicht nur der Möglichkeit nach wie etwa im Falle des theoretisch immer mitangeschauten anderen Blickpunktes oder der prinzipiell unendlich erweiterbaren, perspektivisch angelegten Kastenbühne in der europäischen Malerei der Neuzeit. Gewinnt damit das angeschaute Bild nicht die Dimension der Welthaftigkeit, wenn die gegenwärtig gegebene Gestalt als solche in sich das Weltganze aufbewahrt? Kommt nicht ebenso in jenem als »altehrwürdiger Stammvater« (*zōng lǎo* 宗老) bezeichneten Kiefernbaum »das ganze Gebirge zum Ausdruck«?[15] Der Kiefernbaum steht da nicht als ein symbolisches Zeichen für eine tieferliegende Bedeutung vor Augen, sondern als die angeschaute Mitte, in der sich eine Umgebung im Sinn einer erlebten Umwelt sammelt. Auch da ist offenkundig von mehr als einer kompositorischen Einbettung eines Elementes oder von der Ikonographie des Kiefernbaumes die Rede. Es tritt an dieser Stelle im Bild des Stammvaters die menschlich ausgelebte Umwelt auf den Plan. In der einzelnen Gestalt versammelt sich für die Anschauung der Sinngehalt der menschlichen Welt. Ein solches Berg-Wasser-Bild wäre somit zum Welt-Bild geworden, zum Welt-Bild im prägnanten Sinn der Welteröffnung durch die Bildbetrachtung hindurch. Diese Feststellungen sollen jetzt im einzelnen auf ihre Legitimität hin geprüft werden. Zu fragen ist, inwiefern in der Tat die menschliche Welt als Lebenswelt von Belang ist für das Berg-Wasser-Bild.

Zunächst ist diesbezüglich der bereits seit dem XH des älteren Wang Wei 王微 bekannte Gemeinplatz einer anthropomorphen Deutung der Berg-Wasser-Gegebenheiten vorzuführen.[16] Zunächst findet sich auch im LQGZ mehrmals das aus früheren Quellen bekannte Motiv der quasi menschlichen Rangordnung zwischen Haupt- und Nebengebirgen.[17] In Abschnitt [11] wird so beispielsweise eine höfische Rangordnung ins einträchtige Miteinander der größeren und kleineren Berge hineingesehen. Derselbe Gedanke kehrt sodann in bezug auf die Pflanzenwelt mit dem einsamen Kiefernbaum als ihrem

---

[15] LQGZ, VI. 8. [53], LB I 642: 以其一山表之於此.

[16] Vgl. XH, VI. 2. [2], LB I 585; vgl. zur Vermittlung aus der Menschenbetrachtung die älteren Vorgaben bei Liu Shao 劉劭, *Renwu zhi* 人物志, 1; RWZ 18; der Gedanke taucht in moralischer Wendung bereits in Liu Xiangs 劉向 *Shuo yuan* 說苑, 卷 18 »Bian wu 辨物« (»Erörterung der Vorkommnisse«) auf (vgl. Lu Yuanjun, Shuo yuan, 622).

[17] SSL, VI. 5. a) [5], LB I 596; vgl. SSJü, VI. 7. [1], LB I 616;

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mittelpunkt wieder. Auch in Abschnitt [21] bedient sich die Beschreibung menschlicher Verhaltensweisen und eines herrscherlichen Auftretens, um die Mächtigkeit eines Gebirges zu charakterisieren. Diese Redeweise ist möglicherweise als malpraktische Figur der Didaktik schon hinreichend gerechtfertigt. Zu beachten gilt es allerdings, daß die intendierte Würde des naturwüchsigen Gebirges gerade nicht als Inbegriff natürlicher Schönheit und Erhabenheit gewertet wird, wie das in Europa mitunter geschah und bis heute geschieht.[18] Die natürliche Erhabenheit wird vielmehr nirgends so deutlich wie bei dem vermeintlichen »Realisten« oder »Naturalisten«[19] Guo Xi 郭熙 herabgeholt auf die Ebene der menschlichen Verhältnisse. Die Natur wird in der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei umgekehrt gerade jener ästhetischen Sonderstellung entkleidet, die sie namentlich in der europäischen Theorie bis in die jüngste Zeit genießt. Der Grund dafür ist sicherlich zuerst in einem nicht-kreationistischen Weltverständnis des vormodernen China zu suchen.[20] Auch könnte es sein, daß die Mächtigen des vormodernen China eine größere Machtfülle besaßen als die des alten Europa. Und es mag sein, daß in diesem Gedanken eine von Grund auf »konfuzianisch« geprägte Sichtweise zum Tragen kommt. Entscheidend ist jedoch, daß die vermeintliche Natur als das schlechthin Andere des Menschen von Guo Xi 郭熙 wie von seinen Vorläufern mit einem Bedeutungsgehalt aufgeladen wird, der daraus den sichtbaren Ausdruck der Welt des Menschen werden läßt. Es ist der Berg-Wasser-Malerei wider den Anschein gerade nicht um »Natur« zu tun, sondern bis in das Natürwüchsigste, bis in die ewig un-

---

[18] Vgl. Francesco Petrarcas anfängliche Ergriffenheit, als er im Jahre 1336 den Mont Ventoux bestieg; F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux. Familiarum rerum libri IV 1*, übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann, Stuttgart 1995. Vgl. Schiller, »Vom Erhabenen«, in: Ders., Sämtliche Werke, V 491, aber auch Kants Kritik an der gängigen Auffassung von der Erhabenheit der Natur in seiner *Kritik der Urteilskraft*, B 75 ff.;. Insbesondere in der Naturanschauung des Klassizismus und der Romantik kommt dieses Gefühl zum Tragen, etwa vor den »heroischen Gebirgslandschaften« eines Joseph Anton Koch (1768–1839) oder in der Einsamkeit des Menschen vor der übermächtigen und unzugänglichen Natur bei Caspar David Friedrich (1774–1840). Zu einem modernen Begriff dieses Erhabenen der ästhetischen Natur siehe M. Seel, Eine Ästhetik, 59 f.

[19] Vgl. zu dieser einseitigen Charakterisierung der früheren Berg-Wasser-Malerei insgesamt bis zu ihrer Hochblüte in der Song宋-Zeit Goepper, Vom Wesen, 174; Sirén, Chinese Painting, I 46; Sullivan, The Birth, 1; Cahill, Hills, 46; zu Guo Xi 郭熙 so besonders Nakamura, Chūgoku garon, 444.

[20] Vgl. dazu Mathias Obert, »Künstlerische Kreativität und Weltbezug im vormodernen China«, in: Günter Abel (Hg.), *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie. 26. – 30. September 2005 in Berlin. Sektionsbeiträge*, 2 Bde., Berlin 2005, 1. Bd., 615–626.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

veränderlichen Gebirgsformationen hinein um die Welt als eine Welt des Menschen.

Während die Rede von gleichsam menschlichen Haltungen und zwischenmenschlichen Beziehungen im Hinblick auf die Erscheinungsweise von Gebirgen in Abschnitt [24] in abgewandelter Form wiederkehrt, werden in Abschnitt [25] die Felsen als »Knochen von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī gǔ* 天地之骨), die Gewässer aber als das »pulsierende Blut von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī xuè* 天地之血) bezeichnet.[21] Damit wird die denkbar größte Einheit, das Wandlungsgeschehen des Weltganzen, als ein lebendiger Organismus aufgefaßt. Dem geht in Abschnitt [23] die klassische Fassung eines organizistischen und zugleich humanistischen Verständnisses der Berg-Wasser-Gegebenheiten voraus:

»Die Berge haben in den Gewässern einen pulsierenden Blutkreislauf, in Gräsern und Bäumen eine Behaarung, in Dunst und Wolken [aber] ihren geistigen Glanz. Daher werden die Berge lebendig, indem sie Gewässer erhalten, blütenschön, indem sie Gräser und Bäume erhalten, glanzvoll und verführerisch, indem sie Dunst und Wolken erhalten. Die Gewässer haben in den Bergen ein Antlitz, in Pavillons und Wasserterrassen Augen und Brauen, in Fischern und Anglern [etwas] Verfeinertes und Vergeistigtes. Deshalb werden die Gewässer verführerisch, indem sie Berge bekommen, licht und munter, indem sie Pavillons und Wasserterrassen bekommen, weit und frei, indem sie Fischer und Angler bekommen. Dies ist die Einrichtung von Bergen und Gewässern.[22]

Berge und Gewässer werden da wie ein lebendiger Körper beschrieben. Die naturwüchsigen Gegebenheiten sind nicht als visuelle oder physikalische Gegenstände, sie sind als ein Leib zu betrachten; es besteht eine sachliche Verwandtschaft zwischen allen Berg-Wasser-Gegebenheiten und dem menschlichen Leib.[23] Zweifellos sind daher Berge und Gewässer im Bild vom Menschen vornehmlich über die Vermittlung der eigenen Leiblichkeit zu erfahren, wie Billeter dies en passant, aber doch sehr eindringlich aufzeigt. So beschreibt er, wie der

---

[21] Vgl. das Mitschwingen der Perspektive auf das Weltganze in der Wendung *tiān dì* 天地 noch in der nüchternen Auskunft zum »kompositorischen« Vorgehen in LQGZ, VI. 8. [51], LB I 642.

[22] LQGZ, VI. 8. [23], LB I 638: 山以水為血脈,以草木為毛髮,以煙雲為神采.故山得水而活,得草木而華,得煙雲而秀媚.水以山為面,以亭榭為眉目,以漁釣為精神,故水得山而媚,得亭榭而明快,得漁釣而曠落.此山水之布置也.

[23] Vgl. die Ansätze in SSL, VI. 5. a) [16], LB I 597; vgl. zu diesem Grundmotiv daoistischer Welterfahrung Kristofer Schipper, *Le corps taoïste*, Paris 1982, 148 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bildbetrachter aufgrund einer Wesensverwandtschaft mit den körperlichen Elementen der Berg-Wasser-Welt auf der Ebene des Leibes den Raum des gemalten Bildes als seine Wirklichkeit eröffnet. Über leibliche Korrespondenzwirkungen räume der Bildbetrachter den Raum des Bildes im Zuge seiner eigenen sensomotorischen Tätigkeit »realisierend« ein; in leiblicher Tätigkeit stifte er die aktuelle Wirklichkeit der angeschauten Berg-Wasser-Welt. Gerade durch die Vermittlung des leiblichen Angesprochenseins komme es zu einer »Projektion« des Betrachters ins bildhafte Universum.[24] Wenngleich dieser Betonung des leiblichen Moments im rezeptionsästhetischen Vorgang grundsätzlich beizupflichten ist, ist freilich gegen eine der Schreibkunst abgeschaute, überzogene Abstraktion hin zur reinen Leiblichkeit als dem ästhetischen Kerngehalt die konkrete Bedeutsamkeit der gegenständlichen »Erscheinungsgestalten« des Berg-Wasser-Bildes, ist mithin über die leibliche Räumlichkeit hinaus eine je gestalthaft bedeutsame und je konkret gelebte *Welt* als der im Bild eröffnete *Sinn* festzuhalten. Entgegen einer Reduktion jenes »univers imaginaire« des Bildes auf eine gewissermaßen parallel zu den Pinselspuren im Schreibkunstwerk verlaufende allegorische »représentation du corps« als Kernthema des Berg-Wasser-Bildes nach Billeters Deutung[25] muß doch die in ihrer leiblichen Dimensioniertheit konkret erschlossene Lebenswelt, die über das Phänomen der in sensomotorischer Tätigkeit sich konstituierenden Leiblichkeit weit hinausreicht, als Anliegen der Berg-Wasser-Malerei in Anschlag gebracht werden.

Der Berg-Wasser-Körper ist in seiner Parallelität zum organischen Leib zugleich zu verstehen als die Verkörperung der Welt im ganzen. In dem Organizismus wird nicht etwa eine Allegorie des Leibes, sondern allenfalls eine Allegorie der lebendigen Welt greifbar. Das organische Zusammenwirken der verschiedenen Elemente bildet einen naturwüchsigen Körper, der im Pulsieren des Wassers »Leben« (*huó* 活) eingehaucht bekommt. Die Ausweitung auf Momente der menschlichen Existenz wie die »geistige Ausstrahlung« (*shén cǎi* 神采), das »Antlitz« (*miàn* 面) und das »Verführerische« (*mèi* 媚)[26] ist in der Körpermetapher angelegt. Bemerkenswert ist jedoch, daß darüber hinaus Versatzstücke aus der Menschen- oder Kulturwelt wie

[24] Billeter, L'art chinois, 213 ff.
[25] Billeter, L'art chinois, 219 f.
[26] Vgl. denselben Ausdruck schon in HSSX, VI. 1. [1], LB I 583.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von selbst die Fortsetzung dieser Vorstellung bilden. Die Berg-Wasser-Gegebenheiten werden somit unter der Hand zur Verkörperung einer genuin menschlichen Verfassung stilisiert, wenn sie zu einer Verfeinerung bis hin zur Vergeistigung (*jīng shén* 精神) oder zur Stimmung des »Munteren« (*kuài* 快) gelangen. Natur- und Kulturwelt verschmelzen hier zu einer im wahrsten Sinne organischen Einheit. In der in dieser Weise geschilderten Ansicht spiegelt sich allenthalben das menschliche Leben in ausdruckshafter Weise. Zugleich ist der Mensch in konkreter Form immer schon darin enthalten. Vorgeführt wird da die menschliche Lebenswelt. Aus dem letzten Satz geht hervor, daß es sich um die »Einrichtung« (*bù zhì* 布置) dieser Lebenswelt durch den Maler handelt. So kommt die Welt des Menschen auf der Darstellungsebene in unablöslicher Weise ins Berg-Wasser-Bild. Dieses spricht den Menschen auch deshalb in seinen Stimmungen und in seinem Denken unmittelbar an, weil es von vornherein auf die menschliche Verfassung des Seins-zur-Welt angelegt ist.

Wenngleich vordergründig ein metaphorischer Parallelismus zwischen dem menschlichen Leben und dem naturwüchsigen Geschehen in Berg-Wasser-Gegebenheiten artikuliert zu werden scheint, muß doch in der Tatsache einer untrennbaren Verquickung beider Sphären nach Guo Xis 郭熙 Vorstellung ein über die Anschauung von Eigenschaften hinausweisendes Moment erblickt werden. Das gemeinsame Glied ist zuletzt das Moment der Welthaftigkeit. Im einen Falle ist auf der Seite der naturwüchsigen Gegenständlichkeit mit »Himmel und Erde« (*tiān dì* 天地) unverkennbar das Wandlungsgeschehen im ganzen gemeint; auf der anderen Seite stehen neben Merkmalen des Menschseins die Spuren menschlicher Tätigkeit in der Welt, worin die Lebenswelt als solche zum Vorschein kommt. Gerade aber die enge ikonologische Verknüpfung der Natur- und der Kulturwelt im Sichtbarwerden einer »Vergeistigung« (*shén* 神) anhand der Fischer und Angler spricht dafür, daß es im Berg-Wasser-Bild um nicht weniger als das Aufscheinen von Welt schlechthin geht. Denn diese Menschen vertreten bekanntlich den »verborgenen Gebildeten« (*yǐn shì* 隱士), der sich da – sei es aus »konfuzianischer« Verantwortlichkeit für das Reich oder »alles unter dem Himmel« (*tiān xià* 天下), sei es aus einer »daoistischen« Rückkehrbemühung heraus – in seine Welt zurückgezogen hat und der dergestalt sein Welthaben in besonders vergeistigter Form auslebt. Wenn anderswo dem »Treiben der Menschen« (*rén shì* 人事) und der »Sinneshaltung der Menschen« (*rén yì* 人意) mit ikonographischen Elementen aus der Kultur-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welt entsprochen werden soll,[27] so wird auch damit auf die Betätigung in der Lebenswelt mit ihrer eigentümlichen Bedeutsamkeit als konstitutiv für das Berg-Wasser-Bild hingewiesen. Dieses erweist sich auch in solchen Nebenbemerkungen als mehr denn nur ein gemaltes »Bild von der Welt«. Es wird genau dann zum Welt-Bild im emphatischen Sinne, wenn da die Zusammengehörigkeit des Naturwüchsigen und des Menschlichen nicht nach Art eines Nebeneinanders oder eines räumlich verstandenen Ineinanders, sondern als ein dem menschlichen Welthaben entsprechendes Innesein eine anschauliche Gestalt erhält. Vermittels ihres »Sinngehalts« oder auch der »Sinneshaltung« (*yì* 意) wird die Darstellung nämlich zum Betrachter hin geöffnet; in seiner Sinneshaltung erschließt dieser die Bedeutsamkeit des gemalten Bildes und findet sich da hineinversetzt als in seine ureigene Lebenswelt.

Im LQGZ wird die gewissermaßen allegorisch symbolisierende wie überhaupt die metaphorische Form der Darstellung auf einen niederen Rang verwiesen. Demgegenüber soll im Bild das Wirkliche als solches gegenwärtig sein. Auch wenn dieser Gedanke nicht eigens ausgesprochen wird, gerät doch auf diese Weise am Ende neben der klassischen Figur des metaphorischen Vergleichs (*bǐ* 筆) selbst die altehrwürdige ästhetische Kategorie der metaphorischen Evokation (*xìng* 興) unter Verdacht. Dies belegt am eindringlichsten Abschnitt [16], wo gegenüber der Allegorese in bezug auf Wertvorstellungen in einzelnen Bildelementen vielmehr die anschauliche Fülle eines unmittelbaren Gewährens von welthaften Situationen gefordert wird. Zum Schluß heißt es da mit Blick auf die malerische Umsetzung einer ehrwürdigen Vorstellung aus den Gesprächen des Konfuzius, die ihrerseits im übrigen schon von Zong Bing 宗炳 als Schlüsselaussage für den Wert der Berg-Wasser-Malerei angesehen wurde:[28]

»[Jenen Spruch] ›Der mitmenschlich Gütige schätzt die Berge‹, [stellt] man angemessen [dar] wie Bo Letian in seinem ›Bild vom Landhaus‹, worin die Sinneshaltung des Wohnens in den Bergen reichlich und zur Genüge [enthalten ist]. ›Der Weise schätzt das Wasser‹, das wird angemessen [dargestellt] wie in Wang Mojies Bild ›[Der Landsitz am] Wangchuan-Fluß‹, worin die Freude, die im Wasser gelegen ist, im Überschuß gespendet wird. Soll man denn wirklich, woran mitmenschliche Güte und Weisheit sich erfreuen, aus der körperlichen äußeren Gestalt nur eines Mannes ersehen?«[29]

---

[27] LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635.

[28] HSSX, VI. 1. [1], LB I 583.

[29] LQGZ, VI. 8. [16], LB I 637: 仁者樂山,宜如白樂天草堂圖,山居之意裕足也.智者樂水,宜如王摩詰輞川圖,水中之樂饒給也.仁智所樂,豈只一夫之形狀可見之哉？

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die symbolisierende Darstellung eines Sinngehalts wird als plump und arm zurückgewiesen. Die Allegorese, die mit einer einzelnen Figur arbeitet, kann dem Reichtum an anschaulichem Ausdruck, der in einer umfassenden Berg-Wasser-Ansicht als solcher je schon angelegt ist, nicht das Wasser reichen. Indem Künstler vom Rang eines Bo Juyi 白居易 oder des jüngeren Wang Wei 王維 das Ganze einer Lebenssituation ins Werk legen, kommt darin nicht lediglich der beabsichtigte Sinngehalt zum Ausdruck. Als menschliche »Sinneshaltung« (*yì* 意) im Verhältnis zur Umwelt wird dem Betrachter vom Bild her etwas »gespendet« (*jǐ* 給), wie es ausdrücklich heißt. An die Stelle einer dargestellten Freude *im* Bild tritt die Freude *am* Bild. Denn das Bild verkörpert alle Züge der gelebten Situation in Wirklichkeit oder eben, um mit Jing Hao 荊浩 zu reden, »in echt«.

Deutlich wird an dieser Stelle, daß es in der Betrachtung von Berg-Wasser-Bildern *idealiter* nicht mehr um das Sehen und Verstehen (*jiàn* 見) von Zeichen und deren Bedeutung zu tun ist. Dem Maler liegt daran, im Betrachter mit tatsächlicher Wirkung eine Stimmung zu erwecken. Diese Stimmung ist jedoch kein subjektives Gefühl; sie ist welthaft, insofern sie getragen wird von dem konstitutiven Bezug auf eine lebendig erfahrene Umwelt. Der Betrachter soll nicht die Freude nur verstehen, er soll sie wirklich besitzen können. Besitzen aber kann er diese Freude an Bergen und Gewässern nur, wenn ihm diese selbst durch das gemalte Bild hindurch zur Verfügung gestellt werden. Aus dem Gemalten heraus erschließt sich in der Betrachtung allein dann die Fülle einer umwelthaften Lebenssituation, wenn das Bild selbst diese Fülle je schon verkörpert, wenn es also als Bildgestalt über eine welthafte Dimension verfügt. Das gemalte Bild muß letztlich von der Art des Wirklichen selbst, nicht von der eines bloß verweishaften Zeichens für das Wirkliche sein. Wesentlich ist andererseits über den Charakter der umgebungs- oder welthaften Sinnfülle hinaus, daß das Thema eines solchen Bildes nicht als rein innerliche Empfindung der »Freude an etwas« (*yào* oder *lè* 樂) gefaßt wird. Unter der Hand tritt an dieser Stelle eine weit umfassendere Vorstellung zutage, nämlich das Insein in einer je situativ und orthaft bestimmten Umwelt. Für Guo Xi 郭熙 muß es bei der diesbezüglichen Darstellung um die »Sinneshaltung des Wohnens in den Bergen« (*shān jū zhī yì* 山居之意) gehen. Es muß im Bild geradezu ein Wohnen ermöglicht werden, also das Sein im Bild bis hin zu einem leiblichen Eingehen in diese Welt. Der Betrachter soll mit seiner ganzen Person seinen Aufenthalt an diesem Ort und in dieser Umgebung

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wählen können. Daß damit dem gemalten Bild nach Guo Xi 郭熙 keineswegs zuviel zugemutet wird, soll im folgenden gezeigt werden – nicht zuletzt, um gängige Mißdeutungen in Frage zu stellen.

Nach einer so gut wie einhelligen Interpretation des bekannten Perspektivenwechsels und der zeitlichen Struktur des klassischen Berg-Wasser-Bildes wäre der Topos vom Eingehen des Betrachters in die Bild-Welt etwa so zu verstehen:

»Réintroduire la durée dans l'espace en recentrant sans cesse la présence humaine, en organisant un monde autour d'un centre, permet à l'humain de dépasser la tyrannie du temps et de retrouver sa place au sein du cosmos. En outre, en lui offrant une vision globalisante, de tous les points de vue à la fois, elle [sc. cette vision picturale?] lui permet idéalement de faire fi des limitations spatio-temporelles inhérentes à la condition d'humain et de *devenir* le monde lui-même.«[30]

So treffend diese Charakterisierung einer ästhetischen Auflösung des Subjekts in einer totalisierenden Weltsicht scheint, so »spiritualistisch« und ungenau ist sie auf den zweiten Blick. Die Schlußfolgerung, daß die äußere Welt ganz der Herrschaft wechselnder Blickpunkte unterworfen sei, daß daher geradezu in umgekehrter Richtung die Welt ins betrachtende Subjekt oder in dessen recht willkürlichen Betrachtungsakt hinein sich auflöse, läge ebenso nahe. Was für eine Welt ist dies überhaupt? Und welchen Stellenwert innerhalb der menschlichen Existenz, welche ethische Bedeutung hätte ein ästhetisch vollzogenes Aufgehen des einzelnen im Weltganzen? Kann es wirklich um die Vereinigung mit allen *möglichen* Orten im Bild und um eine *Aufhebung* der zeitlichen Endlichkeit zu tun sein? »Welt« als solche ist doch gerade nicht ein pures Gegenüber, darin der Mensch verschwinden könnte; die Welt ist gerade angewiesen auf eine orthafte und zeitliche Entfaltung *in* der einzelnen Existenz. Guo Xi 郭熙 und mit ihm die ganze Gattung der Berg-Wasser-Malerei ist an dieser Stelle im Rückgang auf seine eigenen Aussagen vor mystifizierenden oder platonisierenden Mißverständnissen zu bewahren. Zumindest läßt sich die Vorstellung von einem durch das Bild ermöglichten »Welt-Werden« des Menschen über den Gedanken des orthaften »Wohnens« in der Welt als Bild ganz anders rekonstruieren.

---

[30] Escande, L'art, 72.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.2. *Ein Wohnort im Welt-Bild*

Im vierten Abschnitt des LQGZ wird eine unmittelbare Brücke von der Anlage des Bildes in Form einer »stilistischen Verkörperung« (*tǐ* 體) zu seiner Betrachtung geschlagen. Ist es also übertrieben, auch die die letztere beherrschende Grundhaltung wie einen Stil oder eben eine »Verkörperung« (*tǐ* 體) aufzufassen? Daß ein solches Verständnis durchaus sinnvoll ist, wird bei genauerem Hinsehen ganz deutlich:

»Für das Anschauen von Berg-Wasser [-Bildern] gibt es ebenfalls eine [stilistische] Verkörperung: Nähert man sich ihnen mit einer auf Wald und Quell gerichteten [Einstellung des] inneren Sinns, so ist ihr Wert hoch; nähert man sich ihnen mit dem Blick derer, die dünkelhaften Luxus [lieben], so ist ihr Wert gering.«[31]

Die rechte Einstellung bei der Betrachtung von Berg-Wasser-Bildern ist entscheidend für ihre Wirksamkeit. Allenfalls in deren gelungener Entfaltung ist aber der hohe ästhetische Wert dieser Malerei begründet. Berge und Gewässer sprechen über das Auge hinaus den »inneren Sinn« (*xīn* 心), das heißt sowohl den Ursprung allen Handelns im Menschen als auch seine Gemütsverfassung an. Indem diese je schon in einer umwelthaften Gestimmtheit verwurzelt ist, bedeutet das Innere hier gerade nicht eine Beschränkung auf das subjektive Gefühlsleben. Das Gemüt steht von vornherein in einem tätigen Bezug zu Orten in einer Umwelt und zu Lebenssituationen, in die es infolge der Leiblichkeit des Menschseins eingebunden ist. Mit »Wald und Quell« (*lín quán* 林泉) ist eine typische Situiertheit in einer solchen Umwelt bezeichnet. In der Qualität einer Umwelt betrifft das Berg-Wasser-Bild dementsprechend den Betrachter nicht in seinem Sehvermögen allein, sondern immer in seiner leibhaftigen Ganzheit. Das Berg-Wasser-Bild muß mit derselben Ausrichtung des ganzen Menschen auf die leibhaftig erschlossene Umwelt angeschaut werden wie die wirkliche Lebenssituation in der Welt dies auch immerzu von uns verlangt. Die ästhetische Anschauung setzt nach Guo Xi 郭熙 voraus, daß der Betrachter bereit ist, sich auf genau die Welt einzulassen, in der alle seine Lebensvollzüge stattfinden. Das Berg-Wasser-Bild fordert vom Betrachter von vornherein eine auf die wirkliche Welt ausgerichtete Gestimmtheit, nicht bloß ein kunstverständiges Sehen. Der

---

[31] LQGZ, VI. 8. [4], LB I 632: 看山水亦有體:以林泉之心臨之則價高,以驕侈之目臨之則價低.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grund dafür ist aber genau in dem bereits sichtbar gewordenen Umstand zu erblicken, daß im Bild – besser: durch die Bildbetrachtung hindurch – nicht weniger und nichts anderes als ein Weltort, das heißt ein vollgültiger Ort für das Leben des Menschen in seiner geistigen und leiblichen Weite erschlossen werden soll. Nicht eine Landschaftsansicht wird also gezeigt. Es wird durch das Bild etwas gänzlich anderes geleistet. Bei entsprechender Einstellung kann damit ein Ort und mit ihm die Welt schlechthin gestiftet werden. Erst unter dieser Grundvoraussetzung einer welthaften Dimension des Bildes wie des Betrachtungsaktes kann Guo Xi 郭熙 sodann auch in umgekehrter Richtung behaupten:

»Wie das Bild ist, das angeschaut wird, so ist die Sinneshaltung geartet, die es im Menschen entstehen läßt – [ganz] wie wenn er sich tatsächlich inmitten dieser Berge befindet. Dies betrifft die zum gemalten Bild gehörige Sinneshaltung außerhalb der Ansicht.«[32]

Das gemalte Bild geht in seiner Wirksamkeit über das bloße Aufzeigen einer Ansicht hinaus. Es nimmt umgebungshafte Dimensionen an. Die dargestellten Berge umschließen den Betrachter in ihrer Mitte (*zhōng* 中). So gebiert die Darstellung im Betrachter eine Sinneshaltung, und zwar eine solche, wie er sie ganz ebenso inmitten der Berge als Ausfluß dieser Umwelt einnehmen und an sich erfahren kann. Wie die Umwelt den Menschen aufgrund seines leiblichen Eingebundenseins mit ihrer jeweiligen Eigenart durchdringt, genau so kann auch das Bild den Betrachter tatsächlich erfassen und bis in seine welthafte »Sinneshaltung« (*yì* 意) hinein verwandeln. Die Bildwirksamkeit übersteigt die gesehene Ansicht insofern, als sie derjenigen Wirksamkeit ebenbürtig ist, die eine real erfahrene Umwelt auf den Menschen ausübt. Natürlich könnte an dieser Stelle auch mit einem bloßen »Vorstellen« übersetzt werden; und natürlich könnte die mit »wie wenn« anhebende Schlußfolgerung auch wie ein »als ob« verstanden werden und den Konjunktiv nach sich ziehen. Demnach könnte sich der Betrachter eben imaginativ an den Ort der Ansicht versetzen. Wenn hier aber von einem metaphorischen Als-ob der Bild-Welt gegenüber der wirklichen Lebenswelt gesprochen werden soll, wäre dieses bloße Als-ob einer »Vorstellung« nicht durchaus noch innerhalb der gesehenen Ansicht, eben als einer gemalten, enthalten? Wo liegt der Unterschied zu jener angeschauten Ansicht, die

[32] LQGZ, VI. 8. [12], LB I 635: 看此畫令人生此意,如真在此山中,此畫之景外意也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Betrachter ein Gefühl geben mag, als ob er die wirklichen Berge vor Augen hätte – das Gefühl von diesem Als-ob gleich mitliefernd im Wissen darum, daß es sich lediglich um die gemalte Ansicht vor Augen handelt? Wäre eine solche Imagination also wirklich »außerhalb der Ansicht« (*jǐng wài* 景外) des Gemalten zu suchen? Im Augenblick der gelingenden Suggestion ist das Suggerierte doch so wirklich wie das echt Erfahrene. In der lebendigen Bilderfahrung ist die gemalte Wirklichkeit in ihrer Wirkung gleich der »echten«, und kein Als-ob einer bloßen Bildhaftigkeit trübt mehr den Blick – oder besser: die Erfahrung.[33]

Die in der voranstehenden Passage trotz allem möglicherweise noch auszumachende Grenze zwischen einer abbildhaften Kunst und einer vorbildhaften Wirklichkeit wird jedenfalls endgültig zunichte im Hinblick auf die höchste Wirkung des gelungenen Berg-Wasser-Bildes. Guo Xi 郭熙 verweist zuvor aber schon, gleichsam zur Erläuterung dieser ersten Leistung des Berg-Wasser-Bildes wie ebenso als Einleitung zum folgenden, darauf, daß bestimmte Inhalte und Gestaltungsmerkmale der Bilder im Menschen das leibhaftige *Streben nach* bestimmten Tätigkeiten oder Seinsweisen in der angeschauten Welt hervorrufen. Er nennt da das »Sinnen auf ein Reisen« (*sī xíng* 思行), das »Sinnen auf ein In-die-Ferne-Blicken« (*sī wàng* 思望), das »Sinnen auf ein Wohnen« (*sī jū* 思居) oder das »Sinnen auf ein mußevolles Sich-Ergehen« (*sī yóu* 思遊). Natürlich könnte auch hier wieder eine schwächere Interpretation das Wort *sī* 思 im Sinne eines von der Bildanschauung evozierten »Erinnerns« vergangener Erlebnisse verstehen. Früher durchgeführte Wanderungen und erfahrene Fernblikke mögen so noch durch die Bildbetrachtung mit dem Angeschauten in der Seele assoziiert werden können. Ist aber diese Auffassung auch im Falle des »Sich-Ergehens« (*yóu* 遊) sinnvoll? Verlangt dieses Wort nicht geradezu nach einem Objekt, nach einer konkreten Ortsangabe? Welche sonst wäre aber dafür einzusetzen als »ebenda«, womit die gesehene Ansicht zum Zielort eben dieses sinnierenden Vorstellens hier und jetzt wird. Noch deutlicher scheint das »Wohnen« (*jū* 居) einer Ortsangabe zu bedürfen. So wie die Wendung da steht, wirkt sie nackt und leer. Hinzuzudenken kann aber allenfalls ein *yán* 焉,

[33] Vgl. dagegen Jullien, Das große Bild 178 f., wo in Ermangelung einer radikal phänomenologischen Untersuchung genau dieser Passagen doch wieder im »als ob« die illusionistische Tradition so ausdrücklich aufgerufen wird, daß sie der immer noch abendländisch denkende und sprechende Philosoph Jullien sodann nicht überzeugend abzuweisen vermag.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»ebenda«, sein. Erinnerte Wohnorte müßten genauer bestimmt werden – wenn solche denn gemeint wären. Auch auf die Beifügung der Ortsangabe durch ein klassisches *yán* 焉 hat der Autor jedoch verzichtet. Dieser Umstand belegt in der parallelen Anordnung der Ausdrücke recht deutlich, daß hier allgemeine Verhaltensweisen in ihrer welthaften Bezogenheit auf einen Ort benannt werden sollen. Nicht lediglich individuelle Erfahrungen rührt das angeschaute Bild in der Einbildungskraft des Betrachters an, sondern darüber hinaus grundmenschliche Regungen, die leibhaftig auszuleben sind. In der Bildbetrachtung wird der Mensch über sein Vorstellen und Erinnern hinaus in seiner Emotionalität und Intentionalität ergriffen. Er beginnt sich nach einer bestimmten Umwelt zu sehnen und nach einem leibhaftigen Aufenthalt in derselben zu trachten. Das Bild löst ein »Sinnen und Trachten« (*sī* 思) danach aus, die genannten Verhaltensweisen leibhaftig und an diesem gegebenen Ort in die Tat umzusetzen.

Im Hinblick auf diese dem gemalten Bild zugetraute Fähigkeit, im Menschen ein leibhaftiges Verhalten gegenüber der Welt auszulösen, lautet die Zusammenfassung nunmehr mit größter Folgerichtigkeit so:

»Wie das Bild ist, das angeschaut wird, so ist die [Einstellung] des inneren Sinnes geartet, die es im Menschen aufkommen läßt – [ganz] wie wenn er im Begriff steht, tatsächlich an jenen Ort [der Darstellung] zu gehen. Dies betrifft die wunderbare Vollendung der Malerei außerhalb der Sinneshaltung.«[34]

Muß jetzt nicht der durch die Bildbetrachtung zustande kommende Weltbezug als solcher demjenigen schlicht gleichgesetzt werden, den wir »vor Ort«, das heißt in der wirklichen und auf diese spezifische Weise erfahrenen Bergwelt haben können? Wird hier von dem Malereitheoretiker nicht einfach gesagt: Das gemalte Bild bewirkt im Betrachter eine Einstellung zur Welt, die derjenigen entspricht, die uns einen bestimmten »Ort in der Welt« aufsuchen läßt? Der Betrachter ist sicher nicht am dargestellten Ort. Er befindet sich gewiß nach wie vor vor dem gemalten Bild. Dieses aber läßt nach dieser zweiten Charakterisierung nunmehr nicht mehr bloß eine »Sinneshaltung« (*yì* 意) aufkommen wie im ersten Zitat. Jetzt spricht das Bild unser leibhaftiges Sein-zur-Welt an. Und findet sich an dieser Stelle nicht ganz konsequent genau die umwelthafte »Einstellung des inneren Sinnes« wieder, die in jener oben angeführten Passage aus Abschnitt [4] auf

[34] LQGZ, VI. 8. [12], LB I 635 f.: 看此畫令人起此心,如將真即其處,此畫之意外妙也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Wald und Quell« gerichtet sein sollte, um das Berg-Wasser-Bild überhaupt angemessen aufzunehmen? Jetzt wird eine auf das wirklich vollzogene Eingehen in eine bestimmte Umweltsituation gerichtete Einstellung durch das Bild vermittelt. Das Bild löst diese auf ein Tun ausgehende Einstellung mit tatsächlicher Wirksamkeit im Betrachter aus. Diesem Antrieb gehorchend »schickt er sich an« (*jāng* 將), mit »echter« Wirkung, das heißt leibhaftig an diesen »Ort« (*chù* 處) »heranzutreten« (*jí* 即). Mit dem betreffenden Ort ist gewiß der dargestellte Ort gemeint. Dieser ist aber nirgendwo in der äußeren Welt zu finden. Er existiert allein in der gelingenden ästhetischen Anschauung, in der Betrachtung des gemalten Bildes – in genau der Weise, wie ihn das Bild in seiner angeschauten Gestaltung zu eröffnen imstande ist. Die Anziehung des Bildortes ist so unwiderstehlich, daß ihre Wirksamkeit noch die im vorhergehenden Schritt angesprochene »Sinneshaltung« (*yì* 意) übersteigt. Es handelt sich dabei um etwas »Wunderbares« (*miào* 妙), das »außerhalb der Sinneshaltung« (*yì wài* 意外) gelegen ist. Damit wird letztlich auch die transformierende Performativität des künstlerischen Bildes bezeichnet.

Daß damit eine leibhaftig erfahrene und mitvollzogene Wirksamkeit angezeigt wird, braucht nicht erst mit dem Hinweis auf die lebens- und übungspraktische Konnotation des Wortes *miào* 妙 belegt zu werden. Zumal in der buddhistischen Sprache bezeichnet dieses Wort ja eine Wirklichkeit, die außerhalb des geistigen und sprachlichen Fassungsvermögens angesiedelt ist, die jedoch von maßgeblichem Einfluß auf das Leben des Menschen ist.[35] In zahlreichen Zusammensetzungen steht das Wort für einen unfaßlichen, aber tatsächlich und leibhaftig vollzogenen Umschlag im menschlichen Leben, mithin für eine existentiell wirkliche Transformation.[36] Der Autor gibt sich freilich unabhängig von diesem sprachgeschichtlichen Assoziationsreichtum alle erdenkliche Mühe, seinen Gedanken zu präzisieren. Warum sonst sollte er hier die umständliche incohative Formulierung »er schickt sich an« (*jāng* 將) wählen? Zweifellos steht da ein Ereignis unmittelbar bevor. Jetzt wird die gemalte Bild-Welt in ihrer Wirkung auf den Betrachter nicht mehr mit dem Zustand der realen Befindlichkeit inmitten der Bergumwelt »verglichen«, wie dies

---

[35] So etwa in den Wendungen *miào fǎ* 妙法, »wunderbare Dharma-Wirklichkeit«, *miào jìng* 妙境, »wunderbarer Bezirk«, *miào dé* 妙德, »wunderbare Wirkmacht«.

[36] So etwa in *miào jué* 妙覺 und *miào wù* 妙悟, »wunderbares Erwachen«, *miào yìng* 妙應, »wunderbares Sich-Zusagen [des Buddha oder der Bodhisattvas]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zuvor gewissermaßen noch der Fall war. Jetzt hält Guo Xi 郭熙 fest, daß sich etwas *ereignet*, wonach der Betrachter in seinem Innern tatsächlich schon trachtete. Das vorausgehende »Sinnen auf«, die »Sinneshaltung« entfaltet jetzt tatsächlich ihre Dynamik, weshalb nunmehr nicht mehr von einem Zustand des Bildbetrachters die Rede ist, sondern von einer Transformation, die ihm leibhaftig widerfährt. Wenngleich das »Hingehen« (*jí* 即) an dieser Stelle semantisch noch hinter jenem »Sich-Befinden« (*zài* 在) im vorangehenden Zitat zurückzubleiben scheint, findet hier auf der rhetorischen Ebene hingegen eine Steigerung statt. Wo vorher der Naturort und der Ort im Bild als zwei Orte von gleicher Wirksamkeit gedacht waren, bleibt nunmehr nur noch ein einziger Ort übrig; dies ist der Ort im Bild als ein wirklicher Lebensort, den die Bildbetrachtung aufschließt. Weil dem so ist, bedeutet das hier angestrebte »Hingehen« in der Sache viel mehr als dort das »Sich-Befinden«. Denn jetzt trachtet der Mensch vor dem Bild nicht länger nach einem Ort in der naturwüchsigen Umwelt. Er trachtet unmittelbar nach diesem Ort, den ihm das Bild da vor Augen stiftet. Der Schwerpunkt hat sich von dem Weltverhältnis der Sinneshaltung verlagert auf die aktuell sich verwirklichende Weltstiftung. Darum schickt sich der Bildbetrachter in diesem Augenblick an, seinen Blickpunkt vor dem gemalten Bild wirklich zu verlassen und sich nicht länger auf das Bild als Bild zu richten. Er schickt sich an, die Betrachtung selbst noch hinter sich zu lassen und leibhaftig an denjenigen Ort in der Berg-Wasser-Welt heranzutreten, den ihm das Bild als Umwelt zur Verfügung stellt. Es kann sich dabei allerdings, sofern mit der genuin leiblichen Bilderfahrung Ernst gemacht wird, um keinen anderen als genau den Ort in der Welt handeln, an dem er sich in seiner Leiblichkeit immer schon befindet. Der Bild-Ort verschmilzt zuletzt mit dem leibhaftigen Seins- und Lebensort des Betrachters. Deshalb löst sich dessen Bildbetrachtung in ein leibhaftiges Sein-zur-Welt inmitten eben dieser angeschauten Welt auf. Es vollzieht sich mit ihm eine existentielle Transformation, wie sie als solche noch »außerhalb der Sinneshaltung« stattfinden muß.

Aus diesem phänomenologischen Aufweis der Aussagen im LQGZ ergibt sich folgende Schlußfolgerung: Die gemalte Ansicht führt letztlich gar nicht etwas gegenständlich vor Augen. Sie führt den Schauenden wie ein leibhaftig erfahrener Sog in diejenige orthafte Umwelt mitten hinein, die sich ihm über die angeschaute Gestalt im Bild *als* seine Situation in der Welt und *als* sein Lebensort erschlossen hat. Wenn dies gelingt, dann hat das Berg-Wasser-Bild ohne Mysti-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zismus, wohl aber über seine Welthaltigkeit und vermittelt durch die Leiblichkeit des Betrachters, diesem seinen Aufenthaltsort in der Welt in erfüllter Weise neu gestiftet. Dies leistet das Bild aber, indem es den Menschen vermittels der Anschauung seiner eigenen welthaften Situiertheit förmlich *ausliefert*, das heißt indem es in ihm ein Sinnen und Trachten und das tätige Hineingehen auslöst. Dieses Hineingehen muß dann jedoch als *Antwort* verstanden werden, als Antwort auf den von dieser Welt als Bild wie von seiner wirklichen Umwelt selbst an den Menschen ergehenden Anspruch, sich zu situieren und zu eben dieser Welt in ein Verhältnis zu setzen. Der Betrachter bleibt nach dieser Bildtheorie ohne Zweifel vor dem gemalten Bild. Er geht gewiß nicht mit seinem Körper in die bemalte Seide hinein, um dort in den Bergen zu verschwinden, wie das manche Anekdoten glauben machen könnten.[37] Gleichwohl wird er im Zuge der transformativen Wirksamkeit des Bildes auf ihn in gewisser Weise tätig. In seinem leiblichen Verhalten vor dem gemalten Bild auf seine Situiertheit in der Welt zurückgeworfen, gründet der Betrachter seinen Aufenthaltsort in seinem ursprünglichen Sein-zur-Welt – das heißt *bei sich selbst*, nicht im Bild. In diesem Sinne eines komplizierten Durchlaufs durch die Anschauung kann gesagt werden, das Berg-Wasser-Bild stifte tatsächlich die Welt. In genau diesem Sinne bewährt es sich als ein Welt-Bild – die Welt als Bild erschließend.

Aus der ästhetischen Anschauung des erscheinenden Bildes ergibt sich das Wirkliche als solches, nicht seine bloß ersatzweise vergegenwärtigte Erscheinung. Die hinter den Einsichten von Escande und Billeter zurückbleibende Forschungsmeinung zu diesen Passagen kann folgendermaßen auf den Punkt gebracht werden:

»Landschaftsmalerei ist ein Substitut für die mit öffentlichen Ämtern nicht zu vereinende Landschaftserfahrung, das Bild ist Ersatz für die Natur und kann dieselben Gefühle beim Betrachter auslösen wie das Naturerleben.«[38]

---

[37] Vgl. zum Verkehr zwischen der realen Welt und der Bildwelt beispielsweise die Geschichten »Hua bi 畫壁« (»An die Wand malen«) und »Hua ma 畫馬« (»Das gemalte Pferd«) in der um 1700 entstandenen Erzählsammlung *Liaozhai zhi yi* 聊齋誌異 (*Merkwürdige Begebenheiten, berichtet von Liaozhai*) des Pu Songling 蒲松齡 (siehe Pu Songling, *Liaozhai zhi yi*, herausgegeben von Chen Jinfang 陳錦芳, Taibei 1990, 4 f. bzw. 767 f.). Von dem berühmten Maler Wu Daozi 吳道子 wird ferner in westlichen (!) Quellen kolportiert, er habe sich aus dem von ihm gemalten Bild heraus von seinen Freunden verabschiedet, um sodann auf Nimmerwiedersehen darin zu verschwinden; siehe Stephen W. Bushell, *Chinese Art*, 2 Bde., London 1910, 2. Bd. 130 f.

[38] Siehe Sabine Hesemanns Beitrag »China« in: Gabriele Fahr-Becker (Hg.), *Ostasiati-*

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fraglich bleibt angesichts der Formulierungen im LQGZ allerdings erstens, ob das Bild ein abbildhafter »Ersatz« für Gesehenes ist und zweitens, ob es dabei um »Gefühle« und um ein »Erleben« geht, wie

---

sche Kunst, 2 Bde., Köln 1998, 1. Bd., 162. Auch Belting dürfte in seinen knappen Bemerkungen zur chinesischen Bildpraxis (Bild-Anthropologie, 68 ff.) demselben gravierenden Mißverständnis aufsitzen. Diese in der Sekundärliteratur häufig vorgetragene Auffassung mag allerdings um so naheliegender scheinen, wenn man sie etwa mit Aussagen aus dem *Trattato della pittura* des Leonardo da Vinci vergleicht, der die Vorzüge der Malerei gegenüber der Dichtung genau damit preist, daß erstere den Betrachter unmittelbar vor die Naturlandschaft stelle und ein »rivedere« von einst aufgesuchten Orten und all derjenigen Dinge, »che ad esso occhio rappresentare si possono«, ermögliche (zitiert nach Busch, Landschaftsmalerei, 66). In Europa beginnt vielfach in der Tat die Landschaftsmalerei als Naturersatz. Darüber geht freilich ein Autor wie Seel in seinem ästhetischen Entwurf einen entscheidenden Schritt hinaus, wenn er den Schlüsselbegriff der in der Kunst aufscheinenden Gegenwart erklärt als »ein aktuales *Verhältnis* des Menschen zu seiner Lebensumgebung« (Seel, Ästhetik, 160). Was Seel zufolge vor allem an der zeitgenössischen Kunst greifbar wird, dürfte jedoch bereits für die Reflexion auf die gegenständliche Berg-Wasser-Darstellung im LQGZ nachweisbar sein: Im Bild erscheint nicht primär etwas Gegenständliches; es stellt sich vielmehr in einem prozeßhaften Wahrnehmungsakt die Lebenssituation des Betrachters selbst in ihrer zeitlichen und räumlichen Dimensioniertheit unmittelbar ein. Welt bietet sich nicht *als Erscheinen von Welt* dar; Welt gibt sich *als Wirklichkeit*. Wie sehr jedoch auch die zeitgenössische Theorie der Ästhetik noch in europäischen Vorgaben, wonach es der Kunst letztlich doch immer wieder nur um eine Wahrnehmung, nicht um eine existentielle Wirksamkeit zu tun ist, befangen bleibt, mag folgendes Zitat belegen: »Dieser Prozeß [sc. der ästhetischen Wahrnehmung von Kunstwerken] versetzt uns in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt.« (Seel, Ästhetik, 188). Noch wo hier scheinbar in geistiger Nähe zu Guo Xi 郭熙 von »führen« die Rede ist, wird das Ziel auf bezeichnende Weise doch wieder nur als eine »zur *Anschauung* gesteigerte Gegenwart«, nicht aber als die gelebte Gegenwart der jeweiligen Existenz selbst umschrieben. Hinter Seels Schlüsselbegriff der »Gegenwärtigkeit« wird somit eine Form des Ästhetizismus sichtbar, die unseren Blick auf die ältere chinesische Kunsttheorie allzu leicht verwirren kann, noch wo unleugbare Affinitäten zur gegenwärtigen Ästhetik auftauchen, die an Erfahrungen der modernen Kunst geschult ist. Wo dort für die vormoderne chinesische Reflexion die *nicht gegenständliche* Wirklichkeit in ihrer bildhaft vermittelten, so aber existentiell, nicht allein erkenntnismäßig erfahrenen *Wirkweise* von Belang ist, geht es der europäischen Ästhetik um eine Erfassung der spezifischen Bildwirklichkeit als einer Sonderform gegenständlichen Erscheinens. Die Bildwirklichkeit geht daher zuletzt nach Seel *lediglich* unmittelbar in ihrem eigenen Erscheinen als Ding in der Welt auf und gerade nicht in der Weltwirklichkeit im ganzen: »Die Präsenz des Bildes ist keine Illusion, sie impliziert kein Als-ob [...]. Sie ist Gegenwart einer darbietenden Erscheinung, die die Wirklichkeit dadurch um spezifische Phänomene bereichert, daß sie zugleich als *Erscheinung* und als *Darbietung* in Erscheinung tritt.« (Seel, Ästhetik, 279). Ebenso zu kurz greift eine subjektivistische Rezeptionsästhetik wie die von Dewey vertretene. Dewey betont zwar eindringlich, daß an dem »rekonstruktiven« Wahrnehmungsakt vor Kunstwerken durchaus die emotionale und die motorische Seite am Menschen, mithin seine leibliche Existenz im Aus-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hesemann unterstellt. Die kritische Dekonstruktion des gängigen Interpretationsrahmens und eine genauere phänomenologische Lektüre kann demgegenüber die umwelthafte Wirksamkeit der ästhetischen Anschauung in ihrer existentiellen Dimension und die Wirklichkeit des gemalten Welt-Bildes aufdecken, wo im LQGZ selbst nicht mit zwingender Deutlichkeit von »Gefühlen« und von einem metaphorischen Als-ob die Rede ist. Genau in diesem Punkt, wo am Bild die *eigene* Welt des Betrachters und nicht eine fremde Welt aufgeht, liegt der Unterschied zu den sogenannten immersiven Bildern in der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte. Vor dem Hintergrund der Präsenzmetaphysik vergegenwärtigen mimetische Abbilder eine nicht-gegenwärtige Realität unter Umständen so real, daß es zu einer Verwechslung von bildhafter und realer Präsenz kommt. In Wiesings Worten kann dann gesagt werden:

»Der Betrachter taucht sozusagen in die dargestellte Bildwelt ein und glaubt selbst am Ort der Darstellung zu sein.«[39]

Nach der Auskunft des LQGZ muß der Ort der Verschmelzung von Bild-Welt und wirklicher Welt jedoch nicht in der artifiziellen Präsenz eines Bild-Ortes, sondern im Betrachter und in seinem welthaltigen Betrachtungsakt an *seinem* lebensweltlichen Ort der Betrachtung gesucht werden.

Erst vor diesem gedanklichen Hintergrund kommt nun aber mit großer Deutlichkeit ans Licht, warum Guo Xi 郭熙 in einem vielzitierten Ausspruch mit vollem Recht behaupten kann:

»Diejenigen [Berg-Wasser-Bilder], in denen man reisen und in die Ferne blicken kann, reichen nicht heran an die Vollkommenheit derjenigen, worin man wohnen und sich ergehen kann.«[40]

Die existentielle Tatsache, daß der Mensch immer schon in seiner Welt lebt, tritt um so deutlicher zutage, je näher die angeschaute Bild-Welt dieser Lebenswelt kommt, je mehr sie in einer unmittelbar

---

tausch mit seiner Lebensumgebung Anteil habe (Dewey, Art, 52 ff./103 f./264/268/287). Zugleich droht aber auch bei ihm das Moment der Welt einer psychologistisch verengten Betrachtungsweise zum Opfer zu fallen, wo die ästhetische Erfahrung zuletzt doch im Spiel der Imagination gegründet ist (ebd., 271), so daß gemäß diesem L'art-pour-l'art-Verständnis alle lebensweltlichen Implikationen der Entfaltung des Ästhetischen dienen; nicht wird dieses umgekehrt als Prozeß einer eigentümlichen Lebensentfaltung und Weltstiftung anerkannt.

[39] Wiesing, Artifizielle Präsenz, 107.

[40] LQGZ, VI. 8. [6], LB I 632: 可行、可望不如可居、可遊之為得.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erfahrenen »Umwelt«, das heißt im Allernächsten einer lebensweltlichen Umgebung ihre anschauliche Verkörperung findet. Die ursprüngliche Situiertheit des menschlichen Seins-zur-Welt wird am innigsten dort greifbar, wo ihr Ausgangspunkt ist, in einem Lebensort. Als Aufenthaltsort oder eben als »Wohnort« im emphatischen Sinne verstanden, beherrscht andererseits unser Standort in der Betrachtung alle visuellen und sonstigen perzeptiven, aber auch alle emotiven und auf die Bewegung des Leibes bezogenen Perspektiven, aus denen heraus wir unsere Situation jeweils erschließen. So ist erklärlich, warum Guo Xi 郭熙 – seiner Entdeckung der »Ferne« zum Trotz – die Nahansicht besonders auszeichnet. In seinen Reflexionen muß er aus dem oben herausgearbeiteten Grund, daß es mit der Malerei um eine wirkliche Stiftung der Welt zu tun ist, beinahe zwangsläufig dahin gelangen, daß er die aus unmittelbarer Nähe erlebte Umwelt eines »Wohnortes« im Welt-Bild der Berg-Wasser-Malerei so hochschätzt. Denn solchen Nahansichten wohnen die umwelthaften Charaktere im höchsten Maße inne.[41] Zugleich wird aber der betrachtungsmäßige Übergang aus der Lebenswelt in die »Welt als Bild« entscheidend. Auch in Anbetracht der wenigen überlieferten Bilder scheint ihm daher viel an der Verwurzelung jeder malerischen Ansicht in der Nähe, in einer Teilansicht des »Vordergrundes« gelegen gewesen zu sein.[42] An dieser Stelle des Übertritts vom gelebten Umraum der Betrachtung zur ästhetisch erschlossenen Umwelt »im« Bild kann der Betrachter am leichtesten gewissermaßen »ins Bild« hinein gelangen. Die von dieser nahen Stelle aus eröffneten Orte entfalten also in der Anschauung am sichersten die weltstiftende Wirkung des Berg-Wasser-Bildes.

Guo Xi 郭熙 spricht ausdrücklich von der Seltenheit solcher Aufenthaltsorte, die man »ausgezeichnete Orte« (*jiā chù* 佳處) nennen müsse. Die besondere weltstiftende Kraft aber, die gerade solchen aus-

---

[41] Als eines der treffendsten Beispiele für eine solche verbreitete Bevorzugung des Wohnortes im Bild kann sicherlich das bekannte, bis auf eine winzige Aussicht im rechten oberen Eck fast völlig mit bewaldeten Berghängen »zugemalte« Hängebild des Wang Meng 王蒙 (1308–1385) von einer Einsiedelei mit dem Titel *Juqu lin shi* (*Kammer in einem Wäldchen in den Juqu [-Sümpfen]*) im Palastmuseum zu Taibei angesehen werden.

[42] Am besten entspricht dieser Regel sicherlich sein berühmtes Hängebild *Zao chun tu* 早春圖 (*Beginnender Frühling*) im Palastmuseum zu Taibei, worin der zentrale Bergrücken dem Betrachter gleichsam aus dem Bild heraus entgegenzuwachsen scheint; vgl. auch sein *Guanshan chun xue tu* 關山春雪圖 (*Schnee im Frühling im Guanshan [-Gebiet]*) im Palastmuseum zu Taibei.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gezeichneten Wohnorten inmitten der Berg-Wasser-Welt zu eigen ist, liefert die Begründung, »um derentwillen es den Edlen voll Verehrung nach Wald und Quell dürstet.«[43] Dort, das heißt an solchen Orten inmitten der Umgebung von Bergen und Gewässern, findet der Mensch am ehesten sich selbst in seiner Welt wieder. Wenn nun diese besonders wirksamen Orte obendrein in der Gestaltung der Malerei anschaulich verwirklicht sind, scheinen sie – so legen es die oben angeführten Zitate auf unausgesprochene Weise nahe – noch über die Naturbetrachtung hinausgehend das weltstiftende Vermögen ihrer Umwelthaftigkeit entfalten zu können. Daher sind es gerade »Wohnorte«, die auch den höchsten Wert eines Berg-Wasser-Bildes begründen. Auf der Grundlage dieses Gedankenganges muß im übrigen das anfängliche Anführen des seit Zong Bings 宗炳 früher Prägung beliebten Topos vom »Ausflug auf der Liegematte« (*wò yóu* 臥遊) in der Bildbetrachtung in Abschnitt [3] nunmehr als ein harmloses Vorgeplänkel und wie eine rhetorische Figur erscheinen.

Die Ergebnisse zur rezeptionsästhetischen Reflexion im LQGZ lassen sich folgendermaßen resümieren: Entgegen dem ersten Anschein ent-rückt und ent-führt das Berg-Wasser-Bild nach Guo Xi 郭熙 den Betrachter gerade nicht anderswohin. Es bringt ihn weder an einen Ort in der Naturwelt, wie es die »realistische» oder »naturalistische« Deutung der Malerei nahelegen mag, noch lädt es ihn zum Spaziergang in eine nur imaginierte, utopische Welt ein, die allenfalls der wirklichen Welt an einem geographischen Ort nachgebildet wäre. Auch die »idealistische« Deutung erfaßt dieses Bildverständnis nicht vollends. Das Bild wiedervergegenwärtigt gar nicht Abwesendes oder Transzendentes, indem es etwa zeigt, wie jenes Abwesende aussieht oder aussehen könnte. Es verdichtet das Gesehene zu einer erlebten Wirksamkeit. Dies gelingt, indem es dem Menschen einen Ort als solchen, der umgeben ist von der ihm zugehörigen Umwelt, vor Augen, ja herbeiführt. Auf diesem Weg läßt das Welt-Bild Welt als solche weniger sichtbar wie viel eher wirksam werden.[44] Es stiftet dem

---

[43] LQGZ, VI. 8. [6], LB I 632: 君子之所以渴慕林泉者.

[44] Vgl. die bis zu diesem Punkt gleichgerichtete Interpretation in Jullien, Das große Bild, 172 ff. Ganz wichtig ist der Hinweis auf die Orthaftigkeit, wenn Jullien (ebd., 174) unterstreicht: »[…] nicht […] in Gegenüberstellung zu *dem, was* […] betrachtet wird, […] sondern *da, wo* man umherwandert oder wohnt.« Allerdings verlegt er den Ort des ästhetischen Ereignisses der Weltstiftung offenkundig noch in den betrachteten Anblick, nicht in das welthafte Dasein des betrachtenden Menschen selbst. Denn er faßt so zusammen (ebd., 179): »Deshalb zielt die Malerei nicht darauf ab, den Gegenstand durch

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Menschen die ursprüngliche Welthaftigkeit seines Menschseins neu. Der so konkret gewonnene Aufenthaltsort liegt notwendigerweise »außerhalb der Ansicht« und »außerhalb der Sinneshaltung«. Er liegt weder in der dargestellten Berggegend noch im Bild von ihr oder auch nur in unserem vorstellungsmäßigen Sinnverständnis von diesem Bild. Dieser Ort ist gewissermaßen *zwischen* Ansicht und Betrachter gelegen, das heißt er erschließt sich innerhalb des ästhetischen Rezeptionsaktes im konkreten lebensweltlichen Hier und Jetzt der Existenz des Betrachters.[45]

Insofern der Ort als Lebensort des Menschen gewissermaßen erst im ästhetischen Rezeptionsakt immer wieder neu gestiftet wird, ist er kein anderer als eben jener »ausgezeichnete Ort«, den Guo Xis 郭熙 Zeitgenosse Su Shi 蘇軾, auch bekannt als Su Dongpo 蘇東坡, letztlich immer schon in seiner Brust hegte, wenn er ein Berg-Wasser-Bild anschaute:

»Ich verlaß' mich drauf, daß es in meiner Brust einen ausgezeichneten Ort gibt, und oft [sitze ich da] bei einem Krug [Wein], mir gegenüber das gemalte Bild, und [dann] schließt er [sc. der Ort in der Brust] sich [mir] auf.«[46]

Auch nach diesem ebenso knappen wie erhellenden Zeugnis entfaltet sich der existentielle Ort, im Hinblick auf den das gelungene Berg-Wasser-Bild gemalt wird, im welthaften Dasein des Betrachters selbst. Er sucht den Ort nicht länger im gemalten Bild. Die Bildanschauung eröffnet ihm vielmehr buchstäblich den Lebensort in seiner ureigenen

---

perfekte Ähnlichkeit zu vergegenwärtigen, sondern ist bestrebt, daß man sich selbst *gegenwärtig macht* (und zwar in Bezug auf etwas, das nun kein Objekt mehr sein kann, sondern »Berge-Wasser« ist: die Landschaft), daß man zugleich hineindringt und durchdrungen wird, […].«

[45] Zu einer verblüffend ähnlichen Beschreibung gelangt Max Imdahl in seiner Analyse der ästhetischen Erfahrung in der europäischen Moderne im Hinblick auf die nordamerikanische Nachkriegskunst; in dieser nicht länger denotativen Kunst von Barnett Newman und anderen werde »der Beschauer als der mit seiner eigenen Identität sich Identifizierende zum Thema des Bildes.« (Imdahl, Kunstgeschichtliche Bemerkungen, in: Ders., Reflexion, 300). Offensichtlich wurde diesem modernen Gedanken gegenüber in China schon früh eine ähnliche Bildwirksamkeit im Ausgang von einer denotativen Kunstform in den Horizont der Ästhetik gerückt. Der Unterschied besteht hier allerdings in der *umwelthaften* Stiftung eines Ortes gegenüber einer der ästhetischen Erfahrung verdankten, nahezu weltlosen Subjektivität in der westlichen Moderne.

[46] Vgl. Su Shis 蘇軾 zweiten Vierzeiler »Ci yun Ziyou shu Wang Jinqing hua shan shui er shou 次韻子由書王晉卿畫山水二首 (»Mit Folgereim nach Su Che geschrieben auf die Berg-Wasser-Malerei des Wang Jinqing«; übersetzt nach *Su Dongpo quan ji* 蘇東坡全集, Abteilung »Hou ji 後集«, 卷 1, I 463: 賴我胸中有佳處. 一樽時對畫圖開).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Welt. Dem Betrachter eröffnet sich im Welt-Bild *de facto* das Weltganze, weil er durch die Anschauung einen Ort gewinnt, von wo aus er mit seiner gesamten Existenz in sein ureigenes Sein-zur-Welt einrücken kann. Dazu muß sich also keineswegs die ganze Welt im Bildausschnitt in idealer Form widerspiegeln. Wohl aber muß durch das Bild ein echter Wohnort gewährt werden. Ein Geben, nicht ein mimetisches Wieder-Geben macht also die höchste Leistung des Berg-Wasser-Bildes nach Guo Xi 郭熙 aus. Abschließend ist nun aufzuzeigen, inwiefern der Gedanke der Weltstiftung durch die Bildanschauung sich selbst noch im produktionsästhetischen Blick auf das Nachdenken über die rechte Malweise ansatzweise bestätigen läßt.

7.3. Malen aus einer leiblichen Befindlichkeit heraus

Der Versuch der Vorrede, die Malerei auf eine unvordenkliche Kulturleistung, die Stiftung eines engen Bezuges des Menschen zum Weltgeschehen vermittels der Findung der Schemata des *Buches der Wandlungen* und der Schriftbilder zurückzuführen, mag einen verbreiteten Zug der Gelehrsamkeit ausmachen. In etwa dieselben Erörterungen finden sich schon in Zhang Yanyuans 張彥遠 LDMHJ wie dann auch in Han Zhuos 韓拙 SSCQJ jeweils am Beginn wieder. Die ureigene Stärke des LQGZ liegt hingegen nicht in diesen Gemeinplätzen, die nicht von Guo Xi 郭熙 selbst stammen, sondern in der sporadischen Erfassung der Voraussetzungen und Implikationen des gelingenden Malakts. Die technischen Details wiederum sollen hier nicht weiter erörtert werden. Zu verfolgen ist aber gegen eine Neigung zum psychologischen Verständnis der diesbezüglichen Textauskünfte, wie sie sich in manchen Übersetzungen und Exzerpten widerspiegelt, der wiederholte Hinweis auf die zuvor schon in Jing Haos 荊浩 BFJ kenntlich gewordene Rolle der Leiblichkeit des Künstlers beim Malakt.

Für das Malen von Berg-Wasser-Bildern bedarf es derselben Sinneshaltung wie für das Betrachten der Bilder, so heißt es am Ende von Abschnitt [6]. Unschwer läßt sich daraus jetzt ableiten, daß das Malen aus der leiblichen Situiertheit des Künstlers in seiner Welt heraus erfolgen muß. In Abschnitt [9] führt Guo Xi 郭熙 im Rückgang auf den bekannten Dichter und Vorläufer der neokonfuzianischen Erneuerungsbewegung der Song宋-Zeit, Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819), genauer aus, worin das rechte Verfahren der Malerei zu suchen

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist. Demnach ist sicherlich eine innere Sammlung und »Konzentration«[47] als eine der Bedingungen zu nennen. Es darf nicht »nachlässig« (*màn xīn* 慢心) und »leichtfertig« (*qīng xīn* 輕心) ans Werk gegangen werden. Eine »ernste und gesetzte« (*yán zhòng* 嚴重) Grundhaltung wird angemahnt. Diese und weitere Angaben aus dem besagten Abschnitt fordern eine Achtung vor der Aufgabe und eine geistig-seelische »Entschlossenheit« (*jué* 決) zum Tun. Wichtiger sind daneben allerdings die Ausdrücke *jīng* 精, *shén* 神 und *qì* 氣. Vor dem allgemeinen geistesgeschichtlichen Hintergrund wie im Blick auf die Ausführungen der Anfangskapitel dieser Untersuchung zum Gedanken des *qì* 氣 in der Ästhetik und zu *shén* 神 bei Zong Bing 宗炳 kann allenfalls eine extrem modernistische und nüchterne Lesart der hier vorliegenden Stellen zu dem Ergebnis kommen, es handele sich um rein psychologische, auf das Innenleben des schaffenden Subjekts zu beziehende Ideen. Hierbei geht doch genau die leibhaftig gelebte Verbindung zwischen Mensch und Welt verloren, die sich ja immer wieder in der fraglosen Verwendung *derselben* Ausdrücke hinsichtlich der Berge und Gewässer wie der Menschen und sogar hinsichtlich der Bilder in ihrer ästhetischen Qualität manifestiert. Demnach muß es sich hier für Guo Xi 郭熙 eher um so etwas wie die Sammlung des Malers in seiner welthaften Situation handeln. Es sind dabei sowohl seelisch-geistige Kräfte wie auch seine Leiblichkeit involviert. Ohne die eindringliche Verwendung der Wörter *jīng* 精 für »Verfeinerung«, »Samenflüssigkeit«, oder »Feinstofflich-Geistiges« und *qì* 氣 für das allfällige »Atmen« hermeneutisch überspannen zu wollen, kann doch das völlige Absehen von der reichen Konnotation in leiblicher Hinsicht, die diese Ausdrücke in sich bergen, hier nur in die Irre führen. Denn gerade in einer Vermittlungsfigur zwischen Leiblichkeit und Vergeistigung dürfte die Stärke des vorliegenden Gedankenganges liegen. Das »Feinstofflich-Geistige« (*jīng* 精) etwa hat der Maler aus seinen verschiedenen Lebensfunktionen heraus- und ins Malen »einfließen« (*zhù* 注) zu lassen, um der Ansicht zu ihrer Einheit (*yī* 一) zu verhelfen. Impliziert es nicht gewissermaßen bei aller Verfeinerung und Vergeistigung eine noch leibliche Vorstellung des »Feinstofflichen«, wenn erst durch dessen Einsatz das »Geistige« (*shén* 神) im

[47] Lin Yutangs Wiedergabe des betreffenden Absatzes kreist mehr oder weniger um die Idee der »concentration« (Lin Yutang, The Chinese, 73); vgl. ähnlich Sakanishis modernistische Wiedergabe »to concentrate his spirit« für *zhù jīng* 注精 und die entsprechende Fortsetzung auf dieser Linie (Kuo Hsi, An Essay, 33 f.).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gemalten geeint werden kann? Wo wäre sonst der Unterschied zu suchen, wenn nicht in der Gebundenheit an den Leib bei der einen, noch »stofflich« verstandenen Größe und andererseits in der Unabhängigkeit davon, wodurch der Maler gewissermaßen in einem nichtleiblichen Geburtsakt die Gestalt im Bild hervorbringt und ihr eine geistige Dimension mitteilt? Und warum droht das »Feinstoffliche« im Malakt trüb und »nicht hell« (*bù míng* 不明) zu werden, sobald das rein Geistige nicht seinerseits beteiligt wird? Werden nicht zumal in diesen Bemerkungen Reste eines leiblichen Befangenseins von *jīng* 精 im Stofflichen sichtbar? Erst recht gilt das Gesagte wohl für das »Atmen«, das als der leibliche Lebensvollzug *par excellence* zu gelten hat. Zumindest in der Wendung »träges Atmen« (*duò qì* 惰氣) ist offensichtlich die Befindlichkeit des Malers einschließlich seiner leiblichen Verfassung angesprochen.

Vor diesen Fragen wird es zumindest wahrscheinlicher, daß gemäß Guo Xis 郭熙 Deutung der Maler im Schaffen über eine geistige »Konzentration« hinaus mit seiner gesamten Existenzverfassung eine möglichst unmittelbar und auf verschiedenen Ebenen ausgelebte Verbindung zu seinem Werk anzustreben hat, damit das Berg-Wasser-Bild die ihm eigentümliche Wirksamkeit und Vollendung erlangen kann. Im Rückschluß aus der vorausgehenden Besprechung der rezeptionsästhetisch relevanten Aussagen können die Aussagen von Abschnitt [9] insoweit parallel gedeutet werden, als hier eben in variantenreicher Form die vielfältig gestörte Konstitution des Malers für eine jedesmal anders ausfallende Schwäche im gemalten Bild – und damit zugleich gewissermaßen für seine Wirkungslosigkeit – verantwortlich gemacht wird. Noch in der Umkehrung zum Ideal des Malaktes besagt dieser Abschnitt eben, daß verschiedene Kräfte und Vermögen im Maler zusammenwirken müssen, um ein gelungenes Bild zustande zu bringen. Der Maler hat mit seiner ganzen Person tätig zu werden. Die zumeist übersehenen Voraussetzungen auf der Ebene der leiblichen Befindlichkeit in der jeweiligen Lebenssituation zählen dabei sicher nicht zu den geringsten. Dies zeichnet sich schon in jener an dieser Stelle unmotivierten Passage in Abschnitt [60] ab, wo nicht nur von der sorgenfreien Sinneshaltung, sondern überdies gerade von dem fürs Malen erforderlichen leiblichen Wohlbefinden im je nach Jahreszeit zu beheizenden oder zu lüftenden Raum des Malateliers die Rede ist.

Wenn es einmal auf die leibliche Situiertheit des Malers in seiner Lebenswelt ankommt, ist es nur um so plausibler, was der Sohn in

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abschnitt [10] von den Gewohnheiten seines Vaters zu berichten weiß – und was dieser selbst in einer Parallelstelle zur Dichtung in Abschnitt [33] ebenfalls andeutet. Nach seiner Deutung kam es da immer auf die »Sinneshaltung« (*yì* 意), ebenso aber auch auf die »Lust« (*xìng* 興), also doch wohl eine die gesamte Existenz bis in ihr leibliches Befinden hinein ergreifende Gestimmtheit, an dem jeweiligen Tag an. Auch die unmittelbare Wahrnehmung der Umgebung spielte eine wichtige Rolle, wenn alles licht und rein sein mußte und sogar der Geruchssinn mit Räucherwerk stimuliert wurde – selbst wenn die nahezu andächtige Haltung des Gebildeten gegenüber dem Gebrauch von Pinsel und Tusche dieses Verhalten schon ausreichend zu rechtfertigen scheint. Was hier jedenfalls geschildert wird, betrifft die umwelthafte Einstimmung auf den Malakt. Zugleich wird an dem Konfuzius-Zitat »als ob er einen bedeutenden Gast empfangen sollte«[48] sichtbar, daß der Sohn in der von dem Vater an den Tag gelegten Haltung geradezu einen hohen ethischen Wert, nämlich »mitmenschliche Güte« (*rén* 仁), wiedererkennt. Die leiblich-moralische Verfassung der ganzen Person des Malenden ist es demnach, die den Ausgangspunkt des Malaktes bildet. Beachtenswert ist daraufhin die Aussage, bei jedem Bild seien »zu wiederholtem Male Beginn und Vollendung durchlaufen worden.«[49] Nicht die Überarbeitung der bereits auf dem Malgrund angelegten Gestalt wird hier betont, sondern das Durchlaufen der Gestaltung in der Zeit. Es klingt fast so, als sei der Malakt nach Art einer rituellen Handlung jeweils in einer Einheit zu vollziehen. Kann auch dieser Hinweis so gedeutet werden, daß da in erster Linie in leibhaftiger Durchführung des Gestaltens aus einer Umwelt heraus vorgegangen wird und nicht im Hinblick auf das entstehende Werk?

Deutlicher sind diesen eher zur Spekulation als zu echten Einsichten Anlaß gebenden Stellen gegenüber sicherlich einige weitere Auskünfte. So fällt zu Beginn von Abschnitt [11] die Aufforderung zur leibhaftig gemachten Welterfahrung als Bedingung des Malens auf, wenn »die eigene Person« (*shēn* 身) unterstrichen wird. Ähnlich nimmt sich der Hinweis auf die gelebte und aus dem Erleben unmittelbar in die künstlerische Gestaltung umzusetzende Erfahrung am Ende von Abschnitt [15] aus, wo die berühmten Schreibkünstler Huaisu 懷素 und Zhang Xu 張旭 aus dem achten bzw. neunten Jahr-

[48] LY 12.2.

[49] LQGZ, VI. 8. [10], LB I 634: 重複終始.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hundert als Vorbild angeführt werden. Auch sie schufen ja sichtlich aus einer bestimmten leiblichen Befindlichkeit in der erlebten Umwelt heraus. Welchen Stellenwert überdies die leibliche Ausführung der Malbewegung im Denken Guo Xis 郭熙 besitzt, belegt neben dem Eingehen auf das »Drehen des Handgelenks [und Unterarms]« (*zhuǎn wǎn* 轉腕) in Abschnitt [58] auch die ausführliche Schilderung verschiedener Weisen des Bewegungsansatzes des Pinsels auf dem Malgrund in Abschnitt [59]. Mit dem didaktischen Hinweis auf das »schichtenweise Kreisen« (*chóng dié xuán xuán* 重疊旋旋), das »zielende Zeigen mit dem Finger« (*zhǐ* 指) und mit Metaphern wie »Ausreißen« (*zú* 捽) und »Herausziehen« (*zhuó* 擢) wird da in aller Deutlichkeit der Zusammenhang zwischen der ästhetischen Qualität der jeweils gemalten Gestalt mit unterschiedlichen Weisen leiblicher Kraftübertragung, kurzum mit der Sensomotorik des Malers, aufgezeigt.

Diese Indizien für Guo Xis 郭熙 Aufmerksamkeit gegenüber dem Leib und einer leiblichen Weitergabe der Welthaltigkeit aus dem eigenen Sein-zur-Welt des Malers heraus an das gemalte Bild reichen gewiß nicht hin, um einen regelrechten Beweis für diese These zu führen. Immerhin zeigen einzelne Überlegungen zu diesem Themenkreis, obgleich sie hinter die gedanklichen Errungenschaften des BFJ zurückfallen mögen, daß eine rein psychologistische Lesart von Guo Xis 郭熙 Angaben zum Malakt und seinen Bedingungen verfehlt ist. Die eigentliche Beweislast für die These, Guo Xi 郭熙 habe ein welthaftes Malen propagiert, das in einer Vermittlungsbewegung aus der Welt durch das Individuum des Malers hindurch zurück zur im Bild für den Betrachter gestifteten Welt führen solle, kommt ohne Zweifel den bereits analysierten Passagen zur Rezeptionsästhetik des Berg-Wasser-Bildes als eines gelungenen Welt-Bildes zu.

8. Die Systematisierung durch Han Zhuo 韓拙

Die bisher nachgezeichneten Gedankenfäden aus der Überlieferungslinie des SSJ, des SSL bzw. SSF nach dem jüngeren Wang Wei 王維 sowie des SSJü nach Li Cheng 李成 mit Anleihen aus dem LQGZ des Guo Xi 郭熙 einerseits, andererseits aus der eigentümlichen Sonderleistung, die in Jing Haos 荊浩 BFJ zum Ausdruck gebracht werden, laufen in gewisser Weise alle in der anderen der beiden bis heute überlieferten großen Abhandlungen zur Berg-Wasser-Malerei aus der

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nördlichen Song宋-Zeit zusammen. Nach Guo Xi 郭熙 gilt es daher jetzt auf Han Zhuo 韓拙 mit dem Beinamen »rein Vollendeter« (Chunquan 純全) und seine umfassende Schrift mit dem Titel *Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei* (*Shan shui Chunquan ji* 山水純全集), kurz SSCQJ,[1] einzugehen. Nach der Jahresangabe 1121 in einem offenbar von einem engen Vertrauten und Mitarbeiter des Autors stammenden »Nachwort« sowie aufgrund weiterer darin genannter Einzelheiten zur Entstehung der *Sammlung*[2] läßt sich diese auf das erste oder zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts datieren. Somit vermag sie die volle Entfaltung der akademischen Berg-Wasser-Malerei wie ebenso der Tuschemalerei der Gebildeten widerzuspiegeln. Dieser Tatsache wie ihrer beeindruckenden Systematik und Durchdachtheit zum Trotz ist diese Quelle von der Forschung bisher nicht gewürdigt, vielmehr nur als historisch-philologischer Vergleichstext im Hinblick auf die frühere Überlieferung herangezogen worden. Im folgenden soll dagegen gezeigt werden, worin die theoretischen Stärken dieser »Summe« aller früheren Entwicklungen gelegen sind. Diese *Sammlung* steht ebenbürtig neben jenem malpraktischen Klassiker aus derselben Zeit, dem LQGZ, dem sie in theoretischer Hinsicht klar überlegen ist.

In dieser längeren Schrift findet sich die bis dahin ausführlichste und differenzierteste Auflistung von Gebirgs-, Wasser-, Baum-, Fels- und Wolkenformationen unter den entsprechenden Hauptüberschriften. In der bereits mehrfach vorgestellten Art und Weise werden darüber hinaus Motive aus der menschlichen Kulturwelt mit großer Sorgfalt und Plastizität geschildert. Sodann ist ein eingehendes Kapitel – und das stellt eine Neuerung gegenüber jenem mit den Namen Wang Wei 王維 und Li Cheng 李成 verknüpften Überlieferungsstrang dar – den »Schwächen beim Einsatz von Pinsel und Tusche, bei den Maßstäben und Verfahrensweisen sowie bei der Gestimmtheit im Atmen« gewidmet.[3] Hierin finden wichtige, von Jing Hao 荊浩 her bekannte Vorgaben, die sich demnach geschichtlich durchsetzen konnten, eine bedeutsame Präzisierung und Festigung. Zugleich wird freilich in Rückgriffen auf das GHPL des Xie He 謝赫 und das LDMHJ des Zhang Yanyuan 張彥遠 die frühe Tradition der Bildbeurteilung

[1] Vgl. die Übersetzung des SSCQJ, VI. 9. und die englische Teilübersetzung in Robert J. Maeda, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, Ann Arbor 1970, 11 ff.
[2] Vgl. dazu SSCQJ, VI. 9. [75] und [77]; LB II 685.
[3] SSCQJ, VI. 9. [48] ff., LB II 674 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf dem Stand der geschichtlichen Entwicklung der Tuschemalerei und unter eingehender Berücksichtigung der nunmehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückten Berg-Wasser-Malerei eingearbeitet und unter formalästhetischen Gesichtspunkten ausdifferenziert.[4] Das besondere Augenmerk richtet Han Zhuo 韓拙 dabei über die historischen Vorgaben hinaus auf das ausgewogene Verhältnis der Darstellungsmittel Pinsel und Tusche (*bǐ mò* 筆墨).[5] Und schließlich durchzieht das Problem der Regelbefolgung unter Wahrung des Ideals des »Von-selbst« (*zì rán* 自然) auf entscheidende Weise das gesamte Kapitel. Indem sich hinter diesem Thema nicht zum wenigsten die historische Auseinandersetzung zwischen einer älteren akademischen und einer neueren »Malerei der Gebildeten« (*wén rén huà* 文人畫) verbirgt, wird deutlich, daß nunmehr die Idee »überlegener Ungezwungenheit« (*yì* 逸) als das Kennzeichen höchster künstlerischer Vollendung innerhalb der Bewegung der letzteren herangereift ist.[6] Die Bestimmung einer normativen Tradition und die Auseinandersetzung mit überlieferten Mustern und der älteren Malerei, das heißt mit »Maßstäben und Verfahrensweisen« (*gé fǎ* 格法) bildet im weiteren den gedanklichen Kern der Schlußkapitel zur Kunstkennerschaft in Han Zhuos 韓拙 Schrift.

Im Hinblick auf die Frage, wie darin das Thema der Welthaltigkeit der Berg-Wasser-Malerei aufgegriffen und verfeinert wird, sind nunmehr jedoch zunächst die Anfangskapitel genauer zu betrachten. Hierbei gilt es nachzuzeichnen, was genau die an Jing Haos 荊浩 zentrale Rede von der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景) erinnernde Aussage, beim Malen seien »die aus früheren Zeiten [überlieferten] Verfahrensweisen aufzusuchen«, »die echten Berge darzustellen« und nicht »nur gewöhnliche Abwandlungen anzustreben«,[7] meint. Schon aus dem Vordersatz geht immerhin so viel klar hervor, daß dies nicht einer Weisung gleichkommt, durch das Studium vor der Natur die sichtbaren Gegebenheiten im Hinblick auf ihre formale Erscheinungsweise möglichst getreu im Bild wiederzugeben. An erster Stelle steht die Tradition, stehen malerische Konventionen. Diese erst befähigen dazu, daß die »echten Berge« im gemalten Bild anschauliche

---

[4] Vgl. besonders SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675.

[5] SSCQJ, VI. 9. [48] und [52] bis [54], LB II 674 ff.

[6] Vgl. auch die Andeutungen zur mußevollen Malerei der »namhaften Großwürdenträger, Gebildeten und hohen Beamten« in SSCQJ, VI. 9. [63], LB II 679.

[7] SSCQJ, VI. 9. [14], LB II 665: 求古法,[不]寫真山,惟務俗變.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gestalt bekommen. Nicht das genaue Hinsehen,[8] das Erfassen des Gegenstandes unter formalen Gesichtspunkten und die anschließende technische Umsetzung im Verein mit vorgegebenen allgemeinen Regeln sind die hier genannten Arbeitsschritte. Zuerst aus einer bestimmten Übung heraus und anscheinend ohne eindringliches Hinsehen auf den Gegenstand erwächst jene Fertigkeit, wonach es der Malerei um »Echtheit« zu tun sein muß, nicht um modische Darstellungsweisen. Es kann, wo das unmittelbare und individuelle Studium in der Anschauung in so ausschlaggebendem Maße einer Regelung durch die allgemeine Überlieferung unterworfen wird, schwerlich von einem repräsentationistischen Verständnis der Berg-Wasser-Malerei ausgegangen werden. Gleichwohl geht es der Malerei natürlich um sichtbare Phänomene, und gleichwohl behandelt die Schrift des Han Zhuo 韓拙 in größter Eindringlichkeit formale Aspekte am Gesehenen und Probleme einer »echten« Darstellung. Was bedeutet also »echt«, wenn diese Idee nicht auf eine äußere Ähnlichkeit hinauslaufen soll?

8.1. Der Aufbau der sichtbaren Welt und die Freilegung des Ortes

Wie in dieser *Sammlung* des Chunquan 純全 in einer ausgeweiteten Systematik abermals die bekannte »Logik der Welt« bis ins einzelne dargelegt wird, bedarf nach dem in IV. 5. und IV. 6. Dargelegten keiner genauen Paraphrase mehr. Zu benennen sind indes einige grundsätzliche Beobachtungen. Als erstes fällt in den Kapiteln über Gebirge

[8] Leon Battista Alberti beginnt dagegen in der europäischen Renaissance seine Lehre von der Malerei mit dem Verweis auf die Mathematik. Sodann folgen deutliche Worte: »Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede.« (Alberti, Della Pittura, »Libro Primo«, 2., 66). Der Maler hat die Finger von dem zu lassen, was man nicht sehen kann. Das ist ein direkter Angriff auf die im damaligen Europa freilich noch unbekannte »Hintergründigkeit« in der Berg-Wasser-Malerei. Es folgen sodann Ausführungen zu den »razzi visivi« oder »Sehstrahlen« und zur »Sehpyramide«, womit die Flächen »gemessen werden« (ebd., 5./6., 70 f.) Es geht ihm nämlich vor allem anderen um eine »certezza del vedere« (ebd., 8., 76); und schließlich wird die genaue Wahrnehmung der Größenverhältnisse erläutert (ebd., 14., 86). All dies gehört zur »forza del vedere« (ebd., 19., 92). Ähnlich legitimiert um 1500 auch Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della pittura* die Landschaftsmalerei damit, daß sie die »naturale bellezza del mondo« vorführe als eine solche, »la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisci« (zitiert nach Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei*, Darmstadt 2003, 66). Gerade das »Sehvermögen« ist mithin in der europäischen Neuzeit zur Grundlage der Malerei erkoren worden.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und über Gewässer das Bemühen um eine präzise Nomenklatur auf. Die schier unübersetzbare Auflistung von Spezialausdrücken zur Benennung von geologischen Formationen in den Abschnitten [8] und [15] ist dem Bestreben, eine Sachlogik der Grundelemente des Berg-Wasser-Bildes zu gewinnen, zuzuordnen. Damit einhergehend findet sich der wiederholte implizite und ausdrückliche Rückgriff auf philologische Formeln aus dem ersten Glossar des Chinesischen, jener Sammlung von Erklärungen zu stehenden Wendungen mit dem Titel *Er ya [-Wörterbuch zur ›Annäherung an den vornehmen‹ Wortgebrauch]* (*Er ya* 爾雅), die aus dem Altertum noch vor der Han漢-Zeit stammt.[9] Wenngleich diesbezüglich kosmologische Untertöne sichtlich geglättet werden, kommt hierin doch ein Wille zur genauen Erfassung physiographischer Unterscheidungen in ihrer Bedeutsamkeit für die Typologie in der Berg-Wasser-Malerei zum Ausdruck. Hinter dem Rückgriff auf diese philologischen Vorgaben verbirgt sich freilich zugleich ein weiteres Anliegen. Auch zur Zeit des Han Zhuo 韓拙 steht die Berg-Wasser-Malerei offensichtlich nach wie vor in einem Wettbewerb mit der Dichtung, die sie nicht fachkundig zu illustrieren, sondern die sie letzten Endes zu übertrumpfen hat. Mit dem Wissen um die treffende Benennung naturwüchsiger Formationen hat für den Maler gegenüber dem Dichter die Kenntnis des betreffenden Aussehens Hand in Hand zu gehen, denn das gemalte Bild erwächst aus dem gleichen Geist wie die Dichtung; dies wird in Abschnitt [12] erläutert. Andererseits vermag die Malerei noch über die Dichtung hinauszugehen, wie im Rückgang auf einen zuerst von dem früheren Wang Wei 王微 eingeführten Gedanken und in Anlehnung an Aussagen aus dem LDMHJ von Zhang Yanyuan 張彥遠 bereits in der »Vorrede« in Abschnitt [2] festgestellt wird. Die Stärke der Malerei ist nämlich darin gelegen, daß sie in einer anschaulichen Gestalt festhalten und mitteilen kann, was sich zeigt. In der ausgefeilten nomenklatorischen Unternehmung des Han Zhuo 韓拙 ist das Bestreben zu sehen, die dichterische Topik bis ins Innerste des reflektierten Bewußtseins des Künstlers von seiner Anschauung und seinem Tun hinein mit der Malerei zu verknüpfen, um deren Rang gebührend zur Geltung bringen zu können.

In weit höherem Maße dienen dem all jene Ausführungen, die sich von der Bindung an die Philologie befreien und diese Sachlogik in eine Darstellungslogik überführen. Eng verknüpft ist die Frage nach

[9] SSCQJ, VI. 9. [8], LB II 663; [34], LB II 670; [39], LB II 671.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den naturwüchsigen Felsformationen mit dem Problem ihrer angemessenen Darstellung durch die Malerei insbesondere in Abschnitt [34]. Untrennbar geht da die Beschreibung der Formen der Natur über in Angaben über die gegenstandsbeschreibenden Mittel der Darstellung und deren anschauliche Wirkung. Aber bereits in den Abschnitten [6] und [13] wird die Darstellungsweise von Gebirgen in einer gemalten Ansicht erörtert, wobei es nicht mehr um die Erfassung einzelner Bildelemente, sondern immer auch um den geordneten Zusammenhang im ganzen geht. In Abschnitt [16] sind den Gewässern im Bild ähnliche Angaben gewidmet. Neu ist dabei die Beobachtung von »Bergen« im Wasser in Abschnitt [17], während in Abschnitt [20] umgekehrt Wassermotive mit dem Bergelement verzahnt werden. Solche Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bildelementen bestimmen wiederum weite Teile der Darlegungen zu den Bäumen, die zunächst in den Abschnitten [21] bis [31] von Problemen der Darstellung ausgehend entwickelt werden, um sodann vor allem in den Abschnitten [32] und [33] wiederum im Verhältnis zum größeren Ganzen von Baumgruppen und dem Gebirge als dem Ort ihrer Zugehörigkeit beschrieben zu werden.

Vor allem die Schilderung in Abschnitt [26] zu den Wurzeln, die der Erde oder dem Fels entwachsen und nicht nur darauf aufliegend zu malen sind, macht ferner deutlich, daß es dem Autor in den genannten Abschnitten darum zu tun ist, die einzelnen Bildelemente stets im Kontext zu »verorten«. Gerade in der Erörterung zu den Wurzeln, in denen die Verbindung zwischen Luftraum und Boden verkörpert ist und Gestalt annimmt, wird besonders gut greifbar, daß Han Zhuo 韓拙 nicht bei Hinweisen auf visuelle Phänomene stehenbleibt. In der Drastik der gewählten Ausdrücke »herabstürzen«, »tief eindringen«, »davonstürmen«, »wild« (*dǎo* 倒; *shēn rù* 深入; *bèng* 迸; *kuáng* 狂) spiegelt sich der Umstand, daß es sich um die Schilderung eines zu anschaulicher Gestalt geronnenen Überlebenskampfes handelt. An der zur Wachstumsgestalt erstarrten Dynamik dieses Kampfes hat der schicksalhafte Ort, »der Rand eines Steilabfalls« (*lín yái* 臨崖) oder auch »die ebene Fläche« (*píng* 平), an dem er sich abspielt, entscheidenden Anteil. Der so beschriebenen Wachstumsgestalt der Bäume und Wurzeln liegt nicht nur eine Logik der Sachen, den anthropomorphen Sprachbildern nicht nur eine Didaktik hinsichtlich der Darstellung zugrunde. Es geht darüber hinaus um die anschauliche Evokation der naturwüchsigen Umgebung, die während der ganzen Wachstums- und Lebenszeit der Bäume deren Gestaltausprägung

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beherrscht. Die Berg-Wasser-Malerei hat diesem bedeutungsmäßigen Zusammenhang, der über formale Merkmale hinausreicht, Rechnung zu tragen, gerade weil ihr Gegenstand nicht auf einzelne Bildelemente begrenzt ist, sondern weil sie es immer zugleich auf eine bestimmte Örtlichkeit abgesehen hat. Wie eine Örtlichkeit ihren beherrschenden Charakter durch die Zeit hindurch entfaltet, davon sollen im Bild die Wurzeln die angeschauten Spuren bilden.

Physiographisch erfaßte Formationen führen unweigerlich eine jeweils anders bestimmte Ortsgebundenheit mit sich, die es im Bild herauszubringen gilt. Dabei handelt es sich nicht mehr ausschließlich um die überzeugende malerische Darstellung sichtbarer Einzelformen im Bildganzen, sondern es tritt an dieser Stelle zugleich zutage, daß das gemalte Berg-Wasser-Bild in seinem orthaften Charakter reflektiert wird. Jedes Element hat seinen angemessenen Ort, an dem es nicht bloß »vorkommt«, sondern mit dem es innerlich »verwachsen« ist. Das bedeutet umgekehrt, daß durch eine treffende Darstellung einzelne Elemente wiederum ihren Kontext in Gestalt eines je bestimmten Ortes mit zutage treten lassen. Sichtbar werden in solchen Bildern nicht nur Gegenstände im Kontext, sondern diese Kontexte selbst als Orte in einer Welt. »Treffend« kann die Darstellung folglich nicht im Hinblick auf die formale Wiedergabe von Naturobjekten, sondern erst hinsichtlich der Evokation von Örtlichkeiten genannt werden. Wie diese emphatische Stiftung von Orten im Bild über die Sach- und die Darstellungslogik hinaus zum Tragen kommt, soll im weiteren verfolgt werden.

In Abschnitt [9] kommt neben der Sachlogik in Form einer geographischen Ortsgebundenheit bestimmter Gebirgsformationen und der Darstellungslogik im Sinne der diesbezüglichen Kennzeichnung im gemalten Bild außerdem der wichtige Faktor des menschlichen Treibens in der Welt zum Vorschein. Neben der Logik der Naturwelt muß die Logik des gemalten Welt-Bildes die Kulturwelt berücksichtigen. Der Mensch kommt schon hier nicht einfach neben den anderen naturwüchsigen Bildelementen in den Bildern vor. Der Mensch im Bild verortet dies ebenso in einer bestimmten Weltgegend wie die gemäß einer geographischen Kenntnis ausgeführten Berggestalten. Zumindest ein solches Berg-Wasser-Bild kann nicht als eine reine Fiktion, als eine »Paradies-Welt« oder »Utopia« bezeichnet werden. Denn wichtig ist gerade die glaubhafte Einordnung der angeschauten »Bild-Welt« in die reale Lebenswelt des Menschen.

Bereits auf der ersten Ebene einer stimmigen Kombination von

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bildelementen ist es darum zu tun, der groben Orientierung nach einen wirklichen Ort ins Bild zu holen. Freilich ist dieser Ansatz zu unterscheiden von der Wiedergabe einer ganz genau bestimmbaren wirklichen Ansicht, die nicht nur durch bildimmanente Versatzstücke, sondern tatsächlich vor allem durch den perspektivischen Standort eindeutig festgelegt wäre. Für die Berg-Wasser-Malerei kommt es also wieder nicht auf die geographische Exaktheit des Landvermessers und der Erfassung eines Standortes vermittels der Wiedergabe der von ihm aus sich darbietenden sichtbaren Gegebenheiten an. Die Betonung liegt vielmehr auf der Orthaftigkeit als solcher. Die geographische Kennzeichnung muß gerade so weit reichen, daß jenem im Bild angeschauten Berg-Wasser-Ort das Prädikat »wirklich« verliehen werden kann. Denn umgekehrt ist erst ein in bedeutungsmäßigen Hinsichten in sich stimmiges und damit in diesem Sinne »tatsächliches« Ganzes von anschaulichen Merkmalen in der Lage, den Eindruck der Orthaftigkeit zu vermitteln. Die anschauliche Evokation eines tatsächlichen Ortes in der realen Welt wird gerade nur soweit angestrebt, als es notwendig ist, um diesen Ort im Bild als einen Ort der Wirklichkeit aufscheinen zu lassen.

Das Bild muß es sich dem bisherigen Untersuchungsgang zufolge angelegen sein lassen, einen Ort als einen solchen, der Wirklichkeit zu stiften vermag, vorzuführen. Diesem Hauptanliegen des Berg-Wasser-Bildes dient neben den Angaben zur geographischen Einordnung überdies die durchgängige Verzeitlichung der Ansicht. So soll sich der Maler unbedingt an der tages- und jahreszeitlich wechselnden Verfassung von Berg-Wasser-Gegebenheiten ausrichten. Der jahreszeitlichen Bedingungen wird dabei nicht nur begleitend[10] Erwähnung getan, sondern es werden alle Phänomene wie Berge, Gewässer, Gehölze und auch atmosphärische Bildelemente dem wiederholten Hinweis auf die Unterschiede in den Jahreszeiten unterworfen.[11] Der zuerst vom Autor des SSL in aller Entschiedenheit formulierte Leitsatz, daß im Berg-Wasser-Bild durchgängig auf die jahreszeitlichen Markierungen zu achten sei,[12] beherrscht im 11. und 12. Jahrhundert sichtlich das Nachdenken über diese Malerei. Han Zhuo 韓拙 übernimmt daher nicht nur aus dem BFJ das vierte Kernstück, wonach die

[10] Vgl. vor allem hinsichtlich des Regens SSCQJ, VI. 9. [39], LB II 671.
[11] SSCQJ, VI. 9. [4], LB II 662; [10], LB II 664; [18], LB II 666; [21], LB II 667; [31], LB II 669; [35], LB II 670.
[12] SSL, VI. 5. a) [14], LB I 597.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahrnehmung und die Gestaltung der »Ansicht« aufs innigste mit einer Beachtung der jahreszeitlichen Erscheinungsweise verknüpft ist.[13] Er widmet diesem Thema darüber hinaus eigens den längeren Abschnitt [47], der in bisher nicht erreichter Weise verdeutlicht, inwiefern das vierte Kernstück nun gewissermaßen Programm geworden ist.

Da wird noch einmal unterstrichen, daß es in dieser Frage nicht um die jeweils »korrekte« Darstellung der Natur im Berg-Wasser-Bild zu tun ist. Denn Han Zhuo 韓拙 weist gleich zu Beginn auf die Kenntnis der »menschlichen Angelegenheiten« (*rén shì* 人事) in diesem Zusammenhang hin. Indem das Jahreszeitliche gerade im Hinblick auf den Menschen in seiner Kulturwelt in jeder gemalten Ansicht mitschwingen soll, wird einmal mehr auf die weltstiftende Dimension der Zeitlichkeit selbst aufmerksam gemacht. Wo die unterschiedlichen menschlichen Tätigkeiten jeweils eng mit verschiedenen Jahreszeiten verknüpft sind, geht es entgegen einem oberflächlichen Anschein gerade nicht um so etwas wie »Genre-Darstellungen«. Diese nehmen die jahreszeitlichen Unterschiede allenfalls zum Vorwand für die bunte Bandbreite ihrer Geschichten. Die Jahreszeit liefert dem Genre das entsprechende, ausreichend konkretisierte »Ambiente« und der Genre-Malerei die Gelegenheit zur Variation. Han Zhuo 韓拙 erklärt indes umgekehrt die Darstellung der Jahreszeiten selbst. Und dazu nimmt er, was leicht als »Genre« mißdeutet werden könnte, entsprechende Tätigkeiten des Menschen zuhilfe.

Wenn in dieser Malereitheorie mit solcher Eindringlichkeit auf die Bedeutung der Jahreszeiten eingegangen wird, läßt sich daran einmal mehr ablesen, daß es um das Wirkliche und die Welt in der Bedeutsamkeit für das menschliche Leben zu tun ist. Die menschliche Welt in ihrer zeitlichen Ausprägung dient hier zur Charakterisierung von Welt überhaupt, insofern damit wiederum gerade eine solche Bewandtnisganzheit mit dem gemalten Bild intendiert ist, die den Menschen anspricht. Die menschlichen Tätigkeiten fungieren nach dem Chunquan 純全 in ihrer zeitlichen Konnotierung als das Vermittelnde, um im Bild Jahreszeiten, damit überhaupt Zeitlichkeit, damit aber letztlich wieder Welt als Welt des Menschen zu evozieren. Das Menschsein ist zutiefst gezeichnet vom Einklang mit den Jahreszeiten; und während diese in der Natur nur gleichgültige Spuren hinterlassen, gewinnen diese Spuren für den landwirtschaftlich orientierten

[13] SSCQJ, VI. 9. [59], LB II 679; vgl. BFJ, VI. 6. [6], 606.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Menschen im vormodernen China eine lebensnotwendige Bedeutung. Die jahreszeitlichen Schwankungen in seinen Lebensvollzügen stellen gewissermaßen das Elixir seiner Welt, der menschlichen Lebenswelt, dar. Nur naheliegend ist aus diesem Grund, daß in der Malerei wiederum die Spuren der Jahreszeiten in der Natur in besonderem Maße dazu angetan sind, auf der Ebene der Bedeutsamkeit des Berg-Wasser-Bildes die menschliche Umwelt als solche zu evozieren. Nicht verwunderlich ist aus derselben Überlegung heraus, daß diese ganz wesentliche bedeutungsmäße Beziehung zwischen einem als wirklich markierten Ort in der naturwüchsigen Welt, der geographische und zeitliche Züge der Tatsächlichkeit an sich tragen muß, und der menschlichen Lebenswelt in Han Zhuos 韓拙 Erörterung des Abschnittes [47] schließlich manifest wird, indem auch die ältere Topik einer menschlichen Gegenwart in Berg-Wasser-Gegebenheiten jetzt von der Motivik der Zeit, das heißt der menschlichen im Einklang mit der natürlichen Zeit durchdrungen wird.

8.2. Die Umwelt des Menschen im Berg-Wasser-Bild

Allgegenwärtig ist über die bisher genannten Momente hinaus die »Untermalung« des Berg-Wasser-Bildes durch den Menschen und seine Kulturwelt. Erst in der Überlagerung einer naturwüchsigen Gegebenheit durch diese Kulturwelt und in der Zentrierung auf einen umwelthaften Ort entfaltet das Bild seine eigentümliche Kraft, mit anschaulichen Mitteln Welt und das Wirkliche als solches zu evozieren. Aus diesem Vorhaben läßt sich ganz folgerichtig auch hier wieder die Betonung des »Wohnens« (*jū* 居) ableiten. Das Motiv eines Wohnortes, den das gemalte Bild erschließt, ist in seiner theoretischen Tragweite aus dem letzten Kapitel zu Guo Xi 郭熙 hinlänglich bekannt. Während hier nun der ganze Abschnitt [45] mit Worten malend alle Züge einer von Menschen bewohnten und tätig ausgefüllten Welt schildert, blitzt der ganze Sinngehalt im Thema des Wohnens auf ebenso knappe wie kennzeichnende Weise in Abschnitt [19] auf. Dort ist zu lesen:

»Überdies gibt es ›sandige Inseln‹ und ›Inselchen im See‹ – alles [Orte] inmitten des Wassers, wo man Menschen wohnen lassen kann und wo sich eine Ansicht sammelt.«[14]

[14] SSCQJ, VI. 9. [19], LB II 666: 又有沙汀湖渚皆水中可居人而景所集也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wie eine weitere Verschachtelung, das heißt wie eine »Welt in der Welt« wirkt diese Vorstellung von der bewohnten Insel im Wasser. Das Wasser ist, indem es die Inseln allseits umschließt, besonders geeignet, den Charakter einer »Umwelt« anschaulich vorzuführen. Und die auf einen Flecken Erde zusammengezogenen Inselchen sind ebenso ausgezeichnete »Orte inmitten einer Umwelt«. Wenn die hier verfolgte These von der Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes glaubhaft ist, muß das gesuchte Phänomen gerade an solchen Bildelementen greifbar werden. In der Tat wird aber in dieser kurzen Auskunft in einer sachlich keineswegs zwingenden Weise der Mensch und seine Kulturwelt ins Spiel gebracht.

Indem der Mensch sich dort nicht bloß aufhält, indem er tatsächlich ständig dort »wohnt«, indem das Eiland zum »Wohnort« erklärt wird, wird die sandige Insel im Wasser erst tatsächlich zu einem solchen Bildelement, wo das Orthafte selbst in die Anschauung tritt. Nicht von ungefähr unterstreicht diese Funktion der Stiftung eines Ortes sodann die ansonsten reichlich enigmatische Auskunft, daß sich »somit hier die Ansicht sammelt«. Erst der Gedanke vom weltstiftenden Grundzug der Berg-Wasser-Malerei verleiht diesem Halbsatz gerade an dieser Stelle seinen guten Sinn. Die ganze gemalte Ansicht zieht sich nämlich nach dieser Deutung in besondere Orte wie Inseln als ihren Kernbereich zusammen, insofern gerade hier das Orthafte sichtbar wird, insofern umgekehrt aber diese Orthaftigkeit anschaulich zutage treten zu lassen das erste Anliegen jeder Berg-Wasser-Ansicht darstellt. Als Ort im emphatischen Sinne ist die Ansicht gerade in solchen umwelthaften Inselchen und Wohnorten von Menschen zentriert. Selbst ein anderes sprachliches Verständnis, wonach die Ansicht insbesondere solche Orte eigens in sich versammelt, würde diesen Beobachtungen im übrigen kaum Abbruch tun.

Der bekannteste und durch die Geistesgeschichte hindurch anzutreffende Beleg für die Allgegenwart des Menschen im Berg-Wasser-Bild ist daneben sicherlich die anthropomorphe Charakterisierung verschiedener Gegebenheiten. So taucht jener Topos von der gleichsam gesellschaftlich verstandenen Rangordnung unter Haupt- und Nebengebirgen, der sich bis auf eine dem Dichter Wang Wei 王維 zugeschriebene Äußerung zurückverfolgen läßt,[15] auch bei Han Zhuo 韓拙 wieder auf. Zu Anfang von Abschnitt [6] werden beispielsweise Gipfelformationen als »Herrscher mit Gefolgsleuten« gesehen. Dieser

[15] SSL, VI. 5. a) [5], LB I 596; vgl. SSJü, VI. 7. [1], LB I 616; LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gedanke kann freilich leicht nach Maßgabe eines Symbolismus mißverstanden werden, ganz so, als sollte das gemalte Bild kodierte Anspielungen auf gesellschaftliche Machtverhältnisse enthalten. Aber auch als Gleichnis auf die rezeptionsästhetisch gefaßte Wirkung des Berg-Wasser-Bildes oder als didaktisches Anschauungsmittel für den Malschüler verstanden, wäre das Entscheidende daran noch verfehlt. Aus weiteren Belegen soll daher hier versucht werden, die Gegenwart des Menschlichen als den Kerngehalt dieser verbreiteten Vorstellung von der Anthropomorphie des Berg-Wasser-Bildes freizulegen. Hierbei läßt sich an Helmuth Plessner anknüpfen, der hinsichtlich des Schauspiels von einer »Darstellung im Material der eigenen Existenz«[16] spricht. Demgemäß gilt es zu verstehen, inwiefern der Mensch gewissermaßen auch in der älteren chinesischen Berg-Wasser-Malerei sich selbst »figuriert«. In der Bildbetrachtung gewinnt er aus einer komplexeren Form der Nachahmung, die sich einerseits auf den »anthropomorph« wahrgenommenen Gegenstand des Bildes, andererseits und vorrangig aber auf das Wie seiner Entstehung bezieht, unmittelbar in der mitgehenden Anschauung ein Verhältnis zu sich selbst.

In einer Entwicklungslinie werden auf dem Gebiet der Schreibkunst bekanntlich schon früh »abstrakte« Gestaltaspekte wie die Qualität von Pinsellinien mit anthropomorphen Beschreibungen wie »Knochen« (*gǔ* 骨) oder »Fleisch« (*ròu* 肉) erfaßt.[17] Die Schrift wird auf der Ebene der Art und Weise ihrer Ausführung wie ein menschlicher Körper wahrgenommen oder im übertragenen Sinne ausgehend von Qualitäten der menschlichen Leiblichkeit buchstäblich nachempfunden. Wie oben in III. 3. und in IV. 4. dargelegt, kommt es auf dem Gebiet der Malerei etwas später und in der Befruchtung durch den physiognomischen Sprachgebrauch zu verwandten Erscheinungen.[18] In einer anderen Entwicklungslinie bildet sich hier eine Topik der Gleichsetzung von Bergen, Gewässern und Bäumen mit dem menschlichen Körper im Knochenbau, dem Adernsystem

---

[16] Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, in: Ders., Gesammelte Schriften VII, 407.

[17] Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖.

[18] Vgl. dazu vor allem die zweite Verfahrensweise vom »Knochenbau« in Xie Hes 謝赫 GHPL, VI. 3. [2], LB I 355, und Jing Haos 荊浩 Kategorien der ästhetischen Beurteilung der Pinselarbeit in BFJ, VI. 6. [8] und [14], LB I 606 bzw. 608; vgl. SSCQJ, VI. 9. [22] und [23], LB II 667.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Blutkreislaufs und der Behaarung oder der Kleidung heraus.[19] Diese Vorstellungen unterstreichen einmal mehr, wie sehr es der Anthropomorphie in der Malerei im Unterschied zur Schreibkunst zunächst und immer auch um die Charakterisierung von dargestellten Gegenständen oder zumindest gegenständlichen Gestalten zu tun ist, nicht ohne weiteres um abstrakte Werte einer »autonomen« Pinsellinie.

Die genannten Vorstellungen faßt Han Zhuo 韓拙 am Ende von Abschnitt [13] in besonderer Ausdifferenzierung zusammen. Es werden überdies atmosphärische Erscheinungen hinzugenommen, um einerseits die anthropomorphe geistige Ausstrahlung, andererseits das »Atmen« des Menschen noch in Berg-Wasser-Gegebenheiten zu charakterisieren. Aufgeführt werden darüber hinaus ganz allgemein all die Vorkommnisse im Bild, die dem Körper der Berge wie ein Schmuck angelegt sind. Weit stärker als in den Zeugnissen der Kunstgeschichte, wo höchst selten tatsächlich ein menschlicher Körper unmittelbar in den Berg-Wasser-Gegebenheiten durchscheinen dürfte, tritt in der Reflexion das anhaltende Bedürfnis zutage, nicht nur Gebirge, Gewässer und Wolken für sich in organizistischer Weise als einen dynamischen Lebenszusammenhang zu interpretieren, sondern das Berg-Wasser-Bild darüber hinaus gleichsam als eine übergangslose Erweiterung der menschlichen Seinsweise in der Kulturwelt wahrzunehmen. In theoretischer Hinsicht wird in diesem Punkt vielleicht am klarsten das Bemühen um die Verschmelzung von naturwüchsigen Gegebenheiten mit der Kulturwelt des Menschen greifbar, das Bemühen um die Verschmelzung der angeschauten Welt im Bild mit einer gelebten Umwelt.

Bis in die ästhetische Anschauung hinein läßt sich diese Ausrichtung auf den Menschen freilich an einem anderen Motiv, nämlich am Kiefernbaum, festmachen. Ganz wie dies oben zu Jing Haos 荊浩 BFJ bereits ausgeführt wurde, stellt auch Han Zhuo 韓拙 verschiedene Baumtypen in ihrer evokatorischen Qualität wie angeschaute Verkörperungen des Menschseins heraus. Dies sind vor allem der Kiefernbaum,[20] die Zeder und der Wacholder in den Abschnitten

---

[19] Vgl. schon Zong Bing 宗炳 in HSSX, VI. 1. [1], LB I 583; Wang Wei 王微 in XH, VI. 2. [2], LB I 585; SSL, VI. 5. a) [5] und besonders [16], LB I 596 f.; Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思 in LQGZ, VI. 8. [23], LB I 638.

[20] Vgl. zu dieser Reflexion auf das Motiv des Kiefernbaumes BFJ, VI. 6. [1], LB I 605 sowie [10] und [16], LB I 607 f. Ebenso finden sich Andeutungen bei Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635; [52], LB I 642; [66], LB I 645.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[25] und [27] bis [29]. Man mag diese Reden nach Art einer gleichnishaften Didaktik interpretieren wollen, so als sollte der Rückgriff auf Kennzeichnungen aus der Menschenwelt der Malanweisung zu konkreter Umsetzbarkeit verhelfen. Über den Wert bloßer Anschaulichkeit gehen die Vergleiche allerdings hinaus. Dies verdeutlicht die feinsinnige Doppeldeutigkeit, die Han Zhuo 韓拙 einem Zitat nach Jing Hao 荊浩 verleiht, wenn er angesichts der Kiefernbäume in den gleichen Worten wie im Falle von konfuzianischen Lebensläufen von der »Vollendung ihrer Anlage« (*chéng cái* 成材) und von den »Unbegabten« (*bù cái* 不材) die sich selbst immerhin treu bleiben, spricht.[21] Die Zeichen für »Holzmaterial« und für »Begabung«, *cái* 材 und *cái* 才, werden oft austauschbar verwendet. Wenn also herausragende Bäume in ihrer Individualität bis zu einem gewissen Grad ein anschauliches Sinnbild für die menschliche Lebenssituation in der Welt abgeben, gilt dies in ausgezeichneter Weise für den Kiefernbaum, der hier wie anderswo als verkörperte Gestalt des Edlen gedeutet wird. Indem der gemalte Kiefernbaum – ikonologisch gesprochen – im Bild als Ideal einer menschlichen Lebensform erscheint, teilt er wiederum dem ganzen Bild die Färbung der Menschlichkeit mit. Der Kiefernbaum wächst inmitten der naturwüchsigen Berg-Wasser-Gegebenheiten und wird dabei angeschaut als ein Mensch in seiner menschlichen Umwelt. Indem der Kiefernbaum umgekehrt durch seine Bedeutsamkeit die menschliche Lebenswelt auch da noch assozieren läßt, wo keine Spur des Menschen mehr in Erscheinung tritt, verwandelt sich seine naturwüchsige Umgebung unter der Hand in eine menschliche »Umwelt«. Stellvertretend für den Menschen entfaltet der gemalte Kiefernbaum um sich die Welt als eine menschliche Lebenswelt im Bild.

Nach diesen gewissermaßen allegorisch zugänglichen Indizien gilt es endlich nach versteckteren Hinweisen auf die menschliche Gegenwart im Bild zu suchen, um der These von der Welthaltigkeit noch mehr Farbe zu verleihen. Und in der Tat ist es eine Auskunft zur Färbung der Jahreszeiten, die einen ersten Anhaltspunkt liefert. Während sich die Anweisungen zur farblichen Gestaltung von Wasser je nach Jahreszeit dreimal gewissermaßen technisch einlösen lassen, wird unter dem Winter statt einer Farbe das Wort »traurig« (*cǎn* 慘) eingesetzt.[22] Besagt dies nicht in aller Schlichtheit einmal mehr, daß die Jahreszeiten in ihrer Bedeutung für das menschliche Leben darge-

[21] SSCQJ, VI. 9. [27], LB II 668.
[22] SSCQJ, VI. 9. [18], LB II 666.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stellt werden, da auf diesem Wege die menschliche Umwelt als konkrete Ausformung der Welt schlechthin evoziert zu werden vermag?

Zumindest zeigt sich, daß im Gesehenen stets das Empfinden mitbeteiligt ist. Die angeschauten Berg-Wasser-Gegebenheiten sind durchtränkt mit menschlichen Stimmungswerten. Diese freilich sind in ihrer Allgemeinheit nicht zu verwechseln mit subjektiv-individuellen Stimmungen und deren expressiver Umsetzung im gemalten Bild. Auf einer grundsätzlicheren Ebene geht es viel eher darum zu erkennen, daß das Berg-Wasser-Bild im ganzen »durchstimmt« ist, daß das urmenschliche Phänomen einer Gestimmtheit, einer gestimmten Befindlichkeit, auch in der Malerei zum Tragen kommen soll. In dem bloßen Umstand einer solchen Gestimmtheit der Berg-Wasser-Gestaltung, nicht in einer spezifischen Sonderstimmung, tritt die Gegenwart des Menschen im Bild zutage. Diese Beobachtung läßt sich anhand des bereits besprochenen Abschnitts [45] konkretisieren. Dort wird gesprochen von »Orten wie halb nur offenstehenden und sie umfangenden versunkenen Tälern, tiefen Bergüberhängen und schroffen Wänden«, von der »Fahne eines Weinausschanks«, einem »Lokal für Reisende« wie von Orten, an denen »in den Bergen zurückgezogene und überlegen-ungezwungene Gebildete wohnen, die unbedingt hintergründig-versunken und abseitig sein müssen«.[23] Wenn hier unleugbar verschiedene Stimmungen wachgerufen werden, so wohnen diese offenkundig dem geweils dargestellten Bildgehalt in ganz allgemeiner Form inne. Noch in der Spezifizierung handelt es sich also nicht um individuelle Stimmungen, wie sie etwa eine expressionistische Malweise erzeugen könnte. Vielmehr wird die je eigene Gestimmtheit von verschiedenen Orten in einer typischen Ausprägung vorgeführt. Es geht Han Zhuo 韓拙 damit um den Hinweis auf die Stimmungshaltigkeit der Darstellung. Dieser Forderung entspricht durchaus folgende Aussage zur Darstellung von winterlichen Gehölzen:

»[…] man erreicht, daß bei einer hintergründig-versunkenen Gestimmtheit das Atmen klar ist.«[24]

Auch hier wird eine an der gemalten Darstellung ablesbare Eigenschaft mit dem aus der Musik entlehnten und längst auf das mensch-

[23] SSCQJ, VI. 9. [45], LB II 672: 掩抱幽谷,深巖峭壁之處 […].酒旂旅店 […]. 山居隱逸之士,務要幽僻.

[24] SSCQJ, VI. 9. [30], LB II 668: 得幽韻而氣清.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liche Aussehen wie auf menschliche Charaktereigenschaften übertragenen Ausdruck *yùn* 韻, »Gestimmtheit« oder »Nachklang«, umrissen. Bezeichnet ist damit nicht ein subjektives Gefühl, sondern der gleichsam objektive Zustand, in dem das »Atmen« den beschriebenen Winterwald durchherrscht. Das Berg-Wasser-Bild ist als Gestaltganzheit durchstimmt, das heißt es ist in sich getragen von Schwingungen, die es in lebendiger Form anschaulich sichtbar macht.[25] Diese nicht mehr an einzelnen Darstellungselementen oder Darstellungsweisen festzumachende »Gestimmtheit« des Bildes gilt es jedoch in dem Maße als einen Grundzug des Berg-Wasser-Bildes zu erkennen, in dem diese »Gestimmtheit« das Sein des Menschen in seiner Lebenswelt durchzieht. Auch hierin offenbart sich mithin die Gegenwart des Menschseins im Bild. Überdies liegt damit einmal mehr der Umstand bloß, daß das Bild den Weltcharakter an der sichtbaren Welt aufscheinen läßt. Denn unter der *ästhetischen* Kategorie der Gestimmtheit weist es über bloß formale Eigenschaften visueller Gegenstände hinaus und holt die *existentielle* Kategorie der Gestimmtheit des Menschseins in seiner Umwelt ein. Am nächsten kommt einem stimmungsmäßigen menschlichen Ansprechen auf diese welthafte Gestimmtheit des Bildes vielleicht die Rede von der »Stimmung hintergründig-versunkener Weiten und der ungebundenen Freiheit«.[26] In seinen Umwelt- und Stimmungscharakteren wird das gemalte Bild im SSCQJ demnach bestimmt als ein Bild, das in sich Welt aufgehen läßt, als ein Welt-Bild.

8.3. *Fernblick und Hintergründigkeit*

Auf diesem gedanklichen Boden widmet sich Han Zhuo 韓拙 sogar dem Wind. Die Reflexionen auf dieses Thema als eine Extremform sichtbarer Gegenständlichkeit stellen gewissermaßen einen Prüfstein für das bisher Gesagte dar. So sind seine knappen Hinweise zur Darstellung des seinerseits unsichtbaren Windes in Abschnitt [38] nicht so sehr in maltechnischer Hinsicht interessant; bemerkenswert ist vielmehr: Die unsichtbare Gegenwart des Windes muß ebenso wie

---

[25] Vgl. die nachdrücklich wiederholte Forderung, beim Malen zu allererst von der »Gestimmtheit im Atmen« (*qì yùn* 氣韻) auszugehen in SSCQJ [49], LB II 672 und [52], LB II 675.

[26] SSCQJ, VI. 9. [54], LB II 676: 幽曠瀟灑之趣.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schon die wenig konkrete Qualität der Gestimmtheit in anschaulichen Gestalten verkörpert werden, ohne daß es für deren Erfassung auf solche »sekundären« Gestaltmerkmale ankäme. Somit soll über diese einzelnen Gestalten hinaus der Verweis auf ein übergeordnetes Ganzes zur Entfaltung kommen. Indem alle anschaulichen Bildelemente stimmig mit einem nicht wahrnehmbaren Wind sich beugen, wird nicht lediglich eine unsichtbare Naturerscheinung auf diesem Umweg wie ein zusätzliches Bildelement im Berg-Wasser-Bild sichtbar. Erstens ist der Wind gerade aufgrund seiner Unsichtbarkeit ein formenübergreifendes Phänomen, das einen Ort in seiner Gesamtheit durchwaltet. Zweitens verdeutlicht der Kontext in dem vorausgehenden Abschnitt [37], daß der Wind seinerseits als eine Erscheinungsform des »Atmens«, mithin stellvertretend für das umfassende Wandlungsgeschehen und die Bahnen der Wirk-lichkeit selbst verstanden wird. In der allgegenwärtigen Unscheinbarkeit des Windes gilt es somit, das Wirkliche selbst in seiner Bewegtheit ins Bild hereinzuholen.

Dieses Programm läßt sich auch hinsichtlich der entgegengesetzten Seite im Spektrum der Bildgegenstände, hinsichtlich der massigen, gänzlich unbewegten Berge feststellen. Da wird im Gegenzug die Entfernung und Verhüllung sowie eine gewissermaßen »inwendige« Öffnung als Grundzug des Berg-Wasser-Bildes angesprochen. Es gilt in der Malerei, durch ein Spiel von Verbergen und Zutagetreten-Lassen der Gebirge noch diesem statischesten »Vorkommnis« Leben und Bewegtheit einzuflößen. Vom gelungenen Darstellen eines Gebirges heißt es nämlich:

»Hinwiederum darf es nicht zu vollwirklich [geraten], es bedarf noch des [halb] verschlossenen Widerscheinens zwischen Dunstschwaden und Nebel, des Verdeckens und Verbergens durch Gehölze; der Körper darf nicht zutage treten.«[27]

Die mächtigste körperliche Präsenz, die überhaupt vorstellbar ist, die Erhabenheit der Gebirge, soll nicht zu »vollwirklich« (*shí* 實) gemalt werden. Gebirge erhalten nach der bekannten anthropomorphen Vorstellung ein Kleid aus Bäumen und Pflanzen.[28] Dadurch entzieht sich ihr »Körper« dem Blick, und sie erhalten eine Innen- und eine Außenseite. Dort wo die Gebirge sind im Bild, sind sie nicht ganz da oder nicht als sie selbst da, gewissermaßen nur in der Stellvertretung durch ihre äußere Hülle. Der Bildgegenstand erfährt dadurch eine gewisse

---

[27] SSCQJ, VI. 9. [13], LB II 665: 又不可太實,仍要嵐霧鎖映,林木遮藏,不可露體.

[28] Vgl. dazu insbesondere die Vorgaben in LQGZ, VI. 8. [23] bis [27], LB I 638 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Umstülpung nach innen. Der Blick des Betrachters wird durch diese Schichtung noch in der Verstellung hinter die Fassade der Bäume zum unsichtbaren, nur vermuteten Körper hingezogen. Sodann sollen die Gebirge »widerscheinen« (*yìng* 映) zwischen Dunst und Nebel, wodurch sie ein weiteres Mal in ein Spiel von Nähe und Entrückung verwickelt werden. In dieser Weise wird nicht bloß die Darstellung aufgelockert; das Gebirge gerät in Bewegung und wird letztlich sogar in seinen Konturen und in seinem ganzen Gerüst unsicher. Da mit diesem ästhetischen Gedanken nicht eine Öffnung des Horizontes auf unendliche Fernen gemeint sein kann, sollte er eher mit einer Öffnung ins Innere des Bildes, auf den Bildgrund und in eine Bildtiefe hinter der Oberfläche der sichtbaren Gestalten umrissen werden.

Wie verhält es sich in Anbetracht dieser Feststellungen mit jenem leitenden Gedanken einer Darstellung großer Weite in der Berg-Wasser-Malerei, der sich an kunstgeschichtlichen Entwicklungen vor allem dann seit der südlichen Song宋-Zeit (1127–1279) gut nachvollziehen läßt? Im SSCQJ findet sich an einer Stelle folgende Anweisung:

»wann immer Berge und Gewässer gemalt werden, ist es daher angebracht, den Himmel hoch und die Erde weit geöffnet [zu malen] – das ist [dann] ausgezeichnet.«[29]

In einer abweichenden Version wird versucht, dies auf das Malen von Wasserflächen einzuschränken. Dieser Eingriff ließe sich durchaus mit der späteren kunstgeschichtlichen Entwicklung erklären. In jedem Falle wird hier eine Öffnung des Bildes angemahnt, die zunächst kaum anders denn als »Fernblick« bezeichnet werden kann. Ist das bisher zur Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes Ausgeführte, wonach diese Welthaltigkeit Han Zhuo 韓拙 zufolge in einer Dimension des mittelbar Angeschauten gelegen sei, also nicht doch verfehlt? Kann es für ihn doch allenfalls nur um die direkte, gewissermaßen »vordergründige« Darstellung einer welthaften Ganzheit mit den Mitteln einer mimetischen Malerei gehen? Ist es letztlich doch nur die Abbildung einer weiten Weltgegend, einer »Welt im Bild«, die in ihrer Erhabenheit dem Betrachter über die ästhetische Anschauung in einem gesteigerten Sinne »Welt« vorführt? Was genau hat es mit der Öffnung und Weite auf sich?

In mehrfacher Weise kommt bei Han Zhuo 韓拙 der Gedanke

[29] SSCQJ, VI. 9. [20], LB II 666: 凡畫山水故宜天高地闊為佳.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer Einstimmung des Bildbetrachters im Bereich des Sichtbaren auf die über die Anschaulichkeit einzelner Gegenstände ausgreifende Weltstiftung im Berg-Wasser-Bild zum Vorschein. Am deutlichsten geschieht dies allerdings in seiner bemerkenswerten Erweiterung der von Guo Xi 郭熙 her bekannten »drei Formen der Ferne« (*sān yuǎn* 三遠) in der Malerei um seine eigenen Formen in Abschnitt [11]. Die bekannte »Höhenferne« im Blick vom Fuß eines Gebirges in die Höhe, die »Tiefenferne« im Blick in die Bildtiefe einer geschlossenen mittelnahen Gebirgsansicht und zuletzt die »Ferne auf gleicher Höhe« im Fernblick, diese Kategorien des Guo Xi 郭熙[30] mögen zunächst noch mit einer Logik des physikalischen Raumes oder einer malerischen Darstellungslogik umrissen werden. Wie oben gezeigt, spielt jedoch der Gedanke der Umwelthaftigkeit bereits bei dem Vorläufer eine nicht unerhebliche Rolle. So bergen auch jene drei Formen der Ferne – im Unterschied zu einer rein technisch orientierten Erfassung perspektivischen Sehens – den Gedanken einer mehrfach gerichteten Entfaltung eines Weltenraumes im Berg-Wasser-Bild, geht es doch in allen Fällen um eine gerichtete Tiefe, die potentiell in einen sich entziehenden Hintergrund führen mag.[31]

Dieser Sinngehalt tritt bei der unbeachtet gebliebenen Fortführung durch Han Zhuo 韓拙 in erstaunlicher Klarheit zutage. Alle drei von ihm gefundenen Kategorien der Ferne, die »offene« (*kuò yuǎn* 闊遠), die »verwirrende« (*mí yuǎn* 迷遠) und die »hintergründig versunkene Ferne« (*yōu yuǎn* 幽遠), mögen sich auf Errungenschaften der zeitgenössischen Malerei zurückführen lassen. Sie beziehen sich indes nicht mehr allein auf »Gebirge« wie bei Guo Xi 郭熙, sondern

---

[30] Vgl. Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, LQGZ, VI. 8. [28]: »Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird ›Höhenferne‹ genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird ›Tiefenferne‹ genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird ›Ferne auf gleicher Höhe‹ genannt.« (LB I 639: 自山下而仰山巔謂之高遠,自山前而窺山後謂之深遠,自近山而望遠山謂之平遠).

[31] Gänzlich in diesem Sinne versteht Xu Fuguan 徐復觀 das Nachdenken über die Ferne schon bei Guo Xi 郭熙; und er versucht den Nachweis zu erbringen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang der »drei Formen der Ferne« mit der bis auf das Zhuang Zi 莊子 zurückreichenden Strömung der »Lehre vom Geheimnisvoll-Dunklen« (*xuán xué* 玄學) besteht (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 342 ff.). Wenngleich seine philologischen Bemühungen nicht restlos überzeugen, ist ihm aus phänomenologischer Sicht sicherlich zuzustimmen. Verwunderlich ist freilich, warum er über die Parallelstelle zur Ferne bei Han Zhuo 韓拙, wo dieser Zusammenhang viel eher auf der Hand liegt, mit dem abschätzigen Urteil hinweggeht, das sei alles schon bei Guo Xi 郭熙 enthalten und habe »keine besondere Bedeutung« (ebd. 349: 無特別意義).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf Berg-Wasser-Gegebenheiten in ihrer Gesamtheit, worin jetzt offensichtlich weite Wasserflächen mitgedacht werden. Und allen drei Fernen ist in der vorliegenden theoretischen Fassung nunmehr gemeinsam, daß sie nur noch bedingt einer Blickrichtung und einem Standort im Raum zuzuordnen sind. Weiterhin verdienen allenfalls die erste und die dritte überhaupt noch als »Ferne« angesprochen zu werden, wobei die dritte dann einfach als äußerste Ferne verstanden werden müßte. Hingegen stellt die zweite mit ihrer Rede von »Bergnebeln« (*xiá* 霞) und »abgetrennten, nicht sichtbar scheinenden Gewässern«[32] doch offenkundig eher das Gegenteil einer dargebotenen Ferne dar. In einer diffusen Ausprägung von »Nähe« wird da nur noch der *entzogene* Fernblick thematisiert. Es handelt sich somit schon dem ersten Anschein nach gar nicht um drei »Formen« des Fernblicks, sondern vielmehr um drei unterschiedliche Erscheinungsweisen der einen Ferne oder Blicktiefe. Und sie beziehen sich sicherlich nicht mehr auf den Blick in die Natur. Offenkundig sind sie in erster Linie an Erfahrungen geschult, die aus der Betrachtung von ausschnitthaften Berg-Wasser-Bildern herrühren. Denn in der freien Natur hilft uns auch in solch »verwirrenden« Situationen unser räumliches Wissen und unser Verstand, indem er uns Halt im nächsten Vordergrund suchen und den diffusen Hintergrund schlicht ausblenden läßt. Zumindest aber setzen diese Gedanken genuin ästhetische Erfahrungen, die über die praktische Situiertheit im Raum und praktische Belange menschlichen Handelns hinausgehen, voraus. Entscheidend ist nämlich, daß sie insgesamt auf eine kennzeichnende »Hintergründigkeit« im Berg-Wasser-Bild abzielen.

Diese umfassende und wenig gerichtete Hintergründigkeit reicht nun von einem Offenstehen in der Sichtbarkeit über eine Vagheit der sichtbaren Verhältnisse bis hin zum Sich-Verbergen des Sichtbaren in einer nun nicht mehr räumlich definierten, sondern vielmehr den Bezirk der Sichtbarkeit überhaupt verlassenden Weite. Gerade diese ganz eigentümliche Entgrenzung des Gesichtsfeldes spricht wohl von einer gewissermaßen immanenten Öffnung des Bildes auf den Malgrund hin. Da werden unter der letzten Rubrik eben

»die einzelnen Vorkommnisse in einer Ansicht bis zum Verschwinden unscheinbar und grenzenlos und verschwimmen im Vagen.«[33]

---

[32] SSCQJ, VI. 9. [11], LB II 664: 水隔而彷彿不見.
[33] SSCQJ, VI. 9. [11], LB II 664: 景物至絕而微茫縹緲.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Öffnung kann nur eingeschränkt als »Ferne« verstanden werden, indem da die äußerste Ferne mit der vordergründigen Nähe zu einer Einheit verschmilzt, die von der »Unscheinbarkeit« der Bildgegenstände getragen wird.

Natürlich kann mit »unscheinbar« (*wéi* 微) der Sache nach einfach die verschwindende Winzigkeit der dargestellten Gegenstände gemeint sein. Doch es entzieht sich das winzig *Gemalte* ja nicht wirklich in eine endlose Ferne; im Bild schlägt es irgendwann aus der Unkenntlichkeit um in die raumlose Nähe des Malgrundes, in die Gegenwart eines unbestimmten Nichts. Die möglichst weitgehend durchgehaltene Übersetzung »unscheinbar« für *wéi* 微 soll dem Wort den Verständnishorizont der Sichtbarkeit im anschaulichen wie im übertragenen Sinn erhalten. In zahlreichen politischen Quellen der Zhou 周- und Han 漢-Zeit,[34] vor allem aber in der provokativ negierenden Denkbewegung daoistischer Strömungen[35] tritt bekanntlich ein Lob des »Unscheinbaren« hervor. Letzteres beherrscht trotz seiner Unauffälligkeit das Wirkliche. Wo das »Unscheinbare« – im Winzigen wie im Großen – erfaßt ist, gilt oft die Malerei als gelungen. Es kann darum bei der Rede von *wéi* 微 nicht lediglich um eine formale »Kleinheit« oder die Sorgfalt »im Detail« gehen.

Auf bezeichnende Weise verkehrt sich sogar der semantische Gehalt des Wortes *yōu* 幽 bisweilen sichtlich von »dunkel« oder »verborgen« zu »hintergründig-rein«, wie beispielsweise in der gängigen Wendung *qīng yōu* 清幽, »klar und rein«. An einer anderen Stelle spricht Han Zhuo 韓拙 selbst von einer »hintergründig-versunkenen Muße« (*yōu xián* 幽閒)[36] und verleiht dem »Verborgenen« (*yōu* 幽) damit Würde. So bekundet auch er die diesem allgemein gezollte Anerkennung. Zum anderen ist sowohl der Ausdruck *yōu* 幽 wie auch der Ausdruck *wéi* 微 in der dichterischen und denkerischen Verwendung seit dem Altertum mit einem ebenso mächtigen wie diffusen und schwer greifbaren spekulativen Sinngehalt aufgeladen worden.

---

[34] Vgl. stellvertretend etwa die Aussage »der vollkommene Mensch sieht das Unscheinbare und weiß sodann Bescheid um die Keime« in *Han Fei Zi* 韓非子, Kap. 22 »Shuo lin shang 說林上« (»Wald der Lehren I«); übersetzt nach Chen Qiyou 陳奇猷, *Han Fei Zi ji shi* 韓非子集釋, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taibei 1981, 1. Bd., 438: 聖人見微以知萌.

[35] Klassisch mag dafür die Aussage »das Kleine sehen heißt hellsichtig sein« in *Lao Zi* 老子 52 (Wang Bi, Lao Zi, 32: 見小曰明; vgl. Wilhelm, Laotse, 95) stehen.

[36] SSCQJ, VI. 9. [41], LB II 672.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bereits in der kanonisierten Kommentartradition zum *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經) steht der Satz:

»Man betrachtet droben die Linien am Himmel und untersucht drunten die Bahnen der Wirk-lichkeit auf der Erde. Deshalb weiß man Bescheid über das Herkommen des Dunklen und des Hellen.«[37]

Der Hauptkommentar des Han Kangbo 韓康伯 erläutert die Wendung *yōu míng* 幽明 sodann folgendermaßen:

»Das sind die Erscheinungsgestalten, bei denen eine körperliche Gestalt gegeben ist und die, bei denen keine körperliche Gestalt gegeben ist.«[38]

Demzufolge wäre das vermeintlich »Dunkle« oder »Verborgene« (*yōu* 幽), das sonst für die dunkle Erde und das schattig-dunkle *yīn* 陰 wie für das Weibliche steht,[39] tatsächlich zugleich sichtbar als ein »Hintergründig-Versunkenes«, indem es sich auf ungeahnte Weise an den Himmel mit seinen »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) versetzt findet. Das »Hintergründig-Versunkene« kommt keineswegs dem Nichts oder dem Nicht-Sichtbaren gleich. Es besagt vielmehr eine eigentümliche Weise des bedeutsamen Erscheinens, die ohne Verkörperung (*xíng* 形) auskommt.

Steht nicht eine solche Vorstellung Han Zhuos 韓拙 Rede von der »hintergründig-versunkenen Ferne«, die im gemalten Bild in Form einer Unsichtbarkeit sichtbar macht, sehr nahe? Erinnert sei schließlich überdies an lexikalisierte Wendungen wie *yōu xuán* 幽玄, »das Hintergründig-Versunkene und das Ursprünglich-Dunkle [der Lehre]«, und *wéi miào* 微妙, »unscheinbar-wunderbar«, im daoistischen und buddhistischen Sprachgebrauch.[40] Selbst wenn Han Zhuo 韓拙 mystisch zu nennende Konnotationen etwa durch die Zusammenfügung von *wéi* 微mit anderen Wörtern umgehen kann, bleibt hier eines festzuhalten: Sowohl in der Spekulation und in der Dichtung wie auch in der malereitheoretischen Literatur selbst ist wohl untrennbar mit der fraglichen Wortwahl die Entscheidung für ein im Hintergrund Waltendes, für ein gerade im Entzug äußerst gegenwärtiges und eben darin »positiv« zu nennendes Moment verbunden. Nicht von ungefähr führt Han Zhuo 韓拙 selbst ganz in diesem Geist

---

[37] ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上:«, 3a: 仰以觀於天文俯以察於地理是故知幽明之故; vgl. Wilhelm, I Ging, 272.

[38] ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上:«, 3a: 有形無形之象.

[39] ZW Art. *yōu* 幽.

[40] ZW Art. *yōu xuán* 幽玄 bzw. *wéi miào* 微妙.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zhang Yanyuans 張彥遠 Wendung »das Schreiben [bzw. die Malerei] ermißt das Hintergründige und das Unscheinbare« an.[41] In seiner mit Bedacht gewählten Benennung der von ihm eingeführten Erscheinungsweisen der Ferne geht es folglich eindeutig nicht um das »Dunkle und das Kleinwinzige« allergrößter Ferne im optischen Sinne.

Unter diesen Voraussetzungen bedeutet Han Zhuos 韓拙 Einführung dieser Erscheinungsweisen der Ferne nicht weniger als die Entdeckung der Welthaltigkeit des gemalten Berg-Wasser-Bildes als solchen im Unterschied zum Blick auf naturwüchsige Berg-Wasser-Gegebenheiten im freien Raum. Die hier zutage tretende Hintergründigkeit steht für die endgültige theoretische Emanzipation des Welt-Bildes in der Berg-Wasser-Malerei von einer rein darstellerischen »Bild-Welt«. Dem Maler muß es nach dieser Reflexion letztlich immer darum gehen, das »Welten von Welt« selbst im Bild aufzurufen. Dies gelingt sicherlich zum einen durch eine – freilich noch in der orthaften Umgebung eines Vordergrundes verankerten – Öffnung des Blickhorizontes ins Unendliche, durch den Verzicht auf die mehr oder weniger klar definierten Ferngrenzen des Guo Xi 郭熙 also und damit durch die Ausweitung des Dargestellten auf des Ganze des Darstellbaren, auf das Weltganze hin. Zum anderen gelingt es jedoch durch eine Öffnung der Darstellung gleichsam »nach innen«, in den Bildgrund hinein, dorthin, wo Bild- und Malgrund ineinander verlaufen. Durch den Verzicht auf konkrete Gestaltmerkmale wird – in Analogie zur daoistischen Spekulation – das Ganze aller möglichen Gestalten eingeholt. Während die zweite, die »verwirrende Ferne«, noch einen unentschiedenen Übergang zwischen Sichtbarkeit und Verbergung markiert, vollendet die dritte, die »hintergründig-versunkene Ferne«, die Tendenz zur Auflösung des Sehens in eine erfüllte Unsichtbarkeit hinein. Diese erscheinende Unsichtbarkeit bedeutet weder ein Transzendieren des Sichtbaren noch das Nicht-Sichtbare. Vielmehr wird versucht, noch innerhalb des Bereiches der Sichtbarkeit selbst ein eigentümliches »Zwischen« einzurichten. So erst kann aus Gegenständen der Anschauung in der Bildbetrachtung ein wirklicher Ort geboren werden. Das »Zwischen« wird als solches in der Anschauung sinnlich wahrnehmbar; aber aus diesem »Zwischen« heraus entfaltet das Berg-Wasser-Bild über ein bloß Angeschautes hinausgehend seine weltstiftende Wirksamkeit.

Han Zhuo 韓拙 denkt Ansätze, die schon in jenen dem jüngeren

[41] SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661: 測幽微. Vgl. LDMHJ 1.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wang Wei 王維 und Li Cheng 李成 zugeschriebenen Schriften (SSJ, SSL, SSF und SSJü) als eine »Ästhetik der Andeutung« angeklungen hatten, mit seiner Systematisierung der drei neuen Erscheinungsweisen von Ferne im gemalten Bild zuende. Das Berg-Wasser-Bild tritt im Lichte dessen hervor als ein Bild, welches gerade dadurch seinen eigentümlichen Gehalt zu zeigen imstande ist, daß es nicht einfach etwas oder nichts zeigt. Es zeigt, indem es in einer sich entziehenden Darstellungsweise nicht mehr und noch nicht zeigt. Das Zeigen selbst gelangt somit als ein Vorgang in die ästhetische Anschauung. Diese reflexive Bewußtwerdung hebt sich freilich von bestimmten Programmen der klassischen Moderne im Westen dadurch ab, daß es nicht um diesen Vorgang selbst, um die Schwelle zum Eintritt in die Sichtbarkeit geht. Das Berg-Wasser-Bild bleibt noch im Entzug bestimmter Gegenstände in der zweiten und dritten Erscheinungsweise von Ferne oder Tiefe nach Han Zhuo 韓拙 das, was die Kunstwissenschaft ein »gegenständliches Bild« nennt. Es steigt nicht auf die Meta-Ebene der Abstraktion moderner Avantgarden. Noch in der sich entziehenden Gegenständlichkeit bleibt es vielmehr ganz und gar auf diese verpflichtet. Indem jedoch jede einzeln bestimmte Gegenständlichkeit sich entzieht, vermag auf einmal die Tiefe selbst im Bild als eine »Welttiefe« in Erscheinung zu treten und zugleich zu wirken.

Es muß als eine nicht geringe theoretische Leistung des Han Zhuo 韓拙 gewertet werden, daß er ganz bestimmte Errungenschaften des dialektischen Denkens im vormodernen China in neuartiger Weise auf das Problem des Bildes anzuwenden vermag. Wenn die hier vorgetragene Interpretation in die richtige Richtung weist, dann tritt an diesem Punkt sehr deutlich die Erkenntnis ins Licht der Geistesgeschichte, daß das Berg-Wasser-Bild nicht Gesehenes zu repräsentieren, daß es auch nicht eine äußere Welt in Form einer »Bild-Welt« in sich wiedererstehen zu lassen hat, daß es vielmehr danach streben muß, in immanenter Weise alles Darstellungshafte zu transzendieren, um schließlich im Sinne der Welt als Bild das Welten der Welt selbst wirksam werden und das angeschaute Bild mit der Wirklichkeit verschmelzen zu lassen. Wenn mitunter von einer Verlängerung des Berg-Wasser-Bildes in die wirkliche Welt hinein gesprochen wird, so muß diese Rede genau umgedreht werden. Das Bild erweitert sich nicht etwa über seine darstellungsmäßigen Horizonte hinaus ins Unendliche. Damit bliebe es immer noch dem räumlichen All in seiner sichtbaren und darstellbaren Gegenständlichkeit verhaftet. In der Weise einer sich entziehenden Nähe eröffnet das Bild viel eher die an

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allen Orten des Alls gleich gegenwärtige Welt. Die Welt selbst – nicht ihr Abbild und nicht ihr Sinnbild – ist es, die den Betrachter eines solchen Bildes anmutet und einholt, in dem sich die von Han Zhuo 韓拙 benannten Erscheinungsweisen der Ferne darstellerisch bewältigt finden.

8.4. Von Wolkenerscheinungen und qì 氣

Bisher wurde versucht, ein phänomenologisches Plädoyer dafür vorzutragen, daß in Han Zhuos 韓拙 einigermaßen systematischen Darlegungen zur Berg-Wasser-Malerei vielfach das theoretische Bemühen zutage tritt, den hohen Wert der Malerei und insbesondere dieser Gattung der Malerei im Rekurs auf ihre innige Verbindung zur Welt als ihrem zentralen Anliegen hervorzukehren. Welt wird dabei möglichst umfassend als diejenige allgemeine Ganzheit wirklicher Bezüge und Wirksamkeiten in Raum und Zeit geschildert, innerhalb deren das Leben des Menschen sich immer schon vollzieht. Außerdem wird, wie gezeigt, verschiedentlich das Haften an den sichtbaren Formen und am Darstellerischen zu überwinden gesucht, um dagegen Welt als eine die Berg-Wasser-Malerei in ihren besonderen gestalterischen Möglichkeiten auszeichnende Sinnschicht bloßzulegen. Und schließlich wird wenigstens ansatzweise diese welthaltige Bedeutsamkeit des Berg-Wasser-Bildes auch hier wieder, wie schon bei Jing Hao 荊浩, nicht länger in dargestellten Bildinhalten, sondern eher in einer Auflösung des Inhalts zugunsten des Sinngehalts zu fassen gesucht. In letzter Konsequenz muß dies bedeuten, daß sich das Berg-Wasser-Bild für Han Zhuo 韓拙 wesentlich nicht in einer mimetisch repräsentierenden Funktion erfüllen kann. Vielmehr liegt sein Zweck außerhalb des Darstellens, nämlich in einer durch das Sichtbare und die Anschauung und noch durch deren Extremform der entzogenen Anschauung hindurch stattfindenden Eröffnung von Welt als einem Geschehen. Der Gipfel einer so vorgestellten Malerei muß nicht länger in einem Nachahmen, Hinweisen oder aufzeigenden Sichtbarmachen, sondern zuletzt in einem tatsächlichen Hinführen zur Welt gesucht werden. Insofern alles bislang Vorgebrachte möglicherweise als interpretative Unterstellung abgetan werden könnte, sollen zum Abschluß eine Reihe handfestere Argumente für diese Lesart des SSCQJ aufgewiesen werden.

Han Zhuos 韓拙 eingehende Besprechung der Lufterscheinun-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen ist aufschlußreicher als alles sonst aus dem hier betrachteten Zeitraum zu diesem Thema Überlieferte. Denn wo sich das Bemühen um eine Reduktion des Angeschauten auf bestimmte Gestaltmerkmale in den Vordergrund drängt, taucht doch unter der Hand die Dimension der Bedeutsamkeit des Sichtbaren und des Gesehenen um so entschiedener wieder auf, wo es um eine Theorie des »Atmens« (*qì* 氣) im Rahmen von Berg-Wasser-Gegebenheiten geht. In Abschnitt [35] wird zu Beginn hervorgehoben, daß jenes Berge und Flüsse durchwaltende »Atmen« in den Wolkenerscheinungen seine sichtbare Verkörperung findet. Die »Wolken treten aus tiefen Tälern hervor«,[42] wie es da heißt. Ist diese Auskunft nur einem malerischen Topos entsprungen? Oder findet sie nicht vielleicht in jener bereits seit dem zweiten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung nachgewiesenen Praxis, mit Räucherwerk aus Bronzebecken in Form von Miniaturbergen (*bó shān lú* 博山爐) einen bedeutungsschwangeren Dunst aufsteigen zu lassen, ihr sinngemäßes Pendant? Gemäß den damit verknüpften daoistischen Spekulationen besagt diese Sitte, die gleichzeitig mit der Berg-Wasser-Malerei in der Tang唐-Zeit zu voller Blüte gelangt ist, daß aus dem Innern der Berge *qì* 氣, der Hauch des »Atmens«, heraustritt.[43] Daß Han Zhuo 韓拙 diesem älteren Gedankengut keineswegs ablehnend gegenübersteht, mag immerhin der Umstand belegen, daß er zur Erläuterung des Nebels auf ein Zitat aus jenem vorkaiserzeitlichen »Glossar«, dem *Er ya* 爾雅, zurückgreift. Wenn danach eben »das Atmen aus der Erde aufgeht, ohne daß der Himmel darauf anspricht«,[44] so ist hier zumindest eine kosmologische Spekulation impliziert, die über rein atmosphärische Erscheinungen hinausreicht, welche visuell oder mit meteorologischem Blick erfaßt werden. Setzt also Han Zhuo 韓拙 tatsächlich *qì* 氣 und Wolkengebilde gleich?

Zunächst mag es so klingen, als ginge es in seinen einschlägigen Darlegungen allgemein um »Wasserdampf« und seine dichteren oder weniger dichten Erscheinungsformen im Luftraum. Bei genauerem Zusehen stellt sich jedoch heraus, daß *qì* 氣, das »Atmen«, hier auf

---

[42] SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 雲出於深谷.

[43] Vgl. dazu näher Ledderose, The Earthly Paradise, 174 f.; Little/Eichman (Hg.), Taoism, 17 f.; Roger Goepper (Hg.), *Das alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte. 5000 v. Chr. – 220 nach Chr.*, Ausstellungskatalog, München 1995, Kat. Nr. 82, 356 ff.

[44] SSCQJ, VI. 9. [39], LB II 671: 地氣發而天不應. Vgl. *Er ya* 爾雅, Abschnitt 8 »Shi tian 釋天« (»Erklärungen zum Himmel«), in: Xiong Dunsheng 熊鈍生 (Hg.), *Er ya zhu shu* 爾雅注疏 (*Kommentar und Erläuterungen zum* Er ya), Taibei 1985, 卷 6, 5b.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer anderen kategorialen Ebene angesiedelt ist als Wolken und Dunst. Dies ist an der folgenden, zunächst freilich leicht rätselhaft scheinenden Aussage über Wolken abzulesen:

»In der Aufheiterung nach dem Regen bei ihrem Aufsteigen wird das Atmen zu den vier Jahreszeiten sichtbar gemacht. In der schattig-dunklen Verfinsterung bei ihrer Ausbreitung verfolgt man ihre Erscheinungsgestalten zu den vier Jahreszeiten.«[45]

Gerade wo sich Wolken auflösen, soll das *qì* 氣 aller vier Jahreszeiten sichtbar werden. Kann damit also wirklich »Wasserdampf« gemeint sein? Was beim Aufklaren nach dem Regen sichtbar wird, ist doch gerade nicht ein Dunst oder Dampf, sondern eher dessen Auflösung ins Lichte des heiteren Himmels hinein. Demnach wird hier eher ein Vorgang sichtbar. Im Verschwinden des sichtbaren Wolkendunstes zeigt sich der Kreislauf des – »Wasserdampfes«? Vermutlich zeigt sich an dieser Stelle doch viel mehr, nämlich das »Atmen« der ganzen Welt in seiner zeitlichen Entfaltung. Nicht ein augenblicklicher Wasserdampf tritt da im Rückzug der Wolken auf, sondern das sämtliche Jahreszeiten durchziehende Phänomen des »Atmens« der Welt. Wohin sich die Wolken aus der Sichtbarkeit zurückziehen, von dort her treten sie auch in die Sichtbarkeit ein. Daher gelten die äußerst wandelbaren, mitunter bis zu einer extrem stofflichen Erscheinung dichten und dann wieder nahezu nichtigen Wolken zu Recht als anschaulichste Verkörperung jener Grundbewegtheit des Wirklichen, die immer wieder in der chinesischen Geistesgeschichte mit dem »Atmen« oder *qì* 氣 gleichgesetzt wurde. Weil aber *qì* 氣 als »Atmen« einen Vorgang und nicht einen Gegenstand bezeichnet, findet es in der zweiten Hälfte der Aussage seine Entsprechung in »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象). Dem Phänomen der Auflösung von Eintrübung, Nebel und Dunst in immer dünnere Wolken bei heiterem Himmel dort stehen hier ihre körperlicheren und zugleich bedeutsamen Erscheinungsformen bei bedecktem Wetter gegenüber. Diese sind ihrerseits je nach der Jahreszeit zu unterscheiden und erscheinen daher wie ein Verweis auf die betreffende Jahreszeit; so werden die einzelnen Wolkenbildungen im Hinblick auf ihre Darstellungslogik im Bild in der Folge genau beschrieben. Dabei wird noch einmal unterschieden, ob es sich eher um einen heiteren Tag oder eher um trübe Witterung handelt. Dem einen »Atmen« in seinen jahreszeitlichen Ausprä-

[45] SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 升之晴霽,則顯四時之氣；散之陰晦,則逐其四時之象.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gungen dort steht also die Vielzahl anschaulicher Erscheinungen hier gegenüber.

Die Asymmetrie zwischen den vielen Erscheinungsgestalten und dem einen »Atmen« zu den vier Jahreszeiten findet sich, wie folgt bestätigt:

»Zerstreuen sich [die Wolken], werden sie zum Atmen.«[46]

Und:

»Was den Wolkendunst betrifft, so ist er dasjenige, wo das Atmen sich sammelt«[47]

Auch wenn diese beiden aus dem Kontext herausgeschnittenen Sätze problematisch sind, zumal die Bedeutung des ersten Wortes *sàn* 散, »zerstreuen/sich zerstreuen« oder »abfallen«, so verwirrend scheint, daß eine andere Version das eindeutige *jù* 聚, »sich zusammenballen«, dafür einsetzen möchte, zeigen sie doch eines: Entweder beide Aussagen laufen auf dasselbe hinaus, was beispielsweise Maeda glaubt,[48] oder sie stehen tatsächlich für eine Inversion der Vorstellung – einmal lösen sich die Wolken in das »Atmen« hinein auf, einmal wieder gehen sie daraus hervor. Das Spiel mit den spekulativen Konnotationen von *qì* 氣 verwirrt diese Stelle selbst dann noch, wenn wir mit Maeda einfach »Wasserdampf« dafür einsetzen und das Gemeinte somit auf eine kategoriale Stufe mit allen anderen Wolkenerscheinungen stellen. Denn während dann dieser »Wasserdampf« im ersten Fall eine spezifische Form der Wolken – sei's nun ihrer »Zerstreuung« oder ihrer »Zusammenballung« – darstellen sollte, wird er im zweiten Beleg zur allgemeinsten Charakterisierung aller Wolkenerscheinungen herangezogen. Dieser Vergleich spricht also nicht dafür, *qì* 氣 in diesen Auskünften tatsächlich bloß als »Wasserdampf« zu interpretieren. Wahrscheinlicher ist angesichts dessen, daß *qì* 氣 als »Atmen« hier mit einer Reihe tieferliegender Bedeutungsschichten ausgestattet und auf eine allgemeinere kategoriale Ebene zu setzen ist. Demnach wäre *qì* 氣 der zweiten Aussage gemäß etwas Hintergründiges, das sich in die Wolkenerscheinungen hinein erstrecken und damit eine Form der Sichtbarkeit erlangen würde.

Unmittelbar anschließend im Text ist dementsprechend allge-

---

[46] SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 散而為氣.
[47] SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 煙者氣之所聚也.
[48] Vgl. Maeda, Two Twelfth, 26.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mein von »Anzeichen des Atmens« (*qì hòu* 氣候) die Rede, bei denen alle Malerei anfangen müsse. Unter diese Anzeichen fallen *neben anderen* vor allem die Wolkenerscheinungen. Ob *qì hòu* 氣候treffend mit »climatic [conditions]« wiedergegeben werden kann, wie Maeda dies in modernistischer Nüchternheit tut,[49] muß also angezweifelt werden. Muß der Maler denn wirklich stets zuerst auf die klimatischen Gegebenheiten als solche hinblicken? Soll er den Blick des Meteorologen besitzen? Die Nähe dieser Aussage zu jenen anderen im SSCQJ, wonach an erster Stelle *qì yùn* 氣韻, die »Gestimmtheit im Atmen«, stehen solle, ist einigermaßen auffällig.[50] Demnach wäre hier die Wendung *qì hòu* 氣候, »Anzeichen des Atmens«, ebenso nicht speziell auf atmosphärische Erscheinungen gemünzt. Diese stehen in ihrer eigentümlichen Form der Sichtbarkeit allerdings in einer besonderen Nähe zum Sichtbarwerden des umfassenden »Atmens« der Welt. Insofern sie dieses besonders lebendig und wandelbar anzeigen können, sind Wolkenerscheinungen sicher prädestiniert, als *qì hòu* 氣候, »Anzeichen des Atmens«, zu gelten.[51] Letztere sind jedoch, insofern sie wesentlich einen Bedeutungsaspekt implizieren, grundlegender als bloß gestalthaft gesehene »Wolkenformationen«. Erst aufgeladen mit dieser besonderen Bedeutsamkeit, daß sie nämlich zeichenhaft verweisen auf das »Atmen« des Wandlungsgeschehens, spielen diese »Anzeichen des Atmens« eine fundamentale Rolle in der Berg-Wasser-Malerei, nachdem sie schon im fünften Jahrhundert, über die Bildnismalerei vermittelt, in der Ästhetik aufgetaucht waren.[52]

Somit ist zunächst festzustellen: Han Zhuo 韓拙 zufolge sind alle verschiedenen Lufterscheinungen nicht deshalb von Belang für die Berg-Wasser-Malerei, weil sie nun einmal einen unverzichtbaren Bestandteil von naturwüchsigen Berg-Wasser-Gegebenheiten darstellen. Sie sind nicht um einer größeren Wahrscheinlichkeit und Naturtreue der gemalten Ansicht willen mit darzustellen. Wolken und all dergleichen gilt es aus genau dem Grunde zu malen, weil sie als Verdichtungen aus dem weltdurchwaltenden *qì* 氣, aus dem »Atmen« der Welt hervorgehen und weil sie, als sinnhafte »Erscheinungsgestalten« wahrgenommen, gerade als Anzeichen für das »Atmen« fungieren.

---

[49] Vgl. Maeda, Two Twelfth, 26.

[50] SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674; [52], LB II 675; vgl. [50], LB II 675; [53], LB II 676; [56], LB II 677.

[51] SSCQJ, VI. 9. [4], LB II 662.

[52] Vgl. GHPL, VI. 3. [8], LB I 357.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Welches Bildelement wäre auch geeigneter als Wolkenerscheinungen in ihrem Kommen und Weiterziehen, Entstehen und Vergehen, den ununterbrochenen Kreislauf des »Atmens« in der Welt symbolisch sichtbar zu machen oder gar das sich vollziehende Atmen in Form einer innerlich hochgradig bewegten Gestalt für die Anschauung zu verkörpern und in einer bestimmten Weise wirksam werden zu lassen? Dementsprechend kann Han Zhuo 韓拙 hinsichtlich jener »Anzeichen von Wind und Wolken« (*fēng yún zhī hòu* 風雲之候), die in der Berg-Wasser-Malerei in vermeintlich realistischer oder impressionistischer Manier dargestellt werden, in folgender Weise von einem tieferreichenden Verweis auf dasjenige »Atmen« ausgehen, das die ganze Wirklichkeit durchherrscht:

»Aber was an der Malerei gelegen ist, so schöpft sie die inneren Geheimnisse von Himmel und Erde aus, pinselt die Anzeichen von Wind und Wolken – wie könnte sie da nicht tief in jene [Geheimnisse des Atmens] eindringen?«[53]

An einer früheren Stelle war zur Bedeutung der Wolkendarstellung noch unmißverständlicher folgendes Resümee gezogen worden:

»Wer gut im farbigen Malen hinsichtlich dieser [Wolken-Motive] ist, der erlangt dann in seiner Echtheit das Atmen zu den vier Jahreszeiten, die wunderbaren Bahnen der Wirk-lichkeit im Hervorbringen der Wandlungen.«[54]

Nicht allein im Rückgang auf das »Atmen« (*qì* 氣) sucht aber Han Zhuo 韓拙 die Befähigung der Berg-Wasser-Malerei zur Weltstiftung zu verankern. Auch in bezug auf die »Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ* 理), entlang derer das Weltgeschehen als ein »Hervorbringen der Wandlungen« (*zào huà* 造化) abläuft, stellt der Autor die Fähigkeit der Malerei heraus, das »Echte« (*zhēn* 真) zu erlangen. Kann damit wirklich eine bloße »Einsicht hinsichtlich der Erhebungen und Hügel [der Erde]« (*zhèng qiū líng* 證丘陵), kann damit lediglich eine »Erkenntnis« der wahren Verhältnisse im Bereich der sichtbaren wie der hintergründigen Wirklichkeit gemeint sein, wie dies andernorts mit buddhistischen Untertönen nahegelegt zu werden scheint?[55]

Wenn die Malerei in einer wesensmäßigen Verbindung zu jenen »Bahnen der Wirk-lichkeit« steht, wenn diese wiederum einer bewegten »Wirk-lichkeit« in der Zeit ihren *Verlauf* eingeben, statt die sichtbare oder wenigstens intelligible Seinsordnung einer sichtbaren An-

[53] SSCQJ, VI. 9. [40], LB II 671 f.: 然在畫者,窮天地之奧,掃風雲之候,曷可不深究焉.
[54] SSCQJ, VI. 9. [37], LB II 671: 善繪於此者,則得四時之真氣,造化之妙理.
[55] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sammlung von Seiendem zu bezeichnen, wenn die Bahnen mithin auf ein bewegtes Wirkgeschehen, auf das Erwirken der Vorkommnisse im »Hervorbringen der Wandlungen« verweisen, dann geht es der Malerei nicht länger um Erkenntnis. Ähnlich wie dies schon in jenem Vorläufertext, dem SSJ, zum Ausdruck gebracht worden war, denkt auch Han Zhuo 韓拙, daß die Malerei »die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege bringt«[56] oder daß sie sich – in den Worten Zhang Yanyuans 張彥遠 – »mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen vereinigt«.[57] Auch nach seiner Auffassung kommt die gelungene Malerei, vor allem aber die Berg-Wasser-Malerei, an deren systematischer Ergründung dem Chunquan 純全 so sehr gelegen ist, mit der Wirklichkeit in Form einer genuin erwirkenden Bewegtheit überein; es geht dabei nicht um eine Erkenntnis vermittelnde Abbildhaftigkeit.

Aus diesem Grunde zitiert der Autor in seiner »Vorrede« in großer Ausführlichkeit, jedoch anonym und ganz so, als sei damit die *opinio communis* wiedergegeben, zwei diesbezügliche Aussagen aus der Überlieferung, denen sichtlich seine volle Unterstützung gilt.[58] Entscheidend ist freilich jener überaus enthusiastische Kommentar, den er im Anschluß an diese langen Zitate hinsichtlich einer Aussage des Zhu Jingxuan 朱景玄 einflicht:

»›[…] Wird das Vermögen des [eben mal] zollgroßen [Herzens] entfaltet, so befinden sich tausend *Li*-Meilen auf einem Handteller‹ – bedeutet das etwa nicht, daß mit dem Pinsel das Hervorbringen der Wandlungen unterstützt wird?«[59]

Die malerische Darstellungskunst entspringt dem Innern des Malers. Doch sie vermag die ganze Welt in eine handtellergroße Bildfläche hereinzuholen. Diese Kunst bedeutet für Han Zhuo 韓拙 nicht weniger als ein »Ausfüllen« und »Stopfen« wie bei der Kleidung (*bǔ* 補), eben die Tätigkeit des unterstützenden Eingreifens in die Lücken des Weltgeschehens.

Entweder wird hier behauptet, die Welt sei unvollkommen und würde durch den Eingriff der Malerei an Vollkommenheit noch gewinnen können. Nach dieser starken Deutung geriete der Maler gewiß in die Nähe des abendländischen *creator secundus*, des gottgleichen Schöpfers. Plausibler ist allerdings, die Rede vom »Stopfen«

---

[56] Vgl. SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 成造化之功.
[57] LDMHJ (卷 2) 24: 合造化之功; vgl. Acker, Some T'ang, I 181.
[58] SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661.
[59] SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661: 展方寸之能,則千里在掌,豈不為筆補造化者哉！

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht im Sinne eines Überschreitens und Vollendens einer vorgegebenen Seinskonstitution zu verstehen. Wie schon oft wiederholt und auch an dieser Stelle einwandfrei ersichtlich, ist auch diese Rede vom »Stopfen« (*bǔ* 補) von vornherein auf ein Geschehen bezogen, nämlich auf die »Wandlungen« (*huà* 化) und deren unentwegtes Hervorbringen. Das Wort *bǔ* 補, »stopfen«, muß daher eher wie das »Einspringen« bei einer Arbeit, wie ein »Unterstützen« verstanden werden. Die Malerei springt hier und da unterstützend dem Ablauf des Weltgeschehens bei – ganz wie der tüchtige Herrscher gemäß der Wendung *bǔ tiān*補天 »den Himmel unterstützt«.[60] Sie erfüllt damit nach konfuzianischen, letztlich auch buddhistischen Grundüberzeugungen wahrscheinlich die höchste denkbare Verwirklichung des Menschseins überhaupt: Sie verhilft dem Lauf der Welt zum Guten. Stark genug ist vor diesem geistigen Hintergrund des vormodernen China gleichwohl Han Zhuos 韓拙 Einsicht, daß mit den Mitteln der Malerei und also der Anschauung ein wesentlicher Beitrag zum Weltgeschehen im ganzen geleistet werden kann. Kaum schwächer steht diese Behauptung im übrigen da, wenn nach einer anderen Version *yí* 移, »weitertragen«, statt *bǔ* 補, »unterstützen«, gelesen wird. Denn auch das Wort *yí* 移 kann an dieser Stelle nicht gut auf ein bloßes »Wiedergeben von etwas Gesehenem« reduziert werden, wenn dahinter kein Sein, sondern ein bewegtes Geschehen als dasjenige gedacht wird, was es »weiterzutragen« gilt. Auch so wird doch eher eine Wirksamkeit als eine bloß sichtbare Gestalt weitergegeben, wie es die Abbild-Theorie in einem verfehlten Verständnis der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge vielleicht behaupten möchte.[61]

---

[60] Vgl. zum Beispiel den Satz »Seine Tätigkeit kommt einem [unterstützenden] Stopfen des Himmels gleich; seine Leistung ist einem Abstützen der Erde ebenbürtig«, der auf jenen Kaiser gemünzt war, der die Wasseruhr neu eichen ließ und damit gleichsam dem Zeitablauf erneut auf die Sprünge half, in der Vorrede zu »Xin ke lou ming 新刻漏銘« (»Inschrift auf die neu geeichte Wasseruhr« aus dem Jahr 508) des Lu Chui 陸倕 (*Wen xuan* 文選, 卷 56, 18b, WX 775: 業類補天.功均柱地). Vgl. auch das Lob des Tang-Kaisers Gaozu: »Er nahm von der Erde weg, um [unterstützend] den Himmel zu stopfen« (*Jiu Tang shu* 舊唐書 [*Ältere Geschichtsbücher der* Tang-*Dynastie*], 卷 28, Abteilung »Yin yue zhi yi 音樂志« (»Bericht über die Musik I«); übersetzt nach Liu Xu 劉昫 u. a., *Jiu Tang shu* 舊唐書, 16 Bde., Beijing (Zhonghua) 1975, 1043: 縮地補天). Gemeint ist in dieser übertragenen Verwendung eine politisch-geschichtliche Wirksamkeit, also gerade nicht mehr die topische Vorlage, jenes vorzeitliche buchstäbliche »Stopfen des Himmelslochs« mit Steinen durch die mythische Nü Wa 女媧.

[61] Vgl. ganz ähnlich die Bemerkungen zur Bedeutung der Sitte des »Kopierens« in Escande, L'art, 64.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf diesem Boden erschließt sich nunmehr Han Zhuos 韓拙 eigene, allererste einleitende Kennzeichnung der Malerei besser. Sie hat nicht von ungefähr folgenden Wortlaut:

»[…] damit wird die Wirkmacht von Himmel und Erde durchgängig gemacht, und es werden in korrespondierender Zugehörigkeit die wirklichen Sachverhalte der ungezählten Vorkommnisse [ausgebildet].«[62]

Die »Wirkmacht von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī dé* 天地之德) bezeichnet das Wandlungsgeschehen der ganzen Weltwirklichkeit. Dieses kann nach dieser Reflexion in der Malerei »ungehemmt und durchgängig« (*tōng* 通) werden, denn die Malerei steht damit in einer »durchgängigen Verbindung« (*tōng* 通). Wer mit einer »Wirkmacht« in Verbindung steht, hat es auf ein Wirken, auf ein Wirkgeschehen abgesehen. Demnach zielt die Malerei auf eine Form der »Mitwirkung« an der Welt selbst als einem fortgesetzten Wandlungsgeschehen ab. Diesem Anliegen dient ihr Verfahren eines malerischen »Ausbildens in korrespondierender Zugehörigkeit« (*lèi* 類), bezogen auf die innerlich lebendig bestimmten Verhältnisse, auf die wirklichen Lebensvollzüge (*qíng* 情) an all den innerweltlichen Vorkommnissen. Wenngleich Han Zhuo 韓拙 gewiß alte »animistische« Vorstellungen vom Geschäft des anschaulichen Darstellens hinter sich gelassen hat, wenngleich seine Rede nicht als Reproduktion jenes frühen ästhetischen Denkens eines Zong Bing 宗炳 und selbst noch eines Xie He 謝赫 aus dem fünften und sechsten Jahrhundert[63] zu lesen ist, wie es oben in III. 2. und 3. sowie in IV. 1. mehrfach thematisiert wurde, bleibt die altertümelnde Verwendung des Wortes *lèi* 類 an dieser Stelle gleichwohl bedeutsam. Bezogen ist die Malerei von vornherein auf *qíng* 情, die »wirklichen Sachverhalte«, an den Vorkommnissen, nicht auf deren äußerlich sichtbare Gestalt. Indem sie es der Wirklichkeit »gleichtut« (*lèi* 類) im Sinne der Ausbildung von Korrespondenzen auf der Ebene der wirksamen Verlaufsbahnen, soll die Malerei gemäß diesen Worten doch wohl nach wie vor dem überkommenen Muster folgen und in gewisser Weise geradezu *einschwingen* in das Weltganze selbst.

---

[62] SSCQJ, VI. 9. [1], LB II 661: 以通天地之德,以類萬物之情.

[63] Vgl. HSSX, VI. 1. [5] und [6], LB I 583 bzw. GHPL, VI. 3. [2], LB I 355.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

8.5. *Die Bedeutung des Pinselzuges*

Da die *Sammlung* des Chunquan 純全 die Überlegungen eines Malers widerspiegelt, erhält die produktionsästhetische Problematik in den Abschnitten [48] bis [54] eine tiefere theoretische Durchdringung, deren Hauptzüge im weiteren nachgezeichnet werden sollen. Gefragt werden soll jetzt: Wie malt man eine welthafte Wirksamkeit?

Hinsichtlich der Vorfrage, was der Maler im Bild verwirklichen soll, greift Han Zhuo 韓拙 auf einen Gegensatz aus dem BFJ zurück, den er in aussagekräftiger Weise weiterdenkt und gewissermaßen entschärft. Da wird zunächst das »blütenschöne Aufscheinen« (*huá* 華), dem aufgrund der Lautähnlichkeit des Wortes wie aufgrund der dekorativen Reize der Farbmalerei das Malen (*huà* 畫) mitunter gerne zugerechnet wird, als oberflächlich, äußerlich und somit unzulänglich verworfen.[64] Die Malerei hat in der Tiefe zu wurzeln, sie hat aus dem »wirklichen Gehalt« (*shí* 實) zu erwachsen. Han Zhuo 韓拙 argumentiert nun allerdings beinahe gegen den Alten im BFJ dafür, daß zur Malerei eben auch das Moment der Erscheinung, also durchaus das »blütenschöne Aufscheinen« (*huá* 華) dazugehört. Indem er das angesprochene Verhältnis zwischen reizvoller Erscheinung und tatsächlichem Gehalt im Sinne des klassischen Sprachbildes von »Stamm und Ast« (*běn mò* 本末) als den bipolaren Zusammenhang zwischen Ursprung und Ableitung auslegt, leitet er zu einem anderen, im buddhistischen Denken beliebten Bild über. Er führt die organizistische Vorstellung von dem einen, in sich ruhenden »Körper« (*tǐ* 體) mit seinen Gliedmaßen und deren »Gebrauch« (*yòng* 用) in vielfältigen Bewegungen ein.[65] Vor dem Hintergrund dieses viele Jahrhunderte lang durchdachten komplementären Verhältnisses schreibt er Jing Haos 荊浩 Gedankengang zur Bestimmung der Malerei[66] in dieser Weise fort:

»Das Von-selbst betrifft die Verkörperung, das menschliche Betreiben betrifft [deren] Entfaltung.«[67]

Das menschliche Betreiben hatte er zuvor mit jenem »blütenschönen Aufscheinen«, mit der äußerlichen Erscheinungsweise der gemalten

---

[64] SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675; vgl. BFJ, VI. 6. [4], LB I 605.
[65] Vgl. FG Art. *tǐ* 體; *yòng* 用; *tǐ yòng* 體用.
[66] BFJ, VI. 6. [4] und [7], LB I 605 f.
[67] SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675: 自然體也,人事用也.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bilder also, gleichgesetzt. Umgekehrt fällt dem »wirklichen Gehalt« in diesem Schematismus daher ganz von selbst das »Von-selbst« zu. Ausgangspunkt und Ursprung der Malerei, ihr »Körper« wie ebenso ihre stilistische Ausprägung, die ja mit demselben Wort als »stilistische Verkörperung« bezeichnet wird, sollen also von selbst hervortreten. Hier taucht abermals die in Kapitel IV. 4. im Ausgang von BFJ erörterte Idee auf, daß die Malerei »ganz von selbst« sich ergeben solle. Das Malen hat in der Weise des »Von-selbst» (*zì rán* 自然) zu erfolgen. Wenn damit aber doch noch nicht alles gesagt ist, wenn sich damit aus produktionsästhetischer Perspektive noch lange nicht alles Weitere »von selbst ergibt« – wie wird diese recht fleischlos und spekulativ eingeführte Auffassung vom Akt des Malens mit einem konkreteren Inhalt gefüllt?

Gleich zu Beginn seiner Darlegungen zur Bildgestaltung sowie mehrfach zwischendurch stellt Han Zhuo 韓拙 klar, worauf es beim Geschäft des Malens in erster Linie ankommt. Der Gestaltungsakt im sprach- und klanglosen Medium der Anschauung wird beschrieben als ein

> »schweigendes Übereinkommen mit dem Hervorbringen der Wandlungen – aus einem gemeinsamen Ansatz- und Wirkpunkt mit dem weghaft leitenden Sinn [heraus].«[68]

Der Maler trifft im Idealfall das Wandlungsgeschehen selbst und geht einen Pakt (*qì* 契) mit ihm ein. Diese Verbindung gilt um so inniger und hält um so fester, als sie schweigend (*mò* 默), in der Anschauung und vermittels des leiblichen Gestaltungsaktes, eingegangen wird; hinter dieser Formulierung mag immerhin ein ironischer Blick zur Seite auf die allzu beredte Kunst der Dichtung stehen. Aus dem Einklang mit dem wirklichen Geschehen heraus ergibt sich weiterhin von selbst, daß der Maler weder von einer Erkenntnis noch allein vom Sehen ausgehen muß, sondern von einer gemeinschaftlich mit dem »weghaft leitenden Sinn« (*dào* 道) ausgeübten Wirksamkeit. Der »weghaft leitende Sinn« ist ständig in der Welt am Werk. Er ist nicht von der Art, daß es einer Einsicht darein bedürfte. Es bedarf viel eher der *Mitwirkung*. Dies gilt um so mehr vom Maler, der im Akt des Malens seinerseits zum tätig Wirkenden wird. Jeder aber, der tätig ist, hat auf die vorgegebene Situation und den dieser innewohnenden »Ansatz- und Wirkpunkt« (*jī* 機) einzugehen, will er erfolgreich sein.

---

[68] SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674: 默契造化,與道同機.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die besagte Anweisung des Han Zhuo 韓拙 hat nicht lediglich das gelingende Kunstschaffen zum Ziel. Es gilt zweifellos im Ansetzen bei der Wirksamkeit der Welt diese selbst ins gemalte Bild hereinzuholen. Dieses vermag als Erzeugnis oder besser »Spur« (*jī* 迹) eines so welthaft angelegten Verfahrens seinerseits einen »Ansatz- und Wirkpunkt« für den Betrachter zu verkörpern – so läßt sich vorerst nur vermuten. Immerhin heißt es in der bereits zitierten Passage aus dem Abschnitt über die Wolkendarstellung und *qì* 氣, die – wie gezeigt – eine Schlüsselrolle zum Verständnis der Ästhetik des SSCQJ besitzt:

»Wer gut im farbigen Malen hinsichtlich dieser [Wolken-Motive] ist, der erlangt dann in seiner Echtheit das Atmen zu den vier Jahreszeiten, die wunderbaren Bahnen der Wirk-lichkeit im Hervorbringen der Wandlungen.«[69]

Was bedeutet dieser Ausspruch jetzt aus produktionsästhetischer Sicht? Wenn der Maler etwas »erlangt« (*dé* 得), dann doch wohl im gemalten Bild: Als Welt-Bild verkörpert dieses also das »Atmen« in seiner Echtheit (*zhēn* 真) und diejenigen Bahnen der Wirk-lichkeit, nach denen das Hervorbringen der Wandlungen verläuft. Das Weltgeschehen kann in einer bestimmten Weise tatsächlich in der geschaffenen Gestalt »eingefangen« (*dé* 得) werden. Insofern aber das »Atmen« (*qì* 氣), zumal in seiner Echtheit, sicherlich nicht auf die Anschauung begrenzt bleibt, sondern auf die früher erläuterte Weise den Betrachter in seiner Leiblichkeit angeht, bietet sich demnach im so gestalteten Bild der ästhetischen Anschauung durchaus ein wirksamer Zugang zum Wirklichen, gewissermaßen ein »Ansatz- und Wirkpunkt« zum Eingehen in die Wirksamkeit jenes oben genannten weghaft leitenden Sinnes.

Weil ferner das »Atmen« wiederum zum Medium dieser ästhetischen Entfaltung der Weltwirksamkeit genommen wird, hat es auch als ganz konkreter Ausgangspunkt für den Malakt zu dienen:

»Stets ist im Gebrauch des Pinsels zuerst die Gestimmtheit im Atmen zu erstreben, darauffolgend ist der Kern der Verkörperungen zu erfassen […].«[70]

In überraschender Weise kommt das malerische Schauen auf die Formen erst an zweiter Stelle – falls sich überhaupt hinter dem »Kern der Verkörperungen« eine Formidee verbirgt. Und was die sichtbaren Ge-

---

[69] SSCQJ, VI. 9. [37], LB II 671: 善繪於此者,則得四時之真氣,造化之妙理.

[70] SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675: 凡用筆先求氣韻,次採體要.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stalten der gemalten Gegenstände betrifft, so gilt es da wieder zuerst auf die »wirkmächtige Erscheinung der körperlichen Gestalt« zu achten, um das »Atmen« aufzuschließen. Nicht ein visueller Eindruck von bloßen Formen, vielmehr eine Art »Anmutung« steht also am Beginn des Malaktes. Der Maler hat sich von den körperlichen Gestalten wie von einer »Macht« (*shì* 勢) angehen zu lassen. Er muß sich ihnen gewissermaßen »aussetzen«, noch bevor er sie mit prüfendem Blick abschätzt. Denn in dieser »machtvollen Wirkung« (*shì* 勢), die von vornherein mit der Erscheinung der Gegenstände einhergeht, kommt nichts Geringeres als das »Atmen« zum Tragen.

Andernorts heißt es daher in einem verwandten Gedankengang:

»Dringend sollte man [den] Richtlinien und Vorlagen, [den] Maßstäben und Verfahrensweisen Folge leisten, seinen Ausgang [aber] bei der von selbst [sich ergebenden] Gestimmtheit im Atmen nehmen, um so daran den Sinn der Lebendigkeit zu vollenden.«[71]

In einer rhetorisch geschickten Inversion stellt der Autor die mit Nachdruck eingebrachten Regeln, an denen ihm durchweg so viel gelegen ist, an den Anfang. Der zweite Teil gewinnt gleichwohl mehr Gewicht dadurch, daß ihm gegenüber jenem bloßen »Folge leisten« (*xún* 循) die sachliche Position des »Stammes« oder »Ursprungs« (*běn* 本) zufällt, von wo das Werkschaffen recht eigentlich seinen »Ausgang zu nehmen« hat (ebenfalls *běn* 本). Denn es geht nicht um der Regeln willen um die Beachtung der Regeln. In der konkreten Bildgestaltung richtet sich der Maler gewiß nach lange eingeübten und spielerisch beherrschten Schulgewohnheiten oder einfach habitualisierten Konventionen. Darüber steht indes das Ziel, ganz im Einklang mit der berühmten ersten Verfahrensweise und ihrer Erklärung bei Xie He 謝赫 dem Bild einen »Sinn von Leben« (*shēng yì* 生意) einzuhauchen. Dazu befähigt ihn keine Regelbefolgung, sondern allein das Aufmerken auf die »Gestimmtheit im Atmen« (*qì yùn* 氣韻). Wie kann dieses Aufmerken über die Konvention hinaus gelingen? Zu der Wendung »Gestimmtheit im Atmen«, die natürlich ebenfalls Xie Hes 謝赫 Kennzeichnung entnommen ist, fügt Han Zhuo 韓拙 jetzt freilich in ganz präziser Form den entscheidenden Gedanken hinzu. Diese Gestimmtheit im »Atmen« ergibt sich »von selbst« (*zì rán* 自然). Hiermit ist nicht ein Objekt oder ein Gegenstand des Malens angesprochen. Abermals wird ein Geschehen als Ausgangspunkt des

---

[71] SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674: 切要循乎規矩格法,本乎自然氣韻,以全其生意.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Malakts angegeben. Es bedarf seitens des Malers lediglich einer gewissen Offenheit für das »Atmen« und seine Gestimmtheit in einer vorgegebenen Situation; sodann teilt sich ihm dies ganz von selbst in der rechten Weise mit. Im leiblichen Einschwingen in diese Gestimmtheit aus seinem eigenen »Atmen« heraus kann der Maler es ganz von selbst aufnehmen. Nicht verwunderlich ist sicherlich bei dieser leiblich ausgelebten Übertragung im Medium des »Atmens«, daß im Ergebnis auch wirklich Leben in das gemalte Bild gelangt sein sollte.

Was sich darauf im Text anschließt, scheint allerdings der bisher verfolgten Deutungslinie gerade zuwider zu laufen. Auf einmal taucht doch neben der Idee der Welthaftigkeit und dem leiblichen Moment die geistige Planung, so etwas wie ein Entwurf als Vorstufe in der Gestaltfindung auf. Han Zhuo 韓拙 führt nun in Übereinstimmung mit einer langen Überlieferungslinie, die von Wang Xizhi 王羲之 bis zur einflußreichen Eingangsformulierung in den unter dem Namen des Dichters Wang Wei 王維 kursierenden *Erörterungen zur Berg-Wasser-Malerei* (SSL) reicht, das vorgängige »Sinnen in der Sammlung des Geistigen« ein. Und er fügt da noch erklärend hinzu, »es [sollte] im voraus vorgestellt werden vor dem Blick«.[72] Wo von »vorstellendem Andenken« (*xiǎng* 想) gesprochen wird, kann es kaum Zweifel geben: Mit *mù* 目 ist hier das innere Auge gemeint. In der Folge wird gegen das BFJ noch ein Ausspruch aus dem *Zhuang Zi* 莊子 so in sein Gegenteil verkehrt, daß Han Zhuo 韓拙 nunmehr tatsächlich von einem der eigentlichen Bildausführung vorausgehenden, inneren »Entwerfen« zu sprechen scheint:

»Man erlangt es im inneren Sinn und sagt sich dem zu mit der Hand«.[73]

Als fraglich kann in Anbetracht dieser Aussagen allenfalls gelten, worauf genau sich dieses Entwerfen richtet – auf eine Form oder auf einen Vollzug. Hier sollen ähnliche Überlegungen, die früher bereits in IV. 5. zu dieser Frage vorgestellt wurden, nicht wiederholt werden. Vielmehr soll auf anderem Wege versucht werden, hier abermals Indizien für die dort aufgestellte These zu sammeln, daß sich dieses »Sinnen« und »Vorstellen« tatsächlich weit weniger auf eine im Geiste konzipierte Form und Komposition der Darstellung richtet, als dies ein abendländisches Verständnis aufgrund der genannten Aus-

[72] SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674: 凝神着思 und 預想目前.
[73] SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674: 得之於心應之於手.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprüche anzunehmen geneigt ist. Es ist freilich zu Beginn zuzugestehen, daß der Autor zu diesem zentralen Punkt, der den Inhalt des vorgängigen Vorstellens betrifft, jede eindeutige Auskunft schuldig bleibt.

Schon aus dem unmittelbaren Kontext geht zweierlei hervor. Erstens gilt das zunächst zum Ausgang von den Wandlungen und vom »Atmen« Gesagte hier durchgängig als implizierte Voraussetzung. Vor diesem Hintergrund ist es, daß Han Zhuo 韓拙 sich gegen all die »gewöhnlichen Gebildeten« (*sú shì* 俗士) wendet, die darauf nicht achten und geradewegs in oberflächlicher Manier und ohne innere Grundlage drauflos pinseln. So viel ist dem Tenor des vorletzten Kapitels in den Abschnitten [64] bis [68] unschwer zu entnehmen. Angemahnt wird also Bedachtsamkeit und Sorgfalt, nachdem zuvor die idealen Grundlagen ausgebreitet worden waren. Zweitens schleicht sich das leibliche Moment selbst an dieser Stelle wieder ein, insofern die Hand sich dem inneren Sinne antwortend »zusagen« (*yìng* 應) soll. Wie anders sagt sich aber eine Hand zu als durch die gestaltende Bewegung? Diese Bewegung, diese »Zusage«, vollzieht in der Zeit der Leib. Dieser befindet sich in der gleichwertigen Position dessen, der »anspricht auf« etwas – mit seinen Mitteln. Auch ist das, worauf er anspricht, am Ende vermutlich nicht ein Formprogramm, sondern so etwas wie der vitale Elan zu einer Abfolge von Pinselbewegungen, den der innere Sinn aus dem »Atmen« der Welt »empfängt« (*dé* 得) und an die Hand weitervermittelt. Diese »gehorcht« ja nicht, sie »folgt« nicht und sie »führt« nicht »aus«, was ein geistiger Entwurf etwa vorsehen könnte; sie »spricht an« und »sagt sich zu« (*yìng* 應). Das ist ein wichtiger theoretischer Unterschied. Der Maler hat also wohl doch nicht einen geistig konzipierten Gestaltentwurf nur noch auf dem Malgrund in die Tat umzusetzen wie eine Projektion. Möglicherweise macht Han Zhuo 韓拙 in dieser Passage sogar gewisse Zugeständnisse an starke Zeitströmungen, nur um unversehens doch wieder seinen eigenen Weg hin zur stärkeren Gewichtung des leiblichen Malaktes in der ästhetischen Reflexion zu gehen. Dazu konnte ihm immerhin das von ihm in zentralen Aussagen zitierte BFJ den Weg weisen.

Um diese zugegebenermaßen spekulativen Bemerkungen zu erhärten, ist jedoch noch genauer auf den Vorgang der Gestaltfindung einzugehen. Die Auskunft dieser Quelle ist äußerst dürftig, was den Prozeß der Formgebung selbst, also der Gegenstandsdarstellung anbelangt. Zu erwarten wären vielleicht Angaben zur Komposition und

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zum Aufbau der Gestalt oder zur Proportionenlehre, wie sie nach einem europäischen Verständnis von der mimetischen Malerei vermutlich an erster Stelle zu stehen hätten. Um so reichhaltiger fallen die Hinweise zu gewissermaßen abstrakten Ausdruckscharakteren der Pinsellinie und zum Bewegungsvollzug des Darstellens aus. Davon ausgehend ist auf die Methode der Gestaltfindung hinsichtlich der gegenständlichen Form des Dargestellten zurückzuschließen.

Es ist bezeichnend, daß die in beachtlicher Weise systematisierte Erörterung der ebenfalls von Jing Hao 荊浩 vorgegebenen »vier wirkmächtigen Erscheinungen des Pinselzuges« (*sì shì* 四勢)[74] in das Kapitel über Baumdarstellungen in den Abschnitten [22] und [23] eingefügt ist. Dafür spricht jedoch folgendes. Einerseits ist der Kiefernbaum für Jing Hao 荊浩 bekanntlich das zentrale Motiv der Berg-Wasser-Ästhetik. Auch lassen sich Gestaltmerkmale, die aus der Beschreibung des Pinselzuges stammen, in der Kieferndarstellung besonders anschaulich wiederfinden. Zum andern aber – und dieser Grund dürfte für diese überraschende Verknüpfung ausschlaggebend sein – ist es eben gerade der Baum mit seinen Konturlinien und Ästen wie mit den Ausführungsformen der Nadeln und des Laubes, der die Aufmerksamkeit auf den Pinselzug lenkt. In dieser Weise findet sich in der Baumdarstellung also eine wichtige Schnittstelle zwischen den gegenständlich bedeutsamen und den formalen Gestaltwerten. Vielleicht möchte Han Zhuo 韓拙 überdies unterstreichen, daß im Gegensatz zur Schreibkunst die Pinsellinie im Berg-Wasser-Bild gerade nicht eine ästhetische Autonomie beanspruchen kann. Sie bleibt noch im Erlangen eigenständiger ästhetischer Gestaltwerte an die gegenständliche Darstellung gebunden. Wenn diese Vermutung zutrifft, wäre damit noch stärker als im BFJ eine grundlegende Zäsur gegenüber der verwandten schreibkünstlerischen Rede markiert, insofern diese von vornherein die ausführende Bewegung im Blick hat,[75] während in der Reflexion auf die gegenständliche Berg-Wasser-Darstellung die Wirkung im gemalten Bild im Vordergrund steht und erst im Blick darauf die Aspekte der leiblichen Pinselführung eingeholt werden.

Ohne diesbezüglich ins einzelne zu gehen, fällt auf, daß Han Zhuo 韓拙 auf eine nicht leicht zu erklärende Weise ausgerechnet die Kategorie *qì* 氣 in seiner Darstellung gestrichen und kurzerhand

---

[74] Vgl. BFJ, VI. 6. [8], LB I 606.

[75] Vgl. die frühe Erwähnung des Themas in Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch die Kategorie *pí* 皮, »Haut« ersetzt hat.[76] Es kann nur vermutet werden, daß er in dieser Systematik den Bezug zu anschaulichen Gestalt- oder Ausdrucksqualitäten wahren und die Überschneidung mit den »sechs Kernstücken«, die die Kategorie *qì* 氣 an dieser Stelle bei Jing Hao 荊浩 zweifellos darstellt, eliminieren möchte. Offensichtlich geht es Han Zhuo 韓拙 damit um eine rein deskriptive Erfassung und Benennung derjenigen Gestaltwerte, die sozusagen für die maltechnische und schreibkünstlerische Verständigung wie beispielsweise die Erklärung in der didaktischen Rede von Belang sind. In seinen um so ausführlicheren Erläuterungen zu den verschiedenen, vom Pinselzug ausgehenden Wirkungen in Abschnitt [23] achtet Han Zhuo 韓拙 stärker als sein Vorbild auf den Ausgleich und die Mitte zwischen dynamischen und stofflichen Qualitäten, das heißt letztlich zwischen den Wirkungsweisen des linear bewegten Pinsels und der flächig in sich beschlossenen Tusche. Wenn die Vermutung richtig sein sollte, daß hier auf der Ebene des Ausdrucks beschrieben wird, was auf der Ebene des Verfahrens wiederkehrt, nämlich das Ideal der Vermittlung des »Atmens« ans Bild bzw. durch das Bild, dann scheint Han Zhuos 韓拙 Erklärung der verschiedenen Ausdruckswerte eher auf Vollständigkeit bedacht als die frühere Version im BFJ.

Erst an späteren Stellen kommt deutlicher die ästhetische Reflexion auf die große Bedeutung des bewegten Pinsel*zuges* zum Vorschein. Han Zhuo 韓拙 läßt über Jing Hao 荊浩 das denkbar höchste Lob ergehen, wenn er ihn noch über Wu Daozi 吳道子 stellt.[77] Und daß er immer wieder entscheidende Aussagen aus dem BFJ zitiert, muß neben zeitgenössischen Kunstentwicklungen nicht wenig mit seinem Gespür für die größten Leistungen des Jing Hao 荊浩 auf dem Gebiet der Theorie zu tun haben. Er übernimmt auf diesem Wege auch jene »sechs Kernstücke« (*liù yào* 六要),[78] die im Gefolge der »sechs Verfahrensweisen« (*liù fǎ* 六法) des Xie He 謝赫 stehen und wiederholt das Augenmerk der Forschung auf sich gezogen haben.[79]

---

[76] Wenn Munakata (Ching Hao, 33 Anm. 31) in der »praktischen« Einstellung, wovon diese Abwandlung gegenüber einer durchweg »metaphysischen« Ausrichtung des BFJ zeuge, überhaupt den Schlüssel zu allen Abweichungen zwischen SSCQJ und BFJ zu erkennen glaubt, so ist dem nicht zuzustimmen. Insgesamt finden sich in SSCQJ, wie diese Untersuchung zu zeigen versucht, sicherlich nicht weniger Belegstellen für eine über visuelle und praktische Fragen hinausweisende Reflexion des Autors als etwa bei Jing Hao 荊浩.

[77] SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674.

[78] BFJ, VI. 6. [4] bzw. [6], LB I 606 f. und SSCQJ, VI. 9. [59], LB II 678.

[79] Nakamura, Chūgoku garon, 335 ff.; Munakata, Ching Hao, 23 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es mag bezeichnend sein für Han Zhuos 韓拙 Bestreben, in seiner *Sammlung* zu einem ausgewogenen Verhältnis von maltheoretischen und für die Kennerschaft relevanten Aussagen zu sorgen, daß er diese Erörterung in einen hinteren Abschnitt plaziert, wo es um die Bildbetrachtung und Bildbewertung geht. Auch referiert er weithin bloß Jing Haos 荊浩 Aufstellung. Von Belang ist für die hier verfolgte Fragestellung allerdings das fünfte Kernstück sowie sein signifikanter Eingriff in die Gestalt des ersten Leitsatzes, der dem Gedanken des »Atmens« (*qì* 氣) gewidmet ist.

Zunächst zu seiner leichten Abwandlung der Aussage zur Pinselarbeit im fünften Kernstück:

»Mit Mühe an Verfahrensweisen und Maßgaben gebunden, wird er [sc. der Pinsel] in der Bewegung tätig und läuft durch alle Veränderungen hindurch, und [da] kommt es weder zu [seiner Verfestigung in] einer stofflichen Gegebenheit noch zum [Verfolg des] blütenschönen Aufscheinens – gleichsam Flug und Selbstbewegung.«[80]

Die Abweichungen gegenüber der Vorlage im BFJ sollen hier nicht im ganzen diskutiert werden. So kann von der wahrscheinlichen Verschreibung des *suī* 雖, »obgleich«, zu *nán* 難, »schwierig« abgesehen werden – es wäre denn Han Zhuo 韓拙 ein skeptischer Befürworter von Regeln, wofür allerdings auch manches spricht. Unklarer als in Jing Haos 荊浩 Version mit *yùn zhuǎn* 運轉, das wohl nur auf ein »um und herum Sich-Wenden« der Pinselspitze bezogen werden kann, ist sodann das Subjekt des Satzes. Vielleicht steht aber auch hinter dem neuen Ausdruck *yùn zuò* 運作 das Ziehen des Pinsels, das da selbst tätig bewegt ist. Was die Korrektur von *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, in *huá* 華, »blütenschönes Aufscheinen«, betrifft, so steht sie im Einklang mit jener zuvor angeführten Erörterung über den notwendigen Ausgleich zwischen dem Sachlichen und dem Dekorativen, die ebenfalls an das BFJ anschließt.[81] Erkennbar ist immerhin, daß Han Zhuo 韓拙 mit Jing Haos 荊浩 Vorstellung von einem quasi selbsttätigen Ziehen des Pinsels einverstanden ist. Im Ziehen des Pinsels sind alle gegenstandsbezogenen Werte, aber auch der Reiz der schönen Form zu mißachten. Es gilt, die Pinselführung wie eine sensibel anpassungsfähige Bewegtheit aufzufassen.

---

[80] SSCJQ, VI. 9. [59], LB II 678: 難依法則,運作變通,不質不華,如飛如動; vgl. dagegen BFJ, VI. 6. [6], LB I 606.

[81] SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn die ersten Beobachtungen zur Funktion des »Atmens« im Akt des Malens ebenso bei Han Zhuo 韓拙 zutreffen, ist es auch für ihn das Lebendige und das aus sich selbst heraus sich Bewegende (*dòng* 動), das sogar noch dort, wo es in einer anschaulichen Gestalt verkörpert ist, seinerseits zum wirkmächtigen Ausdruck des »Atmens« zu werden vermag. Es bedarf daher vermutlich auch für ihn der besonderen Aufmerksamkeit für die leibliche Pinselführung, das heißt für die Bewegungsabläufe beim Ziehen des Pinsels. Sollten sich dazu gezielte Auskünfte finden lassen, so würde dadurch bestätigt, daß der Autor der *Sammlung* in der Tat die gedanklichen Errungenschaften des Jing Hao 荊浩 vertieft hat und daß in diesen »Kernstükken« nicht lediglich metaphorische Redensarten zu erblicken sind. Vielmehr wird auf diesem Wege zu erweisen sein, daß das Nachdenken über die leibliche Seite im Vollzug des Malens wie über die eigene Erscheinungsweise einer halb von der Gegenstandsbeschreibung abgehobenen Pinselspur als *Ausdruck einer Vollzugsart* seine theoretische Legitimation aus der Idee des *qì* 氣, das heißt aus dem Gedanken einer welteröffnenden Malweise bezieht. Genauer zu erörtern ist dazu jetzt aber zunächst die Problematik des ersten Kernstücks in der Version des SSCQJ, da diese Leitlinie die Nahtstelle zwischen dem Pinselzug und dem »Atmen« darzustellen verspricht.

Da die zu Beginn im überlieferten Text in Abschnitt [59] des SSCQJ eingeschobene Aussage zu den Jahreszeiten als Erklärung des ersten Kernstücks offensichtlich auf eine korrupte Textüberlieferung zurückzuführen ist, könnte auch die nachfolgende Aussage, die entscheidend von Jing Haos 荊浩 Vorgaben abweicht, als ein nicht authentischer Eingriff in die ursprüngliche Textgestalt erscheinen. Auch wenn diese Frage ohne neue editionskritische Erkenntnisse nicht zu klären ist, können immerhin Indizien zu ihrer Beurteilung aus der gedanklichen Ausrichtung des gesamten Textes gewonnen werden. Die fragliche Aussage des BFJ, »der innere Sinn bewegt sich mit dem Pinsel mit«,[82] lautet bei Han Zhuo 韓拙 so:

»Den körperlichen Gestalten folgend wird der Pinsel bewegt […].«[83]

In der früheren Version folgt der innere Sinn, wie in IV. 4. besprochen, der vorgängig sich aus sich heraus entfaltenden, leiblichen Führung des Pinsels in der Hand. In der Version des SSCQJ wird dieser

[82] BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 心隨筆運.
[83] SSCQJ, VI. 9. [59], LB II 678: 隨形運筆.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

radikale Gedanke aufs banalste »entschärft«, wie es scheint. Jetzt wird offenbar die biederste abbildtheoretische Auskunft von der Angleichung der Darstellung mit dem Pinsel an die Form der Darstellungsgegenstände angemahnt. Was hat aber dieser bisweilen einem »Realismus« zugeschriebene Grundsatz[84] noch mit jener höchsten Kategorie, dem »Atmen« zu tun? Nach den eingangs getroffenen Feststellungen, wonach der Maler jedenfalls zuerst von eben diesem »Atmen« und sicherlich nicht von den »körperlichen Gestalten« als sichtbaren Einzelformen auszugehen habe, ist an dieser Stelle zumindest Vorsicht geboten. Wo in der neuen Formulierung nicht mehr ein bestimmtes Subjekt als Urheber der Bewegung genannt ist, mag das thematisch implizierte *qì zhě* 氣者, das »Atmen«, aus dem Vordersatz hier nachklingen und gleichsam als das letztlich Bewegende anzusehen sein. Doch selbst wenn der Maler als Subjekt eingesetzt werden muß, würde nicht viel weniger als dies gesagt: Vermittelt durch das »Atmen« verläuft seine geistig-leibliche Pinselführung eng angebunden an die sichtbar verkörperten Gestalten der Dinge. Auch ein »Einklang« mit den körperlichen Gestalten, ein »Einschwingen« in dieselben und »Sich-Anschmiegen«, scheint in der Semantik des Wortes *suí* 隨, »folgen«, enthalten. Es muß nur einmal die formalästhetische Prämisse vom Abbilden der Form, gleichsam vom »Nachfahren« der Konturen als der ersten malerischen Aufgabe fallengelassen werden.

In Han Zhuos 韓拙 Erneuerung des Gedankens könnte, in diesem Licht betrachtet, im Gegensatz zur anfänglichen Vermutung sogar zum Ausdruck kommen, daß die Malerei jetzt noch weniger von einem gegenstandsbeschreibenden oder abbildenden Vermögen her begriffen wird. Wenn hier die Betonung auf *yùn* 運, »bewegen«, und sodann auf dessen näherer Bestimmung durch das *suí* 隨, »folgen«, liegt, wenn angesichts der Wortfolge möglicherweise sogar das Folgen herausgestrichen und die Bewegung als dessen Ausfluß angehängt wird, so ist nicht das »Wiedergeben«, sondern ein »Mitgehen« als das leitende Paradigma dieser Kunstauffassung anzusetzen. Tatsächlich ist es ja das Folgen, das in dieser Aussage eine *Bewegung* anführt. Die Bewegung wird auf subtile Weise in eine Art Passiv versetzt, indem sie ein »Folgen« darstellt und obendrein im Satz nachfolgt. Gesagt wird vermutlich nicht: Sowie der Maler den Pinsel in Bewegung setzen will, diktiert zuerst die körperliche Gestalt seiner Anschauung

[84] Nakamura, Chūgoku garon, 336: »realistisches Schildern« (*shajitsu no byōsha* 寫實の描寫).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Form, die er sodann in die rechte Bewegung umzusetzen hat. Aus dem unmittelbaren Zugang zu den Vorkommnissen in der Welt – denn für diese Innerweltlichkeit steht wahrscheinlich das Wort *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, im Gegensatz zum darauf folgenden *xiàng* 象, »Erscheinungsgestalten« – geschieht die Bewegung. Im Element des »Atmens« aber, dem der Leitspruch gewidmet ist, findet dieser Vorgang statt. Im »Atmen« vermag die leiblich vollzogene Pinselbewegung mit der Welt mitzugehen und so die »Erscheinungsgestalten« für das zu malende Bild zu finden. Es bedarf demnach, um das »Atmen« während des Malakts in eben diesen Malakt einzubringen, nur noch sehr eingeschränkt einer Vermittlung durch das »geistig« verstandene Innenleben des Malers. Der »innere Sinn« (*xīn* 心) aus dem Zitat nach Jing Hao 荊浩 könnte dem Autor der Song宋-Zeit aus genau diesem Grund nicht länger der Rede wert gewesen sein.

Wenigstens drei Voraussetzungen wohnen dieser Deutung inne. Erstens muß ein abbildtheoretisches Bildverständnis unter Vorbehalt gestellt werden. Zweitens muß erwogen werden, ob das »Atmen« selbst in Han Zhuos 韓拙 Theorie einen hinreichend fundamentalen Stellenwert erlangt hat, um als Subjekt der malerischen Tätigkeit in der vorliegenden Aussage mitgedacht werden zu können. Dies ist weitgehend eine Ermessensfrage, die es angesichts der oben angeführten Belegstellen zur Bedeutung des *qì* 氣 für den Malakt im Verein mit den im weiteren vorzutragenden Beobachtungen zum Moment der Leiblichkeit zu beurteilen gilt. Drittens könnte sich nämlich im Rahmen von Han Zhuos 韓拙 song-zeitlicher Theorie zum Malakt das Verhältnis des inneren Sinnes (*xīn* 心) zum »Atmen« (*qì* 氣) so weit verschoben haben, daß nun nicht mehr der innere Sinn für den Malvollzug verantwortlich gemacht werden muß, weil die führende Rolle des Leiblichen erkannt und benannt wurde. Der im BFJ scharf aufbrechende und zugleich gelöste Konflikt zwischen geistiger Planung und leiblichem Einschwingen könnte nicht zuletzt dadurch an Bedeutung für die ästhetische Reflexion verloren haben, daß sich damit eine neue Selbstverständlichkeit in der Beachtung des Leiblichen als malereitheoretisches Gemeingut etabliert hat. Diesbezüglich bedarf es eines Aufweises, inwieweit Han Zhuo 韓拙 das leibliche Bewegungsmoment als solches tatsächlich reflektiert und in einem tragenden Zusammenhang mit dem »Atmen« denkt.

Was zunächst die zweite Voraussetzung betrifft, so läßt sich im SSCQJ ein klares Übergewicht der Hinweise auf das »Atmen« beobachten, während nur zwei Aussagen verbleiben, in denen der »in-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nere Sinn« ein nennenswertes Gewicht erhält. Die eine bezieht sich dabei auf die Bildbetrachtung, wozu es immerhin »der Verschmelzung des inneren Sinnes und des Geistigen [mit der Sehwahrnehmung, dem Bild oder mit dem ganzen Prozeß]« bedarf.[85] Der zweite Beleg führt hingegen zum Malakt aus:

»Alle Malerei betrifft den Pinsel. Dies bedeutet nichts anderes, als daß es mit der Befähigung des inneren Sinns erkundet wird, noch bevor es sich zeigt, und erlangt wird im nachhinein aus der körperlichen Gestalt und der Wirkung […].«[86]

Eine Textvariante verleiht der Analogie von leiblicher Pinselarbeit und »Bewegtheit im inneren Sinn« (*xīn yùn* 心運) überdies Nachdruck. Gemäß diesem Zitat sieht es danach aus, als habe Han Zhuo 韓拙 die Pinselkunst ganz der Tätigkeit des inneren Sinnes anheimgestellt. Allerdings ist das Subjekt der Aussage nicht einwandfrei geklärt. Ist dies die Befähigung des inneren Sinns allein, oder ist der Pinsel mitbeteiligt? Vor den nachfolgenden detaillierten Erörterungen zum Gebrauch des Pinsels wirkt diese Einleitung beinahe wie eine leere Rhetorik, eine *captatio benevolentiae*.

Um diese These plausibel zu machen, sei jetzt die tatsächliche Reflexion des Han Zhuo 韓拙 auf die oben genannte dritte Voraussetzung, die leibliche Ausführung der Bewegung zur Vermittlung des »Atmens«, gezielt beleuchtet. In Abschnitt [50] ist eingangs verächtlich die Rede von dem,

»der in seinen Bewegungen keine Richtlinien hat, ohne Ordnung [den Pinsel] schwenkt, […] sich verwickelt und verhäddert.«[87]

Diesem »ergibt es sich nicht von selbst« (*fēi zì rán* 非自然). Die von Jing Hao 荊浩 her gut bekannte Verfahrensweise des Von-selbst stellt somit auch für Han Zhuo 韓拙 ein Ideal dar. Und dieses Ideal ist durchweg auf *Bewegungsverläufe* bezogen. Da diese gleichwohl der »Richtlinien« und einer Ordnung bedürfen, kann dieser scheinbare Widerspruch vorerst nur durch den Hinweis auf die Einübung in geregelte Bewegungen bis zu deren »Selbstverständlichkeit« ausgeräumt werden. Zumindest die Beschreibung der »Schwächen« (*bìng* 病) im Gebrauch des Pinsels wird jedenfalls – wie vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der tief im Bewußtsein und in allen Le-

---

[85] SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677: 融心神.

[86] SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674: 凡畫者筆也.此乃心術索之於未兆之前,得之於形儀之後.

[87] SSCQJ, VI. 9. [50], LB II 675: 動作無規,亂揮 […] 纏縛.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bensvollzügen verankerten Übung in der Schreibkunst nicht anders zu erwarten – keineswegs ausschließlich an Gestaltqualitäten im Ergebnis, dem gemalten Bild, festgemacht. Durchgängig ist es vielmehr Methode, wenn die Lehre unmittelbar auf den Bewegungsvollzug anwendbar dargelegt wird. In zustimmender Weise wird daher der ältere Guo Ruoxu 郭若虛 zitiert, wo dieser die Probleme ungeschickter Pinselbewegungen und ihre Folgen haarkleinlich beim Namen nennt. Da wird ein »kraftloses Handgelenk« (*wǎn ruò* 腕弱) und eine »stumpfsinnige« (*chī* 癡), das heißt wohl unsensible Pinselführung moniert und daß »der Einsatz des Pinsels mittendrin erstarrt ist«[88] bzw. daß – wie es im Original bei Guo Ruoxu 郭若虛 beinahe noch deutlicher heißt –

»mitten in der Bewegung des Pinsels Zweifel aufkommen, so daß der innere Sinn und die Hand sich gegenseitig unterdrücken«.[89]

Schlecht ist, wenn

»an den Schnittstellen der hakenförmigen Striche fälschlich [scharf geschnittene] Kanten [wie an] Zeptern auftreten«.[90]

Sodann wird beklagt, daß der Pinselzug,

»wo er voranschreiten soll, nicht voranschreitet, wo er frei laufen sollte, nicht frei läuft«.[91]

Schließlich fügt der Autor noch seine eigene Variante hinzu. Schlecht ist ebenso, wenn

»die Fährte des Pinsels sorgfältig ausarbeitend und dabei stumpfsinnig klammernd ist, wenn es überhaupt keine Durchgängigkeit in der Veränderung gibt, wenn Pinsel und Tusche, obgleich bewegt, in der Art toten Vorkommnissen gleich sind.«[92]

Bis hin zur Nennung der leiblichen Organe – Handgelenk und Hand – wird in diesen Aussagen versucht, die Gestaltwirkung der gemalten »Pinselspur« (*bǐ jī* 筆迹) auf die Art und Weise, in der sie vermittels einer leiblichen Bewegung hervorgebracht wurde, zurückzuführen. In einer metaphorischen Sprache beschrieben, wirkt es ganz so, als hätte

---

88 SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 用筆中凝.
89 THJWZ 20; LB I 60: 運筆中疑,心手相戾.
90 SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 勾畫之際,妄生圭角.
91 SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 欲行不行,當散不散.
92 SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 筆路謹細而痴拘,全無變通,筆墨雖行,類同死物.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der in der Hand bewegte Pinsel ein Eigenleben. Es wird eine leibliche Kraft eingeklagt; ebenso wird eine Sensibilität für die Geschwindigkeit in der Pinselführung wie für den Zusammenhang zwischen verschiedenen Druckintensitäten und die »Durchgängigkeit« (*tōng* 通) bei Übergängen, Druck- und Richtungswechseln gefordert. All dies betrifft unmißverständlich sowohl die *leibliche Einübung* in Bewegungsabläufe wie eine allein *während* des aktuellen Vollzuges in einer *leiblichen Selbsterfahrung* vermittelte Kontrolle über diese Bewegungen.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich in diesen Passagen ein geschärftes Bewußtsein für die ausschlaggebende Bedeutung des leiblichen Moments im Malakt für das Ergebnis des Malens ausspricht. Zugleich mit einem didaktischen Anliegen ist die Grundüberzeugung zu erkennen, daß in der geregelten Bewegung des Pinsels als eines leiblichen Vollzuges der konkreteste Kern aller Probleme der malerischen Darstellung gelegen ist. Wichtig ist es ja zu beachten, daß es dem Autor mit diesen Bemerkungen zur Pinselführung zwar um sichtbare Gestalteigenschaften im fertigen Bild, um bestimmte Ausdrucksqualitäten zu tun ist. Dennoch sucht er diese Ausdrucksqualitäten durchgängig von der Seite ihrer Entstehung im leiblichen Ziehen des Pinsels über den Malgrund zu fassen. In Entsprechung dazu wird noch in Abschnitt [54], der zunächst dem Einsatz der »Tusche« (*mò* 墨), mithin der Erscheinungsweise in der Fläche, gewidmet sein sollte, alsbald der »Pinsel« (*bǐ* 筆) und dessen »Texturstrich« (*cūn* 皴), somit aber die Dynamik der Linie erneut ins Spiel gebracht.

Unverkennbar ist es nach Han Zhuos 韓拙 Auffassung die geschulte und geregelte Pinselführung in ihrer leiblichen Dimension, die in erster Linie das Wesen der Malerei ausmacht. »Malen« bedeutet für ihn vorrangig ein »Malen in Linienzeichnungen«, wie eine interpretierende Übersetzung des Wortes *huà* 畫 im Kontext von Abschnitt [53] klarzustellen nicht umhin kommt. Es sind, wie ebenda betont wird, die verschiedenen Ausführungsarten im physischen »Gehenlassen des Pinsels« (*xíng bǐ* 行筆), die dafür einstehen müssen, daß aus einer bloßen »Darstellung« (*xiě* 寫) eine »Malerei« (*huà* 畫) im vollen Wortsinn wird. Die »Darstellung« vermag allenfalls der »Ähnlichkeit« (*sì* 似) zu dienen und mag daher immerhin in jenen Bildtafeln, die den illustrierten Schriften (*tú jīng* 圖經) beigegeben sind, Anwendung finden. Allein die leibliche Sensibilität der Pinselführung in der echten Malerei ist hingegen in der Lage, das »Durchstimmtsein von den Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ qù* 理趣) und die

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bekannte »Gestimmtheit im Atmen« (*qì yùn* 氣韻) *unmittelbar* an die anschauliche Gestalt der lebendig gezogenen Linie weiterzugeben. Der Grund für die gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber dem leiblichen Bewegungsvollzug ist mithin im Verfolg des alten ästhetischen Wertes des »Atmens« oder *qì* 氣 zu suchen.

In der Leiblichkeit eines so gearteten »Spurenlegens« mit Pinsel und Tusche in der Malerei schließt sich der Kreis zwischen den vorangegangenen, zum größeren Teil werkästhetisch angeleiteten Beobachtungen zur Welt als dem Thema der Berg-Wasser-Malerei und dieser produktionsästhetischen Perspektive. Es war zunächst »Welt« als Bewandtnisganzheit des menschlichen Seins in der Welt, also von der Umwelt her vorgeführt worden; diese war zugleich aber als lebendige Wirksamkeit, als ein atmendes Wandlungsgeschehen in den Blick genommen worden. Sodann war das »Atmen« als allgemeiner höchster Maßstab des Malakts selbst angesetzt worden. Nunmehr muß bezüglich der Pinselführung daran gedacht werden, daß unter dem Titel der leiblichen Pinselbewegung das »Atmen« in der leiblichen Verfassung des Künstlers selbst in die Bildgestaltung einfließt. Aus diesen Überlegungen heraus erweist sich das Berg-Wasser-Bild als ein gemaltes Welt-Bild, das von allen Seiten der ästhetischen Reflexion herkommend durchdrungen ist vom Grundgedanken des »Atmens». Ganz zu Beginn dieses Untersuchungsganges wurde in den Grundzügen die Bedeutung des *qì* 氣 in der Frühzeit des ästhetischen Denkens herausgestellt. Im Einklang damit offenbart sich jetzt auch in dieser song-zeitlichen Quelle in der Reflexion auf die Pinselbewegung *qì*氣 als der gedankliche Punkt, an dem eine Verschmelzung von Wirksamkeit und gestalthaftem Ausdruck stattfinden kann. Was ergibt sich daraus für die Eingangsfrage dieses Kapitels nach dem Prozeß der Formfindung?

Ungeachtet der systematischen und eingehenden Darlegungen des SSCQJ zu allen möglichen Gestaltformationen kann nunmehr nochmals betont werden: Der Vorgang der Gestaltgebung im Malakt selbst wird von der Seite einer »formalen Konzeption« her so gut wie nicht reflektiert. Das liegt daran, daß dem Verfahren einer gestaltenden Umsetzung im Ausgang von einem vorgängigen Entwurf für Han Zhuo 韓拙 keine Bedeutung zukommt. Allenfalls kann es ein eingeübter Bewegungsablauf sein, auf den sich eine vorgängige Gestaltungs- oder »Sinnabsicht« (*yì* 意) ausrichtet. Dieser Bewegungsvollzug entspringt nicht einer klaren Richtungs- und Formabsicht. Er speist sich vorrangig und durch den gesamten Verlauf der Bildgestal-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tung hindurch aus der inneren Sammlung auf einen leiblichen Vollzug des Mitschwingens. Er besagt die Öffnung des Künstlers gegenüber dem »Atmen« in der Welt, das ihn in seiner leiblichen Grundgestimmtheit anspricht. Nicht Formen sind es, von denen der Berg-Wasser-Maler auszugehen hat, und nicht Formen sind es, auf die es der Tuschemaler abgesehen haben soll. Es kommt allein an auf den lebendig atmenden Bewegungsvollzug in der Bildausführung mit dem Pinsel. Daraus resultiert ein Übergewicht der leiblich verkörperten Seite über das geistige Vorstellen im Prozeß der Gestaltfindung. Zugleich bedeutet dies, daß dem Sehen und der Anschauung weit weniger Gewicht beizumessen sind als vielleicht zu erwarten wäre. Weit vor der Sehwahrnehmung und dem gezielten Formschaffen kommen in den Überlegungen des Han Zhuo 韓拙 zu einer Produktionsästhetik die stimmungsmäßige Befindlichkeit des Menschen in seiner Welt und die geübte Sensibilität in der Ausübung leiblicher Bewegungsabläufe zu stehen. Nicht das Absehen auf anschauliche Verhältnisse im Bereich der Sichtbarkeit, sondern das leibliche Einschwingen in das Wirkliche als eine lebendig atmende und zugleich sinnerfüllte Wirksamkeit bestimmen in einem maltheoretischen Kernbereich das Geschäft des Malers.

Vor diesem Hintergrund gewinnen schließlich spätere Äußerungen wie beispielsweise die nachstehende, dem Mo Shilong 莫是龍 (vor 1587 tätig; auch bekannt als Mo Yunqing 莫雲卿) zugeschriebene, an Kontur:

»[…] Man sollte Himmel und Erde zum Lehrer nehmen. […] Wenn man [alles] reiflich angesehen hat, gibt man ganz von selbst das Geistige weiter. Das Weitergeben des Geistigen muß notwendigerweise über die gestalthafte Verkörperung [erfolgen]; wo die körperlichen Gestalten mit dem inneren Sinn und der Hand wechselweise zusammentreffen und wo [diese beiden Seiten] einander dabei vergessen, ist der Ort, dem das Geistige sich anvertraut.«[93]

Noch wo eine Art »Naturstudium«, noch wo jetzt das reifliche Hinschauen angemahnt wird, wo auch scheinbar vom getreuen Abbilden der Gestalt die Rede ist, genau da erhält der Gedanke im Hinblick auf

[93] Mo Shilong 莫是龍 (auch bekannt als Mo Yunqing 莫雲卿), »Hua shuo 畫說« (»Lehre der Malerei«) in LB II 717: […] 當以天地為師. […] 看得熟,自然傳神.傳神者必以形,形與心手相湊而相忘,神之所托也. Vgl. fast dieselbe Sequenz bei 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.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Malweise seine charakteristische Wendung. Die in der Frühzeit von Gu Kaizhi 顧愷之 aus der Erfahrung der Bildnismalerei heraus aufgestellte Leitidee der »Weitergabe des Geistigen« (*chuán shén* 傳神) wird erst jetzt auch mit Berg-Wasser-Darstellungen zusammengedacht. Die Betonung liegt indes darauf, daß sich dieses Gelingen im Malakt ganz »von selbst« (*zì rán* 自然) einstellt. Dies geschieht gerade dann, wenn das reifliche Schauen in die gestaltende Bewegung selbst überführt wird und wenn da das Angeschaute, also die schlichte »gestalthafte Verkörperung« in der Welt mit dem inneren Sinn und der Hand des Malers zu einer selbstvergessenen, selbstverständlich arbeitenden Einheit verwächst. Gerade wo es um die äußerlichste Form (*xíng* 形) zu gehen scheint, wird die ausführende Hand und damit der Bewegungsvollzug einer Gestaltung in der Zeit ins Spiel gebracht. Dieser Bewegungsvollzug ergibt sich von selbst. Das Geistige aber hat sich dieser auffälligen Formulierung zufolge diesem Geschehnis anvertraut, nicht etwa den äußeren Gestalten als bloß angeschauten. Es bestätigt sich also im Vorblick auf diese historische Nachfolge, wie wegweisend die bisher herausgestellte Fokussierung gerade auf die leibliche Seite am Gestaltungsakt in der Tat ist.

8.6. Ein Rückzug in die Welt als Bild

Wenn die bisher aufgewiesene Idee eines ästhetischen Einschwingens in das Wirkliche den Malakt leitet und der Malerei insgesamt – um nicht zu sagen jeder ästhetischen Praxis – ihren Sinn verleiht, steht dahinter letztlich das Anliegen, dieselbe Leistung in der Betrachtung des gemalten Bildes abermals zu verwirklichen. Dieses oberste Ziel wird wahrscheinlich jedoch mit so großer Selbstverständlichkeit als die Voraussetzung aller Malerei und der hochentwickelten Kunstpraxis der Zeit angesehen, daß es selbst in den längeren Ausführungen zur Kunstkennerschaft im SSCQJ nirgendwo mehr auf so ausdrückliche Weise greifbar wird wie seinerzeit in Zong Bings 宗炳 wegweisenden Reflexionen.[94] Allerdings bemüht sich Han Zhuo 韓拙 in den dichten Abschnitten [55] und [56] auch hinsichtlich einer Rezeptionsästhetik um einige Aufklärung. Und daß es sich tatsächlich bei der Bildbetrachtung vor allem um ein schlagartig vollzogenes, ein »stimmungsmäßiges Einschwingen« in einen Ort und in eine Weltganzheit

[94] Vgl. HSSX, VI. 1. [5] und [7], LB I 583 f. bzw. IV. 1.4.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

handeln muß und nicht um die visuelle Gestalterfassung, eine schrittweise vollzogene Gegenstandserkenntnis oder die Lust an der schönen Form, dies unterstreicht der Autor vorab in einer etwas hymnischen Formulierung:

»Falls der Betrachter mit einem Schlage gleichsam mit [eigenem] Auge die Stimmung hintergründig-versunkener Weiten und der ungebundenen Freiheit durchdringt – ist das dann nicht die Vergeistigung und wunderbare Vollendung dessen [nämlich der Berg-Wasser-Malerei]?«[95]

Ebenso wie zum Malen bedarf es zur Beurteilung der Kunst, wie er sodann ausführt, einer tiefen Durchdringung der »Verfahrensweisen des Malens« (*huà fǎ* 畫法). Das Malen als solches unterliegt einer besonderen Regelung, wodurch es sich von einem bloßen »Darstellen« (*xiě* 寫) unterscheiden läßt. Diese »Maßstäbe und Verfahrensweisen« (*gé fǎ* 格法), von denen das gelingende Malen durchdrungen ist und die der geübte Kunstbetrachter angesichts des gemalten Bildes wiederum seinerseits zu würdigen versteht, gründen letztlich in den alldurchwaltenden »Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ* 理). Von diesen leitenden Bahnen im Wirklichen lassen sich also die Regeln des Malvorgangs selbst ableiten. Dieselben leitenden Bahnen hat auch der Maler im Hinblick auf die gegenständliche Darstellung im Bild, also in inhaltlicher Hinsicht zu berücksichtigen;[96] und abermals sind es diese leitenden Bahnen der Wirk-lichkeit, die in den leitenden Bahnen einer gelingenden ästhetischen Betrachtung wiederkehren. Vermittelt durch die an der Tradition der Malerei geschulte Vorstellung von »Maßstäben und Verfahrensweisen« des Malens ist es zuletzt der Gedanke der Bahnen der Wirk-lichkeit, der den ganzen Abschnitt untergründig zusammenhält und der eine Einheit stiftet zwischen dem Geschehen der Weltwirklichkeit, dem welthaften Malakt und dem rezeptiven Akt der Betrachtung.

Zum Schluß dieser verwickelten Darlegungen lebt immerhin der Gedanke des Zong Bing 宗炳 von einer geistigen Vereinigung in der ästhetischen Einstellung bei Han Zhuo 韓拙 fort, wenn er nach einem dichten Gedankengang in Abschnitt [56] fordert:

»Was die [leitenden] Bahnen bei der Betrachtung von gemalten Bildern [betrifft] – wenn man da nicht den inneren Sinn und das Geistige [zugleich mit der Seh-

[95] SSCQJ, VI. 9. [54], LB II 676: 使觀者豁然如目窮幽曠瀟灑之趣,不其神妙矣乎？

[96] Vgl. etwa SSCQJ, VI. 9. [47], LB II 673; [54], LB II 676.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wahrnehmung dabei] verschmelzen läßt, […] vermag man diese [leitenden] Bahnen nicht zu erreichen.«[97]

Über die Sehwahrnehmung hinaus, so ist hier zu folgern, muß es zu einer Verschmelzung der ganzen Persönlichkeit einschließlich des inneren Sinns und des Geistigen kommen. Die Frage ist nur: Womit? Erschließen läßt sich aus dem Kontext wenigstens so viel, daß es hier darum geht, das Geschmacksurteil des Kunstkenners in jenen die gesamte Welt durchziehenden Bahnen der Wirk-lichkeit (*lǐ* 理) verankert zu wissen, um eine oberflächliche Kennerschaft und ein willkürliches Urteil als ungenügend abzuweisen. Wie für alles in der Welt gelten eben auch für die Bildbetrachtung jene maßgeblichen Bahnen der Wirk-lichkeit. In gewisser Weise kann also sicherlich gefolgert werden, daß das Innere und Geistige des Betrachters sich in der rechten ästhetischen Einstellung zum einen mit diesen Bahnen der Wirklichkeit, das heißt letztlich mit dem Weltganzen vereinen soll. Zum zweiten soll das Innere vermutlich mit der Anschauung, mit dem Sehen verschmelzen, das heißt die ganze Person des Betrachters muß am Akt der Betrachtung aufgehen. Voraussetzung dafür ist drittens – und das ist rein philologisch der Aussage des Textes am ehesten zu entnehmen –, daß der Betrachter sich innerlich sammeln und »mit Leib und Seele« auf das gemalte Bild einlassen soll.

Daß mit der Einbeziehung der Leiblichkeit in den rezeptiven Akt nicht einmal zuviel behauptet ist, läßt sich auf diesem Boden der allerersten Auskunft des Abschnitts [56] entnehmen:

»[…] man schaut zuerst auf die Ausstrahlung und die wirkmächtige Erscheinung, auf die Gestimmtheit im Atmen […].«[98]

Natürlich ist hier von einem »Schauen« (*kàn* 看), also von der Anschauung des Bildes die Rede. Doch wie oben zum Gedanken des *qì* 氣 ausgeführt wurde, kann seit den Anfängen des ästhetischen Denkens in China die Leiblichkeit aus der Ästhetik nicht ausgeklammert werden. Ästhetische Kategorien wie »Ausstrahlung« (*fēng* 風), eigentlich »Wind«, »wirkmächtige Erscheinung« (*shì* 勢) und die berühmte »Gestimmtheit im Atmen« sind zutiefst von der Sinnlichkeit des Leiblichen durchzogen. Ohne leibliche Empfindungen, ohne die Empfindsamkeit von so etwas wie einem »Leibsinn« ist letztlich nur noch

---

[97] SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677: 觀畫之理,非融心神, […] 不能達是理也.
[98] SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677: 先看風勢氣韻.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

metaphorisch und abstraktiv, das heißt aber reduktiv von diesen ästhetischen Qualitäten zu sprechen. Sicherlich gilt es Han Zhuo 韓拙 zufolge, die eigentümliche Ausstrahlung eines bestimmten Kunstwerks in der Anschauung und über die Anschauung aufzunehmen. Doch insofern diese besondere Ausstrahlung eines jeden Kunstgebildes wie ein »Wind« gedacht wird, der es in dieser anschaulich gegebenen stilistischen Verkörperung gleichsam durchweht, muß doch diese Eigenschaft der angeschauten Bildgestaltung vom Betrachter vermittels der Sehwahrnehmung wie ein »Hauch« empfunden und in der eigenen Leiblichkeit wie eine ebensolche Verkörperung nach- und mitvollzogen werden. Unterstrichen wird diese Vorstellung von der Rede von der »wirkmächtigen Erscheinung« des Bildes, das den Betrachter ebenso leiblich wie ein »Wind«, das heißt in seiner leiblichen Eingebundenheit in räumliche Situationen und Wirkungszusammenhänge, anmutet oder angeht. Das gemalte Bild nimmt nach dieser Auffassung beinahe eine »Machtposition« (*shì* 勢) gegenüber dem Betrachter ein; und diese Machtfülle in ihrer konkret gestalteten stilistischen Verkörperung soll der Betrachter als erstes ausloten. Hinzu kommt die »Gestimmtheit«, die das Ganze der Gestaltung als einen gleichsam musikalischen Schwingungs- und Wirkzusammenhang beherrscht. Diese Gestimmtheit kommt, durch das »Atmen«, das leibliche Medium *par excellence* vermittelt, auf die Empfänglichkeit für »Stimmungen« im Betrachter zu und versetzt ihn in seiner leiblichen und geistigen Gesamtheit in eine bestimmte Stimmung. All diese zunächst herausgestellten Zugangsweisen zum gemalten Bild werden von der Sehwahrnehmung vermittelt, gehen dabei aber über die Anschauung hinaus und involvieren den ganzen Menschen in seinen leiblichen Lebensvollzügen. Bezeichnend ist, daß diese Beschreibung des ästhetischen Rezeptionsaktes an erster Stelle kommt und daß dann erst im Hinblick auf die »Maßstäbe und Verfahrensweisen«, letztlich also auf überindividuelle und sprachlich leichter faßbare Kategorien, das Kunstwerk geprüft werden soll. Zur Kunstkennerschaft bedarf es also einer vielschichtigen Aufnahme der Bildgestalt im Rahmen einer ästhetischen Einstellung, die durchzogen ist von der Anschauung und leiblichen Befindlichkeiten.

Was die so geartete Bildbetrachtung aber ihrem Kern nach bedeutet, faßt folgender Satz programmatisch zusammen:

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[Der Bildbetrachter] zieht sich [auf dem Wege der ästhetischen Anschauung] in die tatsächlichen Verhältnisse und den wirklichen Gehalt im Hervorbringen der Wandlungen zurück […].«[99]

Tatsächlich vermag die Bildbetrachtung zu einer zumindest ästhetisch ausgelebten Verbindung mit dem Weltgeschehen zu verhelfen. Für dieses ist das »Hervorbringen der Wandlungen« (*zào huà* 造化) eingesetzt. Eindringlich betont der Autor jedoch, daß im Bild »die tatsächlichen Verhältnisse und der wirkliche Gehalt« (*qíng shí* 情實) dieses Geschehens verkörpert sind. Über die ästhetische Anschauung vermag der Mensch einzudringen ins Innerste des Weltganzen. Daß dieses Weltganze im Bild wiederum geradezu orthaft gedacht ist, belegt der unkonventionell eingesetzte Ausdruck *yǐn* 隱 mit erheblicher Deutlichkeit. Wie der in der Einsamkeit einer Berg-Wasser-Welt zurückgezogen lebende Einsiedler, der dem Wortlaut und dem Ideal zufolge viel eher ein »verborgener Gebildeter« (*yǐn shì* 隱) genannt zu werden verdient, ganz ebenso vermag sich der Bildbetrachter ins Berg-Wasser-Bild »zurückzuziehen« (*yǐn* 隱). Er vermag sich darin vor der gesellschaftlichen Welt und den Tagesereignissen zu »verbergen« (*yǐn* 隱); er lebt zurückgezogen im Berg-Wasser-Bild als einem Welt-Bild. Was heißt dies aber anderes, als daß das gemalte Bild dem Betrachter einen Ort in einer Umwelt, ja, seinen Lebensort im ästhetischen Akt wirksam stiftet? Es bedeutet, zumal im Hinblick auf die zuvor in IV. 7. besprochenen Aussagen zum »Wohnort« im LQGZ so viel wie: Der Bildbetrachter lebt in einer »Welt als Bild«.

Da die angeführte Passage freilich auch wie eine gleichsam ironische Metapher auf die gängige Kunstpraxis der Zeit gelesen werden könnte, hat ihre hier vorgetragene, gewissermaßen »starke« Deutung von Rückschlüssen aus dem Übrigen der Quelle auszugehen. Was von Han Zhuo 韓拙 nicht weiter ausgeführt wird, kann nur vermutet werden. In der Bildbetrachtung kann sich im Falle einer gelungenen Malerei das Weltganze genau so wieder in existentieller, die volle Leiblichkeit und Geistigkeit des Menschen einschließender Wirksamkeit für den Betrachter einstellen, wie es den Ausgangspunkt der Malerei bildete und wie es im Akt des Malens vom Künstler ins Bild hineingelegt wurde. Zumal mit dem Vorwissen über die malereitheoretischen Aussagen der Vorläufer des Han Zhuo 韓拙 läßt sich auch für ihn annehmen: Der hohe Wert des Berg-Wasser-Bildes ist eben darin gelegen, daß es dem Betrachter seinen Weltort erschließt. Einerseits

[99] SSCQJ, VI. 9. [54], LB I 677: 隱造化之情實.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vermittels seiner eigentümlichen Hintergründigkeit, sodann aber als Spur leiblicher Bewegung und als unmittelbar wirksamer Ausdruck des »Atmens« eröffnet das Bild ihm an dem Ort der Betrachtung und in deren Vollzug selbst das Ganze der Welt. Die Welt wird im gemalten Welt-Bild so gestiftet, daß sie dem Betrachter zumindest in der ästhetischen Einstellung und während der Dauer der Bildanschauung als seine Lebenswelt sich darbietet, die mit dem Wandlungsgeschehen in Einklang steht.

An diesem Punkt angelangt, stellt sich heraus, daß allein eine Übertragung von der rechten Weise des Malens auf die Möglichkeiten der ästhetischen Betrachtung eine gewisse Gewähr für diese Interpretation der Ästhetik des Chunquan 純全 bietet. Um die Schlußfolgerungen zum Rezeptionsakt gleichsam indirekt zu stützen, war es aus Mangel an genauen Aussagen zugegebenermaßen erforderlich, von der oben erörterten Reflexion auf den Malakt selbst und das, was damit ins gemalte Bild hineingelegt wurde, zu extrapolieren. Dieser Umstand, daß die Rekonstruktion eines rezeptionsästhetischen Denkens so weitgehend auf Aussagen zur Seite der ästhetischen Produktion angewiesen bleibt, mag mißlich erscheinen. Eben weil jedoch die Bildbetrachtung in einer transformativen Wirksamkeit Welt stiftet, findet sie ihre sachliche Parallele und Fundierung in eben jener oben nachgezeichneten Performativität des leiblichen Malakts. Gewiß ist ein ebenso triftiger Grund dafür in der Kunstpraxis im vormodernen China und im Ideal des »Gebildeten« (*wén rén* 文人) zu suchen. Für Han Zhuo 韓拙 wie für alle anderen untersuchten Theoretiker, die selbst so gut wie alle als Maler tätig waren, mußte eines als selbstverständlich gelten: In der künstlerischen und ästhetisch gebildeten Persönlichkeit schließt sich der Kreis zwischen Maler, Betrachter, Kunstkenner und Kunstsammler zusammen. Indem Han Zhuo 韓拙 also für die Maler schreibt, schreibt er zugleich immer auch für die Betrachter der gemalten Bilder mit.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

V. Zum Verständnis von Kunst und Anschauung

1. Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse zum vormodernen China

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, im Ausgang von den maßgeblichen Textquellen zur Theorie der Malerei vom fünften bis ins zwölfte Jahrhundert und in Konzentration auf das Thema der Berg-Wasser-Malerei (*shān shuǐ huà* 山水畫) den Zusammenhang zwischen der Anschauung und grundlegenden Zugängen zum Wirklichen und zur Welt im vormodernen China freizulegen. Darüber hinaus wurde aus der Perspektive einer phänomenologisch-philosophischen Ästhetik versucht, Grundzüge eines Bildbegriffs aus der Überlieferung herauszuarbeiten und das Kunst- oder wenigstens das Malereiverständnis zu bestimmen.

In einem einführenden Teil II galt es zunächst, die umfangreiche kunsthistorisch und ästhetisch motivierte Forschungsliteratur zu dem malereitheoretischen Quellenkorpus im Hinblick auf diese Fragestellung zu sichten und wichtige Versäumnisse aufzudecken. Nach einer Vorüberlegung zur fragwürdigen Orientierung der bisherigen Forschung an Begriffen statt an Phänomenen wird sodann im Rahmen einer kritischen Dekonstruktion der wissenschaftlichen Kunstforschung und Ästhetik gezeigt, inwiefern es moderne Vormeinungen aus der europäischen Kunstentwicklung und Philosophie sind, die auf einer fundamentalen Ebene die Ergebnisse der Sachforschung in Ost und West bestimmen. Die in Teil II kenntlich gemachten Verständnishorizonte verstellen teils auf entscheidende Weise den Blick auf bestimmte Gedanken und Phänomene, die in den älteren chinesischen Textzeugnissen ausdrücklich artikuliert oder mittelbar angesprochen werden.

Durchweg wird in der modernen Auseinandersetzung mit den theoretischen Quellen zur Malerei die Auffassung sichtbar, Kunst diene entweder dem Zweck einer Lustgewinnung vermittels des Schönen

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder einer Erkenntnis vom Wesen des Dargestellten. Ebenso tritt durchgängig das Unvermögen zutage, den Wert der Malerei und der ästhetischen Anschauung unabhängig von einem zeichentheoretischen Rahmen zu bestimmen. Auf die eine oder andere Weise wirkt sich in allen Vorarbeiten das Vorurteil aus, die gegenständliche Malerei sei wesentlich bestimmt von dem Bemühen um ein mimetisches Sichtbarmachen und Mitteilen von Sachverhalten, Sinngehalten, oder Wesenswahrheiten. Bis auf verstreute Ansätze und eine deutlichere Ausarbeitung des Gedankens bei Xu Fuguan 徐復觀 ist der bisherigen Forschung auf diesem Gebiet dadurch weitgehend entgangen, daß die historische Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei nicht so sehr deren darstellerischen Wert wie vielmehr deren in der ästhetischen Bildbetrachtung entfaltete transformative Leistung herausstreicht.

Es ergab sich von daher die Aufgabe, in einer neuerlichen Befragung der Texte herauszufinden, wie die bildnerische Gestaltgebung im Malakt, die gesehenen und gemalten Formen und schließlich das Geschäft der Anschauung als menschliche Tätigkeit im Hinblick auf eine existentielle Wirksamkeit des gemalten Bildes in der Geschichte jeweils ausgelegt wurden. Zum Leitfaden der weiteren Untersuchung wurde einerseits die Frage nach dem Stellenwert gewählt, den *Welt* als solche im ästhetischen Denken der verschiedenen Autoren einnimmt; andererseits führte die aufgrund formalästhetischer Einseitigkeiten bisher höchst unzureichend wahrgenommene Betonung von Phänomenen, die der *Leiblichkeit* des Menschseins entspringen, durch weite Teile der Studie. Auf diesem Wege wurde vor allem das bestimmende *Bild-* und *Kunstverständnis* aus dem maßgeblichen, bislang ungenutzten Blickwinkel einer Transformationsästhetik zum Vorschein gebracht. So sollte die Perspektive auf philosophische Schlußfolgerungen zu einer von europäischen Grundentscheidungen abweichenden Stellung der Anschauung im vormodernen chinesischen Denken insgesamt eröffnet werden.

In Teil III wurde zunächst versucht, philosophisch wichtige Grundlagen der historischen Entfaltung eines Nachdenkens über Malerei, insbesondere über die Berg-Wasser-Malerei aufzudecken. Anhand von älteren schriftlichen Zeugnissen bis ins sechste Jahrhundert hinein wurde die These zu bestätigen gesucht, daß *qì* 氣, das »Atmen«, sich als leitende Kategorie der älteren chinesischen Ästhetik ausbilden konnte, weil es in der Auslegung der diesbezüglichen Erfahrungen schon früh als ein ästhetisch verfaßtes Phänomen verstanden worden war. Es wurde gezeigt, wie *qì* 氣seit dem Altertum als Titel für

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine *korresponsive Wirksamkeit*, die in ihrer Leistung zugleich wahrnehmbar ist, gebraucht wird. Aufgewiesen wurden dabei *Selbstbezüglichkeit* und *Ausdruck* als die beiden Kennzeichen der unter dem Namen *qì* 氣 gedachten Phänomene. Sodann wurde die Übertragung dieser Bedeutsamkeit der Idee *qì* 氣 auf das Feld der ästhetischen Anschauung in der wegweisenden Malereikritik des Xie He 謝赫 (um 500) verfolgt, da die im vierten Jahrhundert einsetzende Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei erst auf diesem Boden der älteren Figurenmalerei und ihrer Theorie gedeihen konnte. Insbesondere für ein Verständnis des Momentes der Leiblichkeit in produktions- und rezeptionsästhetischen Kontexten hat sich diese Vorklärung zu *qì* 氣 als unabdingbar herausgestellt.

In Teil IV, dem Hauptteil der Studie, wurden in acht Einzeluntersuchungen im Zuge einer phänomenologisch gestützten Hermeneutik der zentralen Quellen zur theoretischen Aufklärung der Berg-Wasser-Malerei bis zum zwölften Jahrhundert die gedanklichen Leitfäden einer Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes im vormodernen China herausgearbeitet. Im Anfangskapitel wurde aufgezeigt, inwiefern in der ersten Abhandlung zur Berg-Wasser-Malerei, in der *Vorrede zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui xu* 畫山水序) von Zong Bing 宗炳 (375–443) die noch junge Bildgattung mit dem Gedanken begründet wird, daß über die Bildbetrachtung ein *Weltaufgang von lebenspraktischer Bedeutsamkeit* zu erreichen sei. Das Berg-Wasser-Bild wird damit von Anbeginn an zu einem beträchtlichen Teil von darstellerischen Aufgaben entlastet, um desto besser die Rolle eines wirksamen Mittlers zwischen dem einzelnen Menschen und dem Weltganzen ausfüllen zu können. Verschränkt mit einem »religiösen« Bemühen darum, im Eingehen in die Weltwirklichkeit den Aufstieg zu einem buddhistischen Heil zu vollziehen, wird hier eine *transformierende Performativität* als Grundzug der Berg-Wasser-Malerei sichtbar. Die religiös motivierte Ausprägung des Gedankens ist jedoch nur eine Möglichkeit, wie die wesentlich ethische, über die ästhetische Erfüllung hinaus auf den Lebensvollzug des Menschen bezogene performative Kraft der gesamten Malereigattung sich entfalten kann. Ganz allgemein ist es gerade das in einer bestimmten Weise *gemalte* Berg-Wasser-Bild, das in der Betrachtung die existentiell wirksame Transformation des Betrachters zu gewährleisten imstande ist. Zong Bing 宗炳 stärkt die Malerei gegenüber der Naturanschauung mit einer theoretischen Durchdringung der besonderen Leistungsfähigkeit der *gemalten Gestalt*. Weder die angeschaute noch die gemalte

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gestalt werden primär unter formalästhetischen Gesichtspunkten angegangen. Vor allem für die Gestalt im Bild ist festzustellen, daß sie nicht mimetisch abbildhaft verstanden wird und daß sie nicht in erster Linie etwas sichtbar zu machen hat. Als gestalthafte »Verkörperung« einer Wirksamkeit verstanden, werden die wesentlichen Merkmale bildnerischer Formen vielmehr von ihrer weltstiftenden Funktion aus bestimmt.

Diese Einsichten wurden im zweiten Kapitel durch eine Interpretation des *Berichts über das Malen* (*Xu hua* 敘畫) des älteren Malers Wang Wei 王微 (415–443) zu untermauern gesucht. Hierbei wurde die wesensmäßige Kluft zwischen einer ästhetischen Anschauung im Bereich der sichtbaren Gestalten und einer durch die Anschauung hindurch entfalteten, davon aber prinzipiell unterschiedenen, existentiell wirklichen Weltstiftung schärfer zutage gefördert. Dem Denken des Wang Wei 王微 zufolge gibt das Berg-Wasser-Bild nicht »Einblikke«; hingegen führt es den Menschen in der Bildbetrachtung mitten in seine eigene lebensweltliche Wirklichkeit hinein. Daher wurde untersucht, wie das gemalte Bild die *umwelthafte Situativität* des Betrachters evoziert und ihn damit in seiner ganzen Existenz aufruft.

In einer ersten Zwischenbilanz wurde sodann die feste Etablierung dieser Leitgedanken in theoretischen Äußerungen aus dem malereikritischen Werk von Zhang Yanyuan 張彥遠 aus der Mitte des neunten Jahrhunderts, den *Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen* (*Li dai ming hua ji* 歷代名畫記), nachgewiesen. Daß die *Eröffnung von Welt*, nicht ihre Darstellung, das Anliegen der Berg-Wasser-Malerei ausmacht, muß daher mit der späteren Tang唐-Zeit (618–907) als unstrittig angesehen werden. Neu herausgestellt wird seit dieser Zeit aber, daß es in der Gestaltung des gelungenen Bildes auf eine bestimmte Malweise ankommt, die dem *Ideal des Von-selbst* (*zì rán* 自然) zu folgen hat. Nicht der symbolische Ausdruck des Von-selbst im Gemalten, sondern das *Wie des Malens* rückt seitdem in den Mittelpunkt des ästhetischen Denkens.

Im vierten Kapitel wurde anhand der *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji* 筆法記) des Malers Jing Hao 荊浩 (um 900 tätig) freigelegt, wie besonders die Ikonologie des wichtigen Kiefernbaum-Motivs den Verweis auf die menschliche *Lebenswelt* impliziert. Schon auf der Ebene der gegenständlichen Darstellung naturwüchsiger Gegebenheiten wird das Berg-Wasser-Bild als die anschaulich gestalthafte Verkörperung menschlicher Wert- und Sinnhorizonte gefaßt. Auf diese Weise kann das gemalte Bild in

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Betrachtung in die Lebenspraxis eingreifen. Denn statt eines Abbildens oder symbolischen Einfangens von Welt verfolgt es das Anliegen, vor dem Betrachter seine jeweilige Welt in realer Wirksamkeit aufgehen zu lassen. Die größte gedankliche Errungenschaft des Jing Hao 荊浩 ist aber darin zu sehen, daß er das Wie eines Malaktes durchdenkt, der zu einer Gestaltung von dieser Qualität führen kann. Bis in die leiblich vollzogene Bewegung des Pinsels hinein sucht er den Punkt auf, an dem der vorstellungsmäßige Gestaltentwurf und die willentlich gelenkte Bildgestaltung umschlagen in eine *Bildwerdung* vom Charakter eines »von selbst« stattfindenden Geschehens. Jing Hao 荊浩 legt das produktionsästhetische Ideal des Von-selbst in seinen leiblichen Voraussetzungen frei. Erst indem sich das gemalte Bild je schon ergeben hat aus einer in freier Selbstbezüglichkeit ablaufenden Bewegung heraus, ist es nach dieser Auffassung imstande, das Grundmerkmal des wirklichen Weltgeschehens, daß es sich nämlich von selbst einfach ereignet, in anschaulich wirksame Gestalten zu gießen. So verlagert sich ein guter Teil der Verantwortung für die Gestaltfindung vom Denken auf konventionalisierte, in der jeweils neuen Verwirklichung aber immer auch offene *leibliche Bewegungsabläufe* und ein *Antwortgeschehen*. Die leibliche Verkörperung einer Entstehungsweise des Bildes durch die Person des Malers wird zum Garanten erhoben für die wirksame Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes, die dieses in der Betrachtung freizusetzen hat.

Im fünften und sechsten Kapitel wurde anhand eines ausgeprägten Überlieferungsstranges von mehreren späteren Textzeugnissen, die zu Unrecht traditionell mit dem Dichter Wang Wei 王維 (701–761) und dem Maler Li Cheng 李成 (919–967) verknüpft sind, die allmähliche Klärung und Verfestigung der welthaften Dimension des Berg-Wasser-Bildes auf der Darstellungsebene bis in die nördliche Song宋-Zeit (960–1127) nachgezeichnet; in zunehmend detaillierteren ikonographischen Angaben und Beobachtungen zur Ikonologie tritt da immer deutlicher der ästhetische Stellenwert einer Welthaltigkeit des Bildes hervor.

Im siebenten Kapitel wurde in der malereitheoretischen Sammlung des akademischen Malers Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085) mit dem Titel *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi* 林泉高致) der schon oft geäußerte, jedoch kaum je im Detail verfolgte Gedanke nachgewiesen, inwiefern das Berg-Wasser-Bild als ein »Welt-Bild« zu betrachten ist. Das bedeutet, daß der Weltaufgang im Bild wie ein ethischer Anspruch an den Betrachter ergeht. Im An-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schluß wurde aufgedeckt, daß Guo Xi 郭熙 erkannt hat, daß das gemalte Bild nur dann als ein wirksames Welt-Bild den ihm anvertrauten Weltaufgang leisten kann, wenn es als ein umwelthafter *Wohnort* gemalt ist. Bei Guo Xi 郭熙 ist das schon zu Beginn der Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei auftauchende Problem noch schärfer zu fassen, daß ein gemaltes Bild nicht als ein symbolisch-metaphorisches Zeichen für die Wirklichkeit gesehen werden soll, sondern tatsächlich als *Verkörperung* dieser Wirklichkeit selbst.

Es gilt nach der Grundthese dieser ganzen Studie, das Berg-Wasser-Bild im Sinne der buchstäblich zum Bild gewordenen und als Bild wirklichen, durch das Bild lebendig verkörperten Weltbewegtheit zu erfahren. Das welthaltige, wirksame »Welt-Bild« ist demnach nicht wie eine »Bild-Welt« oder ein symbolisierendes »Weltbild« zu begreifen; die Welt ist vielmehr *als* Bild Welt und tritt am Ort des Bildes hervor. Dem gemalten Bild kommt nicht die evokative Kraft des Metaphorischen und ebensowenig die Präsenz eines Nicht-Darstellbaren in der vergegenwärtigenden Ikone zu. Statt dessen ist es eine *in* der leiblichen Situiertheit des Menschen an seinem Lebensort entfaltete *Wirksamkeit der Weltstiftung*, womit die Leistung des Berg-Wasser-Bildes umschrieben werden muß. Das Bild nimmt für den Betrachter eine Verortung in seinem jeweiligen Dasein und nicht etwa in einer dargestellten »Welt im Bild« vor. Es muß daher aus der leibhaften Befindlichkeit des Menschen in seiner Welt heraus sowohl gemalt als auch angeschaut werden.

Im letzten Kapitel der Hauptuntersuchung wurde schließlich die bislang so gut wie nicht beachtete Systematisierung der vorangehenden Entwicklungen auf diesem Gebiet durch Han Zhuo 韓拙 (um 1100 tätig) erörtert. Ein wesentliches Thema seiner *Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei* (*Shan shui Chunquan ji* 山水純全集) ist die weitere Ausarbeitung der verschiedenen Darstellungs- und Erscheinungsformen der Bildtiefe in der Berg-Wasser-Malerei. Es wurde gezeigt, wie Han Zhuo 韓拙 den Gedanken der *Hintergründigkeit* entwickelt. Diese denkerische Tat wirft ein neues Licht auf die alte Frage nach der möglichen Darstellung von Unsichtbarem in sichtbaren Gestalten. Die Hintergründigkeit ist da zu verstehen als eine »hintergründige Nähe«, die nicht vergegenwärtigt, sondern wirkt. Mit dieser »hintergründig« angeschauten Kraft der Bilddarstellung wird für die Berg-Wasser-Malerei abermals der Rahmen mimetisch-metaphorischer Darstellungskunst überwunden zugunsten der Herbeiführung einer faktischen Wirksamkeit. Leitend ist für die Wirk-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

samkeit des Bildes *qì* 氣, das »Atmen«, das die Wirklichkeit als ein Wandlungsgeschehen bis ins gemalte Bild hinein durchzieht. Die eigentliche Leistung des Welt-Bildes ist außerhalb einer »Anschauung von etwas« zu suchen; das Bild muß aus dem *qì* 氣 des Weltgeschehens und aus dem *qì* 氣 des Malers heraus, zugleich aber als anschaulicher Ausdruck des *qì* 氣 selbst gemalt werden, damit es seinen Einfluß auf das *qì* 氣 des Betrachters ausüben kann. Darum wird jetzt noch genauer das leibliche Moment der Pinselbewegung zu erfassen gesucht. Allein die lebendig atmende, leibliche Bewegung der Pinselführung steht für das Gelingen einer Gestaltung ein, die nicht um ihrer ästhetischen Werte in der Anschauung, sondern um ihrer transformativen Kraft willen ausgeführt wird. In aller Schärfe wird jetzt ausgesprochen, daß der *leiblich situierte Malakt* und der von selbst aus dessen umwelthaften Qualitäten sich ergebende Bewegungsvollzug allein imstande sind, im Bild die Welt selbst im echten Wortsinn und somit ein »gelungenes Bild« hervorzubringen. Es sind also im zwölften Jahrhundert die Bedingungen dafür durchdacht, daß im Zuge eines den Menschen transformierenden ästhetischen Rezeptionsaktes von ethischem Rang die Welt als Bild Wirklichkeit erlangt. Das gemalte Berg-Wasser-Bild vermag in der ästhetischen Einstellung das wirkliche Geschehen als solches und frei von einer Bildmetaphorik zu stiften.

2. Schlußfolgerungen zur Philosophie und Ästhetik

Für die Eingangsfrage nach dem Weltzugang ergeben sich aus diesem Untersuchungsgang eine Reihe von weiterführenden Hinweisen. Hervorzuheben ist demnach, daß die Zweifel hinsichtlich des Stellenwertes der Anschauung innerhalb des Denkens im vormodernen China sich im Blick auf die Theorien zur Malerei jedenfalls erhärten lassen. Auf dem Gebiet der Kunstphilosophie und Ästhetik zeigt sich klar, daß die Sehwahrnehmung ganzheitlichen Wahrnehmungsformen des Sinnenwesens Mensch eingeordnet bleibt und keinen paradigmatischen Eigenwert erlangt. Vor allem ist es die Einbeziehung der ganzen Leiblichkeit des Menschseins in den Vollzug der Anschauung, wodurch diese von vorneherein und durchweg keine Vorrangstellung behaupten kann; geschaut wird im vormodernen China eindeutig nicht mit dem Auge, sondern mit dem Leib. Damit geht einher, daß die Anschauung einem sinnlichen Weltverhältnis untergeordnet

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bleibt, das stärker von stimmungsmäßigen Befindlichkeiten und Paradigmen des musikalischen Hörens, genauer von der Erfahrung eines »Zwischen« und dem Phänomen der Schwingungsübertragung geprägt ist.

Die Sinneswahrnehmung ihrerseits ist insgesamt der Maßgabe durch lebenspraktische Belange unterstellt. Das bedeutet, daß die Anschauung weithin nicht um ihrer selbst oder einer Lust willen, die damit verbunden wäre, gesucht wird; ebensowenig wird sie zum Zweck einer Erkenntnis verfolgt. Insbesondere die in künstlerisch-ästhetischer Einstellung vollzogene Wahrnehmung dient vielmehr hauptsächlich einer existentiellen Transformation des Seins-zur-Welt des Wahrnehmenden. Die Wahrnehmung stiftet für den Wahrnehmenden ein ganzheitliches Weltverhältnis vom Charakter eines umwelthaften Lebensvollzuges; der in der Wahrnehmung eröffnete Bezug zur Welt ist also weder auf das Gebiet der Wahrnehmung noch auf den einschichtigen Bezug zu einem Gegenüber beschränkt. Es wird die *performative Wirksamkeit der Wahrnehmung* vor die kommunikative Bedeutsamkeit gestellt. Die Ästhetik wird in die Ethik des gelingenden Lebens eingeschrieben.

Diesem Befund entspricht, daß die angeschaute Gestalt ihrerseits nicht nach dem Muster eines zeichenhaften Verweises auf etwas darin oder darüber hinaus sichtbar Erscheinendes gedeutet wird. Die sichtbare Gestalt wird also tatsächlich primär nicht als wiedervergegenwärtigendes Abbild, als Symbol oder als Metapher verstanden. Allerdings wird sie auch nicht um einer reinen Selbstpräsentation willen aufgesucht. Die Bildgestalt steht in ihrem Kern noch außerhalb jeder Form einer Vergegenwärtigung von etwas. Sie gilt viel eher als *performativ*, als ein Vorgang und genauer als die *ausdruckshafte Verkörperung eines transformativen Ereignisses*, das sich im Durchgang durch die Anschauung der Gestalt je neu entfaltet. Diese Aktualisierung betrifft aber das lebensweltliche Dasein des Anschauenden, nicht das Sein des Angeschauten. Die Gestalt bedeutet keinen »Zuwachs an Sein«. Ebensowenig verschafft die Anschauung einen erkenntnismäßigen Zugang zur Wahrheit des Seins; wenigstens im Rahmen der Kunstphilosophie dient sie nicht als Paradigma für den Bezug zu einer intelligiblen Gegenständlichkeit. Es läßt sich von dieser Seite her das *Fehlen einer Metaphysik des Erscheinens* im älteren China feststellen. Denn noch das Thema von Sich-Zeigen und Sich-Verbergen wird innerhalb der Ästhetik nicht in bezug auf die umweghafte Vergegenwärtigung oder Evokation einer jeweils betroffenen Gegenständlichkeit, sondern im

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hinblick auf die transformative Kraft ausgelegt, die von einer auf dem Feld der Sinneswahrnehmung *wirksamen* Form »hintergründiger Nähe« ausgeht.

Nach dem Bildverständnis der vormodernen chinesischen Ästhetik wird aus diesem Grund sogar die Eigenart der Bilddarstellung nicht so sehr in ihrem Verweischarakter und einer kommunikativen Vermittlungsleistung wie vielmehr darin gesehen, daß das gemalte Bild ganz unmittelbar Welt eröffnet, statt sie erscheinen zu lassen. Es wird unterstrichen, daß die Operation eines Bildes darin liegt, *de facto* das Wirkliche im Leben des Betrachters zu aktualisieren. Das gemalte Bild, vermutlich aber jedes »Bild« überhaupt, wurde im vormodernen China anders betrachtet als sein Pendant in Europa. Vor allem eines machen die theoretischen Quellen ganz deutlich: Die Simultaneität einer Gestaltanschauung findet sich ersetzt durch den zeitlichen Verlauf eines Sich-Einlassens aufs Bild, genauer eines Eingehens in die Welt als Bild. Es wird nicht die distanzierte synthetische Wahrnehmung einer komponierten Gestaltganzheit von einem festgelegten Blickpunkt aus und erst recht nicht die dekorative Funktion oder harmonische Qualität des Figurativen gesucht. Zumindest wird diese Einstellung dem Blick aufs Detail und dem situativen, orthaften Hineingehen ins künstlerische Bild an mehr oder weniger beliebigen Stellen nachgeordnet. Das *transformative Umfangensein vom Bild*, mithin eine existentielle Wirksamkeit *im* Bild, nimmt den systematischen Platz der bildhermeneutischen Anschauung *vor* dem Bild ein.

Die Begriffe »Abbild«, »Sinnbild« und »Zeichen für« beruhen auf dem Verweischarakter der Ikonizität. Auch die besondere Form einer auratischen Gegenwart in der ikonischen Erscheinung schöpft noch aus demselben präsenzmetaphysischen Bildverständnis, wonach das Bild eine paradoxale Gegebenheitsweise verkörpert. Wo die anschauliche Sinnstiftung jedoch einer welteröffnenden Wirksamkeit, einem entscheidend über die Anschauung hinausgehenden *leibhaftigen Weltverhältnis* zu Diensten ist, tragen die genannten Begriffe das Bildverständnis nicht mehr sinnvoll. Indem die Alternative zwischen Präsenz und Repräsentation insgesamt verlassen ist, wird im Hinblick auf eine komparative Philosophie klar, daß sich an diesem wichtigen Prüfstein die Existenz einer ontologisch-metaphysischen Disposition chinesischen Denkens nicht bestätigen läßt. Die Ästhetik stellt sich als ein weiteres wichtiges Argument heraus, wo prinzipiell eine gegenüber der europäischen Präsenzmetaphysik andersartige Ausrichtung chinesischen Denkens im ganzen zur Diskussion steht.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Umgekehrt ergeben sich aus dem Blick nach China auch Einsichten darein, wie weitgehend selbst in der europäischen Kunstpraxis Bilder immer schon als »Wirkbilder« angelegt sind, als Wirkräume also, in denen sich unser menschliches Sein-zur-Welt entfalten kann. Um dies zu erkennen, bedarf es einer veränderten Blickrichtung nach dem Vorbild der hier vorgestellten *Transformationsästhetik*. Aus der anderen Orientierung des vormodernen chinesischen Bilddenkens gegenüber europäischen Ansätzen ergibt sich die Möglichkeit, insbesondere im Zuge der künstlerischen Entwicklungen seit der klassischen Moderne den Grundbegriff der Bildhaftigkeit umzudenken und zu erweitern. Denn es tritt eine bisher kaum bemerkte Tiefenschicht des Ikonischen zutage, wo Bilder nicht als Zeichen, sondern als performative »Wirkbilder« wahrgenommen und verwendet werden.

Jedem um das Erkenntnisvermögen zentrierten, letztlich noch durch einen jenseits der Bildebene angesiedelten Bildgehalt geleisteten Weltaufgang geht ein tatsächliches Sein-zur-Welt *innerhalb* der sinnlich angeschauten Bildgestalt voraus. Dieses menschliche Weltverhältnis wird durch die Bildhaftigkeit nicht so sehr »vermittelt« wie es sich vielmehr ganz im Rahmen des konkreten Bildes *aufhält*. Wo das Bild Mittler zum Sinn sein soll, ist es je zuvor schon ein *dialogisches Gegenüber* mit eigenem Daseinsrecht. Anders als ein »Sinnbild« bietet sich jedoch das Bild oder Objekt der Kunst gewiß immer und überall ein Stück weit als ein solches dialogisches Gegenüber an. Wir leben mit Bildern und *wir leben leiblich in Bildern*. In Bildern aber bewegen wir uns anders durch unsere Welt als mit Begriffen. Das menschliche Leben ergeht sich in Bildern, ohne durch sie hindurch zu einer »gereinigten« Reflexion vorzudringen. Das leiblich-geistige Leben in und mit Bildern ist gerade nicht abhängig von einer letztgültigen Sinnstiftung der Begriffe, wie uns gängige Zeichentheorien mit ihrer Fixierung auf das Moment des Verweises weismachen könnten.

Zumal die Bildanschauung ist als ein zeitlich offener *Akt* stets durchdrungen vom leiblichen Weltverhältnis des Menschen; wir schauen immer im Leib und mit dem Leib – was offensichtlich viel mehr umfaßt als die konventionelle Rede von der »Sinneswahrnehmung«. Daher gibt es ein *leibliches Denken*, das auf der konkreten Seinsebene der Bilder anzusetzen hat; und für dieses weder begriffliche noch vorbegriffliche Denken hat zu gelten, daß die *Welt als Bild* ebenso vollwirklich ist und das Bild eine die Theorie irritierende, gleichwohl keine »paradoxe« Gegebenheit darstellt. Diese ästhetische

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grundtatsache bleibt freilich heute als Erfahrung im Denken erst noch einzuholen. Für das gelingende Menschsein aber spielt vermutlich nicht zuletzt aus diesem Grund der vielgestaltige Umgang mit der bildenden Kunst überall eine so zentrale Rolle: Das Bild oder Kunstwerk »zeigt« nicht so sehr wie es vielmehr auf ausgezeichnete Weise imstande ist, unsere Lebensvollzüge zu tragen, in sich zu bergen und je situativ zu erneuern.

Des weiteren ist festzuhalten, daß auch im ästhetischen Denken das Wirkliche selbst nicht primär als eine statische Gegenständlichkeit gedacht wird. Das Wirkliche geht vielmehr in Form eines umgebungshaften Geschehens das Menschsein im ganzen an. Welt ist daher nicht als All des Seienden, sondern durchweg als Lebenswelt und als Umwelt gedacht. Noch in scheinbar »metaphysischen« Spekulationen bis hin zu solchen Haltungen, die mitunter »mystisch« genannt werden, ist es dem Menschen nicht um die Erschließung von Sinn und nicht um die Annäherung an ein transzendentes Gegenüber zu tun. Statt dessen wird darin das Bemühen erkennbar, in einen voll erfüllten, aus ursprünglichen Wirkverhältnissen gespeisten und zeitlich ausgelebten Bezug zur unmittelbar umgebenden Wirklichkeit einzugehen. Es geht dabei um die Eröffnung einer diesseitigen Dimension des Menschseins, um die Entfaltung einer diesem je schon innewohnenden Situiertheit in der Welt und eines zeitlichen Seins-zur-Welt. Ein leibliches Antwortgeschehen – das Leitbild eines individuell, situativ, orthaft und leibhaftig einschwingenden Weltverhältnisses – nimmt den systematischen Ort der abendländischen »Theorie« und »Praxis« in einer sowohl erkennenden als auch herstellenden und handelnden Stellung zur Welt ein.

In den genannten Einsichten wird für eine philosophische Ästhetik eine neuartige Möglichkeit greifbar, klassische formal- und werkästhetische Ansätze mit produktions- und rezeptionsästhetischen Perspektiven zu verbinden. Die erprobten Vorgehensweisen in der Auseinandersetzung mit Phänomenen der Kunst scheinen allzu eng befangen in einem poietischen Grundmuster, wonach es der Kunst grundsätzlich um die Herstellung einer Sache oder um das Herbeiführen von Zuständen zu tun ist. Der Blick der konventionellen Ästhetiken geht gewissermaßen vom Ergebnis auf seine Bedingungen zurück. Wo indes eine performative Praxis auch logisch noch vor die poietische Herstellung zu setzen ist, indem sie nicht mehr an einer zu verwirklichenden »Gestalterfüllung« von etwas als ihrem Ziel ausgerichtet wird, wo eine responsive Vollzugsform menschlichen Lebens

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gedacht wird, die nicht mehr handlungstheoretisch im klassischen Verständnis zu analysieren ist, müssen auch zeichentheoretische Horizonte auf der einen und ein psychologischer Interpretationsrahmen auf der anderen Seite in der Ästhetik einer neuen Herangehensweise weichen. Eine Transformationsästhetik kann jenseits einer auf ästhetische Phänomene begrenzten Pragmatik ästhetischer Performativität das transformative Verhältnis zwischen einzelnen ästhetischen Akten und dem ethisch verfaßten menschlichen Sein-zur-Welt im ganzen beleuchten.

Was sich seit längerem in der europäischen Ästhetik abzeichnet, findet eine glänzende Bestätigung in der chinesischen Geistesgeschichte. Es gilt über das Aisthetische hinaus die Performativität und das transformative Moment in allen ästhetischen Akten in den Blick zu rücken. Das Augenmerk sollte dabei verstärkt auf Phänomene der Leiblichkeit gerichtet werden, da gerade hier jene Schnittstelle zwischen Denken und Sein, zwischen Ich und Welt zu vermuten ist, an der die ästhetische Praxis wie die Ästhetik als philosophisches Feld ihre genuine Aufgabe erfüllen kann. Gerade in der Leiblichkeit ist aber eine künstlerisch-ästhetisch höchst »kreative« Bewegtheit vom Charakter des *Von-selbst-sich-Ergebens* verwurzelt. Diese Vollzugsweise einer ästhetischen Lebensverwirklichung des Menschen im Weltbezug zu durchdenken, stellt sicherlich eine lohnende Aufgabe für eine gegenwärtige Ästhetik dar. In den reifen Vorleistungen des älteren chinesischen Denkens zu diesem im Ästhetischen sich verwirklichenden Lebensentwurf ist mithin ein wesentlicher Beitrag für die Beschreibung und Bestimmung zeitgenössischer Phänomene auf dem Gebiet der Kunst wie für eine gegenwärtige Theorie des Ästhetischen zu erblicken.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI. Annotierte Übersetzungen der Haupttexte

Vorbemerkung

Ziel der hier versammelten Übersetzungen ist es, erstmals eine verständliche und zuverlässige Grundlage für das inhaltliche Studium der bekanntesten und philosophisch aufschlußreichsten frühen Textquellen zur chinesischen Theorie der Malerei in deutscher Sprache bereitzustellen. Es ging dabei weniger um leichte Lesbarkeit als darum, möglichst viel von dem ursprünglichen Sinngehalt in die Übersetzung hineinzutragen, um weitere Interpretationen zu ermöglichen. Es galt folglich möglichst nah am Original zu bleiben und zugleich die kritische Auseinandersetzung mit der verwendeten Übersetzungsterminologie weitestgehend offenzulegen. Sinnergänzungen sind durch eckige Klammern [] gekennzeichnet, wobei das Verfahren angesichts der stark vom deutschen Sprachbau abweichenden Struktur des Chinesischen an Grenzen stößt. Angestrebt wird mit dieser Kennzeichnung neben der Verständnishilfe also zugleich, daß eine möglichst genaue Rekonstruktion des chinesischen Wortlauts für den deutschen Leser offen gehalten wird. In einigen Fällen sind in den Fußnoten philologisch gerechtfertigte alternative Übersetzungsvorschläge beigegeben. Die Angaben zu Eigennamen und zum allgemeinen geistesgeschichtlichen Hintergrund beschränken sich auf das für das unmittelbare Leseverständnis notwendige Maß, um den Rahmen nicht zu sprengen. Auch scheint eine detaillierte Kommentierung dieser sachbezogenen Art angesichts der Zugänglichkeit von solchen Vorarbeiten in europäischen Sprachen, die zum Teil in historischer Hinsicht umfangreich annotieren, nicht dringend geboten. Umgekehrt wurden philologische Nachforschungen sowie Hinweise auf frühere Übersetzungsvorschläge und alternative Interpretationen in die Fußnoten eingearbeitet, wo es um Fragen von philosophischer Bedeutung geht.

Die Ziffern in runden Klammern () geben zur besseren Orientierung die Seitenzählung der chinesischen Grundlage aller Übersetzun-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen an, also: Yu Jianhua 俞劍華 (Hg.), *Zhongguo gudai hualun leibian* 中国古代画论类编, *xiūdìngběn* 修订本, 2 Bde., Beijing 1998 (zitiert als LB I bzw. LB II). Die Ziffern in eckigen Klammern [] kennzeichnen die zur besseren Orientierung im Text eingeführten Abschnitte, die sich mit Absätzen im Original decken, bei längeren Passagen darüber hinaus aber eine weitere Unterteilung anzeigen. Auf diese Abschnittszählung beziehen sich auch die vorstehenden Studien. Textvarianten mit der dementsprechenden Übersetzung des jeweiligen Textteiles werden in den Fußnoten in Anführungszeichen »« aufgeführt. Zeichenabweichungen und Varianten aus verschiedenen Überlieferungen, die der moderne Herausgeber, Yu Jianhua 俞劍華, in seiner Ausgabe des LB verzeichnet hat, finden in allen Übersetzungen dieses Anhangs nur dann Erwähnung und Berücksichtigung, wenn damit eindeutig semantische oder stilistische Unterschiede markiert werden. Handelt es sich um eine gängige Schreibvariante eines Zeichens, wird diese in der Regel in den Fußnoten nicht gesondert ausgewiesen.

1. Zong Bing 宗炳, *Vorrede zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui xu* 畫山水序 [HSSX], nach LB I 583 f.)[1]

(LB I 583) [1] Die vollkommenen Menschen[2] tragen in sich den weghaft leitenden Sinn und lassen die innerweltlichen Vorkommnisse [in

---

[1] Der Text folgt der Überlieferung nach Zhang Yanyuan 張彥遠; siehe LDMHJ (卷 6) 130 f. Vgl. meine frühere, stellenweise abweichende Wiedergabe in Obert, Vom Nutzen, 842 ff.; vgl. die teils nur paraphrasierende Wiedergabe in Ku Teng, »Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang- und Sungzeit«, in: *Ostasiatische Zeitschrift* 20:5 (1934), 164 f.; Übersetzungen ins Japanische bei Nakamura Shigeo 中村茂夫, Chūgoku garon, 70 f.; Hatano Takeshi 畑野武司, Sō Hei, 38 ff.; ins Französische in Delahaye, Les premières, 96 ff.; Vandier-Nicolas, Esthéthique, 64 ff.; Escande, Traités, 207 ff.; ins Englische vor allem bei Acker, Some T'ang, II 116 f.; Sirén, The Chinese, 15 ff.; Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 148 ff.; Bush, Tsung Ping, 144 ff.; Lin Yutang, The Chinese, 31 f.

[2] Zu dem einseitigen Vorschlag, *shèng rén* 聖人 in diesem Text nicht primär auf die idealisierten Kulturheroen des Altertums zu beziehen, das Wort vielmehr nach dem Vorbild einer später verbreiteten Übertragung durchgängig als Bezeichnung für Buddha(s) zu interpretieren, vgl. Nakamura, Chūgoku garon, 72 f.; Hatano, Sō Hei, 40; Delahaye, Les premières, 85; Bush, Tsung Ping, 134. Die Anklänge an die vorbuddhistische Überlieferung Chinas sind im HSSX zu deutlich, als daß eine rein buddhistische Wiedergabe des Ausdrucks gerechtfertigt scheint. Eine Gleichberechtigung der bekannten »drei Lehren« (*sān jiào* 三教) für Zong Bing 宗炳 belegt überdies die dritte Antwort im *Ming fo lun* 明佛論: »Kong [Zi] und Lao [Zi] haben den Klang [ihrer Rede] erhoben und den

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich] widerscheinen.[3] Die Tugendhaften und Fähigen machen ihr In-

---

weghaft leitenden Sinn aufgewiesen« (in: T 52, 2102, 12a: 孔老發音指道) und »Kong [Zi], Lao [Zi] und Buddha [bewegen sich] in einer gemeinsamen Bahn« (ebd.: 孔老如來共轍).

[3] Vgl. in diesem Gebrauch das abermalige Vorkommen von *yìng* 暎 in HSSX [4]: »Wenn ich jetzt weiße Seide aufspanne und [das Gebirge] darauf aus der Ferne widerscheinen lasse« (今張絹素以遠暎). Das Vermögen einer spiegelgleich unmittelbaren Aufnahme des Scheinens der Vorkommnisse ist wahrscheinlich parallel zum nachfolgenden »Auskosten von Erscheinungsgestalten« zu lesen. Im Spiegel scheint von selbst wider, was als Bild eigens der ästhetischen Wahrnehmung bedarf. Denkbar wäre ungeachtet dieser sachlichen Parallelität auch die Übersetzung: »[…] und scheinen wider in den innerweltlichen Vorkommnissen.« So übersetzt Delahaye *yìng wù* 暎物 mit »[…] brille sur toutes les choses du monde« (Les premières, 84 ff./90); vgl. die Wiedergabe mit »der weghaft leitende Sinn […] scheint wider in den Dingen« (道 […] 映於物) in Chen Chuanxi, Liuchao, 139. Hierfür könnte am Schluß des HSSX in [7] die Formulierung »[Es] scheinen die Vollkommenen und die Tugendhaften und Fähigen wider über die Zeiten hinweg« (聖賢暎於絕代) sprechen. Vgl. ähnlich in Zong Bings 宗炳 buddhistischer Abhandlung: »Das Geistige schien wider [über] den chinesischen Landen« (T 52, 2102, 14b25: 神映中華). Schließlich ist sogar folgende Übersetzung nicht ganz auszuschließen: »[…] und lassen die innerweltlichen Vorkommnisse [vom Widerschein des Sinns] erstrahlen.« Für eine kausativ-transitivische Verwendung von *yìng* 暎 bzw. 映 bietet die Hymne (*zàn* 贊) »San guo ming chen xu 三國名臣序« (»Vorrede zu berühmten Ministern der drei Staaten«) des Yuan Hong 袁宏 einen Beleg: »Obgleich die Sammlung der Wirkmacht unscheinbar sein mag, läßt der weghaft leitende Sinn die Welt widerscheinen [sc. im Gegensatz zum begrenzten Strahlen einer Jade in den eigenen Händen]« (*Wen xuan* 文選, 卷 47, 30b; WX 673: 德積雖微道映天下); vgl. ähnlich aus der Gedenktafel »Qi gu Anlu Zhao wang bei wen 齊故安陸昭王碑文« (»Inschrift für den verstorbenen Lehensfürsten von Anlu, König Zhao in Qi«) von Shen Xiuwen 沈休文: »Glanzvoll und erhebend in seiner Ausstrahlung und Art, ließ er von seinem klaren Strahlen seine Zeit widerscheinen« (*Wen xuan* 文選, 卷 59, 26b; WX 822: 風標秀舉清暉映世). Aus Gründen der sachlichen und sprachlichen Parallelität zum folgenden Satz ist jedoch gegen diese beiden Alternativinterpretationen die im Haupttext gegebene Übersetzung vorzuziehen. – Umstritten ist andererseits in der Forschung, ob die hier gegebene Lesung 暎 oder nicht die aus der daoistischen Überlieferung vertraute Lesung *yìng* 應, »erwidern/ansprechen auf/sich zusagen«, zutreffend ist. Nach der Variante *yìng* 應 in Yan Kejun 嚴可均 (Hg.), *Quan shang gu san dai Qin Han san guo liu chao wen* 全上古三代秦漢三國六朝文 (*Sämtliche Texte des hohen Altertums, der drei [antiken] Dynastien, der Qin und Han, der Drei Staaten und der Sechs Dynastien*) [Guangzhou 1887–93; Nachdruck herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱], 9 Bde., Taibei 1982, Bd. 6, Abteilung »Quan Song wen 全宋文«, 卷 20, 8b, bedeutete dieser Satz viel eher: »[…] und sagen sich den innerweltlichen Vorkommnissen zu«. So auch der Text in Shen Zicheng, Lidai hualun, 14; Nakamura, Chūgoku garon, 70; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 238; Bush, Tsung Ping, 163. Lin Yutang (The Chinese, 31) übersetzt entsprechend: »[…] deals with things accordingly«; vgl. nicht anders »response to things« bei Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 148, oder »respond to things« in Bush/Shih, Early, 36; vgl. ebenso Escande, Traités, 207. Für diese Version *yìng* 應 spricht der aus dem *Zhuang Zi* 莊子 (Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊«, ZZJS 324 bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 229) bekannte

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neres klar und kosten[4] die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten[5] aus.

Ausdruck *yìng wù* 應物, worauf Acker (Some T'ang, II 116 bzw. 119 Anm. 9) verweist. Vgl. jedoch gegen die Lesung *yìng* 應 die teils spekulativ anmutenden Einwände in Delahaye, Les premières, 84 ff./90. Auch in der frühen Untersuchung von Hatano Takeshi steht dagegen *yìng* 暎, »widerscheinen« (Hatano, Sō Hei, 38). Chen Chuanxi 陳傳席 hält die Fassung *yìng* 暎 – »widerscheinen« statt »erwidern« – aus sachlichen Gründen für die richtige (Chen Chuanxi, Liuchao, 125 Anm. 2). Stützen läßt sich diese Lesung schließlich im Blick auf das mehrmalige Vorkommen des Zeichens *yìng* 映 in einem verwandten Zusammenhang in der Bedeutung von »leuchten« und »widerscheinen« in Zong Bings 宗炳 buddhistischer Abhandlung (T 52, 2102, 9b26/10c9/13b8/14b25). Vor allem sachliche Gründe sprechen indes für die Version *yìng* 暎, »widerscheinen«, sofern es bei dem HSSX im ganzen zweifellos um eine Legitimation der Malerei, mithin um ein Plädoyer für die *sichtbare* Welt und die *Anschauung* geht.

[4] *Wèi* 味, »kosten«, beinhaltet für Zong Bing 宗炳 mehr als den modernen »Kunstgenuß«; vgl. folgende Aussage in seinem buddhistischen *Ming fo lun* 明佛論: »Sie kosten die Lehre des Buddha aus und fördern so das Geistige.« (T 52, 2102, 16a6: 味佛法以養神). Daneben findet sich ebenso das sinnlich lustvolle »Kosten im Bereich des stofflich Gegebenen schöner Klänge und eines reizenden Anblicks« (ebd., 11a26 f.: 質味聲色). Mit der Formulierung *wèi xiàng* 味像 bzw. 味象 bewegt sich Zong Bing 宗炳 also auf bedeutsame Weise zwischen der vordergründigen Sinneswahrnehmung und jenem hohen geistig-moralischen »Auskosten«, wie es als *wèi dào* 味道, »Auskosten des weghaft leitenden Sinnes«, seit der Han漢-Zeit belegt ist (HY Art. *wèi dào* 味道; vgl. *Wen xuan* 文選, 卷 45, 17a [WX 635]; 卷 46, 22a [WX 653]; 卷 56, 26b [WX 780]; 卷 56, 30b [WX 782]).

[5] Erstaunlich ist die Wiedergabe von *xiàng* 像 mit »material forms« in Lin Yutang, The Chinese, 31; denkt er an jene »Abbilder« der Ideen, als die Platon das stofflich Seiende beschrieb? Vgl. Acker, Some T'ang, II 116: »phenomena«; Bush, Tsung Ping, 144: »images«; Escande, Traités, 207: »manifestations«. Fraglich ist, ob hier ganz bewußt das Zeichen *xiàng* 像, »nachbilden« oder »Bildnis«, gewählt wurde oder ob nicht *xiàng* 象, »sinnhafte Erscheinungsgestalt«, zu lesen ist; so Xu Fuguan 徐復觀, Zhongguo yishu, 238. Zu diesem Problem findet sich nirgendwo ein Hinweis, obgleich ein Lavieren zwischen beiden Zeichen etwa bei Chen Chuanxi 陳傳席 deutlich wird; in seiner neuen Übersetzung gibt er *wùxiàng* 物象, »Dingerscheinungen«, in den Erläuterungen umschreibt er indes das *xiàng* 像 aus HSSX mit »die konkreten Abbilder der Dinge/in Form der Dinge« (Chen Chuanxi, Liuchao, 139 bzw. 126 Anm. 3: 具體的物像). Im Sinne einer anschaulichen Bildgestalt und eines künstlerischen Nachbildens verwendet Zong Bing 宗炳 im buddhistischen *Ming fo lun* 明佛論 das Zeichen *xiàng* 像 mehrmals (T 52, 2102, 12c13/13a10/14b24/16a8). Umgekehrt wird ebenda auch das Zeichen *xiàng* 象 (11a4/14a25) in der Bedeutung »Erscheinung« oder eben »sinnhafte Erscheinungsgestalt« eingesetzt. Und zumindest an einer Stelle wird klar dessen Zusammenhang mit der exegetischen Tradition des Kommentars »Xi ci 繫辭« (»Angehängte Sprüche«) im *Yi jing* 易經 (*Buch der Wandlungen*) hergestellt (T 52, 2102, 15b28). Der Tugendhafte und Fähige wäre demnach mit einem Bildbetrachter, letztlich mit dem Betrachter der Berg-Wasser-Malerei, gleichzusetzen. Der Maler seinerseits würde so freilich in schwer vorstellbarer Weise mit dem Vollkommenen auf eine Stufe geraten (vgl. genau diesen Gedanken in XH, VI. 2. [1], LB I 585, sowie eine solche Charakterisierung der Kunst des Gu Junzhi 顧駿之 in GHPL, VI. 3. [9], LB I 358). Denn er stellt ja – ursprüngliche »Sinngestalten

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was Berge und Gewässer angeht: Sie sind stofflich gegeben[6] und neigen zugleich den geistigen Kräften zu.[7] Daher ergab es sich unweigerlich für Xuanyuan[8] und Yao,[9] für Kong [Zi],[10] Guangcheng [Zi],[11] Dawei,[12] Xu You,[13] [die Brüder aus] Guzhu[14] und ihresgleichen, daß sie sich da in den Kongtong-, Juci-, Maogu-, Jishou- oder Dameng-

---

zeichnend« (*huà xiàng* 畫象), wie es in HSSX [2] heißt – analog zu einem Spiegel dem Bildbetrachter seinerseits einen adäquaten Anschauungsgegenstand erst vor Augen. In Anbetracht des verbreiteten Schriftgebrauchs ist es wahrscheinlich, daß im HSSX in jedem Fall *xiàng* 象 in der Bedeutung von »sinnhafte Erscheinungsgestalt« gemeint ist.

[6] Vgl. ähnlich die Erläuterung in Nakamura, Chūgoku garon, 73. Nicht sinnvoll scheint der Vorschlag von L. Hurvitz im Rückgang auf H. Kohara, *zhí* 質 hier als Verbum aufzufassen und zu übersetzen: »Having the existent as their basic stuff« (Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 148). Zum einen unterstellt diese Interpretation eine fragwürdige Vergegenständlichung von *yǒu* 有 im Sinne des Seienden der europäischen Philosophie, und für die ganze Wendung nach diesem Verständnis findet sich keine Parallele; zum anderen ist die hier gegebene Übersetzung sprachlich stimmig und bedeutungsmäßig gehaltvoll. Was gemeint ist, leuchtet unmittelbar ein: Wenn es etwas »Festes« und »Dauerhaftes« (*zhí* 質) gibt, dann doch wohl Berge!

[7] Daß die Vorstellung, Berge und Gewässer träten selbst unmittelbar in Verbindung mit den geistigen Kräften, häufiger anzutreffen ist, belegen daoistische Anschauungen seit der Han漢-Zeit (vgl. Ledderose, The Earthly Paradise). Dem genauen Wortlaut kommt zum Beispiel dieses Zitat aus dem »Si zi jiang de lun 四子講德論« (»Erörterung über die Rede der vier Meister über die Wirkmacht«) des Wang Bao 王褒 nahe: »Berge und Flüsse rufen die geistigen Kräfte herbei« (*Wen xuan* 文選, 卷 51, 18a bzw. WX 716: 山川降靈).

[8] Xuanyuan 軒轅 ist der mythische Name des »Urahnen [und Herrschers] über das Gelbe«, auch »Gelber Kaiser« genannt (Huang Di 黃帝).

[9] Yao 堯 ist der posthume Titel des ersten von drei mythischen Dynastiegründern und Regenten über China.

[10] Kong Zi 孔子 ist Konfuzius.

[11] Vgl. *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 11 »Zai you 在宥« (»Selbstsein und Gewähren-Lassen«), wo der laut Subkommentar bisweilen mit dem legendären Lao Zi 老子 identifizierte »Unsterbliche« (*xiān rén* 仙人) Guangcheng 廣成 als Bewohner des Kongtong 空同-Gebirges genannt wird (ZZJS 172; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 120).

[12] Vgl. *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 24 »Xu Wugui 徐无鬼«, wonach Dawei 大隗 – laut Subkommentar ein »vollendeter Mensch« (*zhi rén* 至人) des Altertums, auch Dadao 大道 genannt – vom »Urahnen und Herrscher über das Gelbe« (Huang Di 黃帝), auch der »Gelbe Kaiser« genannt, auf dem Berg Juci 具茨 aufgesucht wird (ZZJS 359 f. bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 252 f.).

[13] Vgl. *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 1 »Xiaoyao you 逍遙遊« (»Unbeschwertes Umherschweifen«), wonach Xu You 許由 die ihm vom mythischen Herrscher Yao 堯 angetragene Herrschaft über das Reich ablehnte (ZZJS 12 f. bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 31).

[14] Vgl. *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 28 »Rang wang 讓王« (»Das Königtum überlassen«), wonach sich die beiden Söhne des Lehnsherrn von Guzhu 孤竹, Boyi 伯夷 und Shuqi 叔齊, aus moralischen Erwägungen der Herrschaftsnachfolge entzogen (ZZJS 425 f.).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Bergen ergingen.[15] Auch spricht man [ja] von »der Freude des mitmenschlich Gütigen und des Wissenden« daran.[16] Wo nun die vollkommenen Menschen im Geistigen sich nach dem weghaft leitenden Sinn ausrichten[17] und wo die Tugendhaften und Fähigen daraufhin mit ihm in eine durchgängige Verbindung treten – wenn da Gebirge und Gewässer mit ihren körperlichen Gestalten den weghaft leitenden Sinn reizend umschmeicheln[18] und »der mitmenschlich Gütige sich [daran] freut«, ist das nicht auch ganz ähnlich?

[2] Ich liebte das Lu- und das Heng [-Gebirge] so über alles und

---

[15] Vgl. dazu im einzelnen Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 148 ff. Zur zeitenübergreifenden Lehre des Konfuzius in Verbindung mit dem Topos des Bergblicks, in dem sich die Welt und das rein Geistige über die Zeitalter hinweg vereinigen, vgl. überdies den deutlichen Hinweis auf die heilsgeschichtliche Bedeutsamkeit von Bergen und Gewässern in Zong Bings 宗炳 buddhistischem *Ming fo lun* 明佛論, T 52, 2102, 15a: »[…] Übersteigt er nicht deshalb die eine Generation [der eigenen Gegenwart], weil er [da] im Geistigen eins wird mit den acht Weiten?« (豈非神合於八遐故超於一世哉. Im Hinblick auf das am jeweiligen Ort angeschaute Motiv der Vergänglichkeit deutet dagegen ungefähr zeitgleich der buddhistische Mönch Seng Zhao 僧肇 den Topos, daß Zhuang Zi 莊子 die Berge, Konfuzius 孔子 aber das Wasser aufsuchte (vgl. T 45, 1858, 151b21 f.).

[16] Anspielung auf LY 6.23 (Schwarz, Konfuzius, VI.21).

[17] Gegen die Version *fā* 發, »ausbreiten«, in Yan Kejun 嚴可均, Quan shang gu, Bd. 6, Abteilung »Quan Song wen 全宋文«, 卷 20, 8b, steht das hier gegebene *fǎ* 法 auch bei Zhang Yanyuan 張彥遠, LDMHJ 130; Shen Zicheng, Lidai hualun, 14; Bush, Tsung Ping, 163. Vgl. die Parallelstelle im buddhistischen *Ming fo lun* 明佛論: »Nur Buddha richtet sich im Geistigen nach dem weghaft leitenden Sinn« (T 52, 2102, 13a: 唯佛則以神法道). Die Passage enthält einen unüberhörbaren Anklang an *Lao Zi* 老子 25 (Wilhelm, Laotse, 65) – nur um sodann die vermittelnde Anschauung ins Spiel zu bringen und von hier aus zuletzt die Malerei zu legitimieren.

[18] Ein dem verwandter Gedanke von der gleichsam erotischen Anziehungskraft der Berge und Gewässer findet sich bereits in jener bekannten Passage aus dem *Wen fu* 文賦 (*Langgedicht auf die literarische Bildung*) des Lu Ji 陸機 (261–303): »Die Steine bergen Jade in sich, und daher glänzen die Berge; die Gewässer umfangen Perlen, und darum schmeicheln reizend die Flüsse« (*Wen xuan* 文選, 卷 17, 26a bzw. WX 242: 石韞玉而山輝水懷珠而川媚). Auch auf Naturgegenstände strahlt mitunter eine solche quasi menschliche Beziehung aus, wie etwa in Xie Lingyuns 謝靈運 Gedicht »Deng jiang zhong gu yu 登江中孤嶼« (»Die einsame Berginsel in der Mitte des Stromes betretend«): »Eine einsame Berginsel umschmeichelt reizend [in der] Mitte des Flusses [dieselbe]« (Huang Jie 黃節, *Xie Kangle shi zhu* 謝康樂詩註, Taibei 1987, 卷 2, 92: 孤嶼媚中川). In dem Gedicht »Guo Shining shu 過始寧墅« (Besuch in der Villa im [Kreis] Shining) desselben Dichters heißt es ähnlich: »Reizend umschmeichelt grüner junger Bambus [das] klare Gekräusel [in demselben]« (ebd., 68: 綠篠媚清漣). Daß freilich etwas Nicht-Gegenständliches wie der weghaft leitende Sinn durch die sinnlichen Reize von Naturgegebenheiten umschmeichelt werden kann, wäre hier eine eigenwillige Pointe, die Zong Bing 宗炳 diesem erotischen Topos innerhalb einer Vorstellung von der Anthropomorphie der Natur hinzugefügt hätte.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hatte eine so enge Beziehung zu den Jing- und den Wu [-Bergen],[19] daß »ich mir nicht bewußt war, daß das Alter herannahen würde«.[20] Beschämt war ich [da], daß ich mein Atmen nicht [mehr] sammeln und meinen Körper nicht [mehr] leicht und unbefangen machen konnte. Betrübt hinkte ich [da unter den bergliebenden] »Leuten vom steinernen Tor«.[21] Daraufhin malte ich [sinnhafte] Erscheinungsgestalten,[22] breitete Farbe darüber und errichtete so die umwölkten Gipfel hier.[23]

---

[19] Für die Lage der Berge gibt Bush die heutigen Provinzen Jiangxi 江西, Hunan 湖南, Hubei 湖北 und Sichuan 四川 an, vgl. Bush, Tsung Ping, 157, Anm. 62 bzw. Bush/Shih, Early, 36.

[20] Zitat nach LY 7.19 (Schwarz, Konfuzius, VII.18).

[21] Oder: »Betrübt blieb ich da zurück an den Wassern am steinernen Tor.« Nach früherer Auffassung spielt die Stelle auf LY 14.38 (Schwarz, Konfuzius, XIV.41) an, wo Zi Lu 子路, ein Schüler des Konfuzius, am »Steintor« nächtigt und der Torwächter seinen Meister so charakterisiert: »Ist das der, der weiß, daß es nicht geht, und es doch betreibt?« (是知其不可而為之者與). Klagt demnach der Maler darüber, daß er nun auch zu den Aussichtslosen und »Idealisten« gehört? Noch spekulativer mutet Hurvitz' Identifizierung der »traditions of the stone gate« mit der verfehlten Beamtenlaufbahn des Zong Bing 宗炳, des Ausspruchs »unable to concentrate my vital vapors« mit gescheiterten daoistischen Bestrebungen an (Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 151). Nach neueren Forschungen ist eine historisch-geographische Deutung wahrscheinlicher. Demnach handelt es sich um einen Ort, der zu jener Zeit im Mittelpunkt der Erkundung der Berge und Gewässer gestanden haben könnte. Vgl. die kritische Erörterung der älteren *opinio communis* in Delahaye, Les premières, 93 f. John D. Frodsham weist im weiteren Zusammenhang der Ausbildung eines »Naturgefühls« auf die Gedichte »Deng Shimen zui gao ding 登石門最高頂« und »Shimen xin ying suo zhu simian gao shan hui qi shi lai mao lin xiu zhu 石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林脩竹« von Xie Lingyun 謝靈運 hin (Frodsham, »The Origins of Nature Poetry«, in: *Asia Major* 8:1 [1960], 84 f.). S. Bush führt ihrerseits Bergausflüge der Gemeinde vom Lushan 廬山 an, die zu einem Wasserfall mit Namen Shimen 石門, »Steintor«, geführt haben (Bush, Tsung Ping, 147 f.). Aufgrund dieser historischen Belege wird mit der Anspielung auf Konfuzius' Lage doch primär die leibliche Verfassung innerhalb der Wandergruppe vom Lushan 廬山 gemeint sein. Vgl. ebenso Nakamura, Chūgoku garon, 75; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 239; Li Zehou/Liu Gangji, Zhongguo meixue, 513; Chen Chuanxi, Liuchao, 131 Anm. 26.

[22] Eine radikale Lesart dieser Aussage rückt den Maler in die Nähe des »vollkommenen« (*shèng* 聖) Fu Xi 伏羲, des sagenhaften Erfinders der Trigramme (八卦). Wahrscheinlicher ist ein trivialerer Sprachgebrauch, wonach der Maler im Bild »Formen von der Art sinnerfüllter Erscheinungsgestalten« zeichnet. Gegen den von abbildtheoretischen Denkgewohnheiten nahegelegten Bezug auf »Erscheinungen« der Natur dürfte die Betonung angesichts der Fortsetzung auf den mit dem Pinsel gezogenen »Erscheinungsgestalten« im Bild liegen – und nicht etwa auf einem »Abmalen«.

[23] Offenbar hat der Maler die Situation der am Ende des Textes geschilderten Bildbetrachtung bereits hier vor Augen. Er blickt schon auf eben jene Malerei, deren Entstehung und Bedeutung er im folgenden erläutern will.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[3] Wovon ferner die Bahnen der Wirk-lichkeit schon vor dem mittleren Altertum untergegangen sind, das können wir mit unserem Sinnverstehen noch nach tausend Jahren aufsuchen. Wo ein Gehalt unscheinbar ist [noch] außerhalb der Worte und der [sinnhaften] Erscheinungsgestalten,[24] können wir [ihn doch] mit unserem inneren Sinn aufnehmen im Geschriebenen der Bücher. Um wieviel leichter stellen wir, wo unser Leib sich umgetan, was unser Auge innig umspielt hat,[25] davon mit körperlichen Gestalten die körperlichen Gestalten dar und geben mit einer äußeren Erscheinungsweise der äußeren Erscheinungsweise [dessen] einen Anblick![26]

[4] Wenn ferner – bei der Größe des Kunlun-Gebirges und der Kleinheit der Pupille – [das Gebirge] bis auf einen *Cun*-Zoll[27] an das

---

[24] Je nachdem, ob die sichtbar erscheinende Bedeutung von Gestalten überhaupt im Vordergrund steht oder die Künstlichkeit einer zwar bedeutungsträchtigen, aber eben zum Zweck einer Mitteilung gezeichneten Gestaltung wie bei den frühen piktographischen Schriftzeichen, wäre hier wieder zwischen der vorliegenden und einer Schreibung als *xiàng* 像, »Abbild«, zu wählen. An dieser Stelle soll in jedem Fall aber das mit den äußeren Sinnen Wahrnehmbare als Zeichen von dem nur mit dem inneren Sinn aufgenommenen zeichenlosen Gehalt unterschieden werden.

[25] In dieser Parallelität mit *mù* 目, dem leiblichen Auge, und aufgrund des ganzen Tones scheint an dieser Stelle *shēn* 身 tatsächlich einmal den »Leib« und nicht nur die abstrakte »Person« anzusprechen. Nur der Leib kann sich ja in dieser zaudernden Weise in einer Situation »hin- und herbewegen« (*pánhuán* 盤桓). Zu dem erotisch konnotierten Ausdruck *chóumóu* 綢繆 vgl. *Shi jing* 詩經 (*Buch der Lieder*), 1. Abteilung »Guo feng 國風« (»Liedweisen der Staaten«), 10.5 und 15.2. (Ma Chiying, Shi jing, 165/218; vgl. Strauß, Schi-king, 200/242).

[26] Vgl. ebenso Acker, Some T'ang, 116, und Xu Fuguans 徐復觀 Paraphrase in Zhongguo yishu, 240. Nach einer anderen Deutung dieser Stelle läge die Betonung hingegen auf dem Gegensatz zwischen geistigen Gehalten einerseits und Erlebnissen sowie anschaulichen Gegenständen andererseits; demnach wäre so zu übersetzen: »Um wieviel mehr [gilt dies, wenn es sich um solches handelt,] wo unser Leib sich verweilte, was unser Auge verliebt umspielte und wovon mit körperlichen Gestalten die körperlichen Gestalten dargestellt werden und mit einer äußeren Erscheinungsweise die äußere Erscheinungsweise wiedergegeben ist!« Vgl. so etwa Lin Yutang, The Chinese, 32; Bush/Shih, Early, 37; Bush, Tsung Ping, 145. Es wäre hier also bereits von der Bild*betrachtung*, nicht vom Malen aus der Erinnerung die Rede. Gesagt würde: Der Sinnverweis von den angeschauten Bildgestalten auf die erlebte Wirklichkeit ist um so viel leichter zu verstehen als im Falle der bloßen Vorstellung oder der schriftlichen Überlieferung, insofern dieses Verstehen erstens auf unmittelbar Erlebtem fußt und zweitens getragen wird von einer Selbigkeit von Zeichen und Bezeichnetem. Der Adressat hätte dann freilich in Analogie zum Maler selbst nicht nur Kunst-, sondern zugleich Naturliebhaber mit verwandten Erlebnissen zu sein. Zu bedenken gilt es gegen diese gängige Interpretation überdies, daß hierauf folgend zunächst von Wahrnehmungs- und Darstellungsproblemen im einzelnen, jedoch noch lange nicht von der Bilddeutung die Rede ist.

[27] Ein *cùn* 寸 entspricht zu dieser Zeit etwa 2,4 cm.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auge herandrängte, so wäre seine körperliche Gestalt keinesfalls wahrzunehmen. Auf eine Entfernung von einigen *Li*-Meilen[28] aber ist es mit einer zollgroßen Pupille zu umfassen. Wahrhaftig, infolge einer leicht vergrößerten Entfernung erschiene es dann um so kleiner. Wenn ich jetzt weiße Seide aufspanne und es darauf aus der Ferne widerscheinen lasse,[29] dann kann die körperliche Gestalt des Lang [yuan-Gebirges im] Kun [lun-Massiv] innerhalb eines *cun*-zollgroßen Vierecks umfaßt werden. Ziehe ich einen senkrechten Strich von drei *Cun*-Zoll [Länge], entspricht er einer Höhe von tausend *Ren*-Klaftern.[30] Quer [gezogene] Tusche von einigen *Chi*-Fuß[31] verkörpert eine Entfernung von hundert *Li*-Meilen.

[5] Wer daher gemalte Bilddarstellungen betrachtet, fürchtet allein,[32] daß die korrespondierende Zugehörigkeit nicht geschickt gelungen sei. Er müht sich nicht bei dem kleinen Zuschnitt mit der Ähnlichkeit [der Darstellung] ab;[33] es ist ja [vielmehr] die wirkmächtige

---

[28] Ein *lǐ* 里 entspricht zu dieser Zeit 360 »Schritten« (*bù* 步), also einer Länge von 436 m bis 532 m; vgl. ZW und HY Art. *lǐ* 里 bzw. *bù* 步 sowie die Auflistung der historischen Maßeinheiten in HY Anhang (*fùlù* 附录).

[29] Konkret gemeint ist hier wohl doch das fertige Bild, das eine »auf Entfernung« angelegte Ansicht erscheinen läßt (vgl. oben [1] die Parallelstelle zu *yìng* 映, »widerscheinen lassen«), nicht aber, wie manche Autoren spekulieren, ein durchzupausendes Abbild auf der hochgehaltenen Gaze (vgl. etwa Nakamura, Chūgoku garon, 76; Hatano, Sō Hei, 43); vgl. dazu treffend die praktischen Bedenken zur Pinselführung und den Beleuchtungsverhältnissen, die Munakata (Concepts, 122 f.) gegen die auf die Verwendung einer zentralperspektivischen Zeichenmethode abzielende Interpretation dieser Stelle in Anschlag bringt. Noch grundsätzlicher an der nicht abbildhaften Eigenart der chinesischen Berg-Wasser-Malerei ausgerichtet sind die treffenden Einwände gegen diese technischen Spekulationen zu einer möglichen »Projektion«, die Escande (Traités, 211 Anm. 305) vorbringt.

[30] Die Angaben zur Längeneinheit *rèn* 仞 reichen von fünf *chǐ* 尺 (»Fuß«) und sechs *Cun*-Zoll bis zu acht *Chi*-Fuß, also von 1,36 m bis zu 1,96 m.

[31] Ein *chǐ* 尺 entspricht zu der Zeit etwa 24,2 cm.

[32] Statt der häufigen Fehlschreibung *xī* 徙 lies *tú* 徒; ebenso Shen Zicheng, Lidai hualun, 15; Nakamura, Chūgoku garon, 70; Bush, Tsung Ping, 163.

[33] Verwirrend und gerade an dieser Stelle offenkundig sachlich falsch ist die gleichartige Wiedergabe sowohl von *sì* 似 als auch von *lèi* 類 mit »resemblance« bei Acker (Some T'ang, II 117). Aufgrund desselben repräsentationstheoretischen Gesamtansatzes gelangt Hurvitz zu der Annahme, es sei an dieser Stelle eine Verneinung *bù* 不 vor *sì* 似 ausgefallen. Einen formalästhetischen »lack of resemblance between the original and its pictorial representation« sieht Hurvitz als Zong Bings 宗炳 Thema an; so ist auch er geradezu gezwungen, *lèi* 類 mit »likeness« zu übersetzen, wodurch hier jede Unterscheidung zwischen *sì* 似 oder *xíng sì* 形似, »Ähnlichkeit (in der körperlichen Gestalt)«, und *lèi* 類, »korrespondierende Zugehörigkeit«, verwischt wird. Dementsprechend faßt er weiter unten *xiě* 寫 sehr eng als ein bloßes »copy« auf (Hurvitz, Tsung Ping's Com-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erscheinung, die aus dem Von-selbst [sich ergibt].[34] So aber können wir dann den Glanz des Song- und des Hua-Gebirges[35] sowie die geistigen Kräfte des »dunklen Weiblichen«,[36] [können wir] all dies in einem einzigen Bild erlangen. Was nun jenen [Umstand] betrifft, daß wir mit [unserem] sich zusagenden Auge und [unserem] übereintreffenden inneren Sinn[37] die Bahnen der Wirk-lichkeit [im Bild] betreiben,[38] so sagt sich da, ist die korrespondierende Zugehörigkeit

---

ments, 152 f.). Dagegen versucht die Übersetzung bei Escande zwischen einer rein optischen »ressemblance« (*sì* 似) und einem nicht mehr mimetisch, sondern rezeptionsästhetisch von der erzielten Wirkung her zu verstehenden »effet de vraisemblance« (*lèi* 類) zu unterscheiden. Gleichwohl verfängt sie sich damit doch wieder in einem repräsentationstheoretischen Rahmen, wenn auch der »Effekt« der gelungenen Malerei eben doch nichts anderes bedeutet als eine glaubhafte *Vergegenwärtigung für das Sehen* (Escande, Traités, 212 Anm. 308: »donner un effet de réel, […] être présent devant les yeux du spectateur«).

[34] Vgl. philologisch ähnlich die sich auf ältere Kommentare berufende Interpretation in Escande, L'art, 106. Gegen diese gewissermaßen starke Behauptung, dem gemalten Bild gehe es nach Zong Bing 宗炳 um denjenigen »Erscheinungszusammenhang« (*shì* 勢) der dargestellten Gegenstände, der »von selbst« sich ergebe und als solcher erst wirklich eine Korrespondenz entfalten könne, steht jedoch die Mehrzahl der vorliegenden Interpretationen. Philologisch plausibel mag es tatsächlich sein, in dieser Aussage eine »in der Natur der Sache« (*shì* 勢) liegende Rechtfertigung mangelnder Ähnlichkeit bei verkleinertem Format zu sehen; vgl. Hatano, Sō Hei, 43; Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 152: »[The good sense of] this [attitude] is self-evident«; Bush/Shih, Early, 37: »This is a natural condition«.

[35] Stellvertretend für glanzvolle Höhen sind hier zwei der »fünf verehrten Berge« (*wǔ yuè* 五嶽), das zentral gelegene Song嵩-Gebirge in Henan 河南 und das westliche Hua 華-Gebirge in Shaanxi 陝西, angeführt.

[36] Die Wendung *xuán pìn* 玄牝 spielt auf das »Geistige im Tal« (*gǔ shén* 谷神) in *Lao Zi* 老子 6 (Wilhelm, Laotse, 46) an.

[37] In seiner buddhistischen Schrift verwendet Zong Bing 宗炳 einmal die Wendung *xīn xuán huì* 心玄會, »auf geheimnisvoll-dunkle Weise versammelt [es] übereintreffend der innere Sinn« im unmittelbaren Zusammenhang mit *gǎn lèi* 感類 (T 52, 2102, 13b6).

[38] In diese Richtung weist gegen die meisten Auffassungen Chen Chuanxi 陳傳席 mit seiner Umschreibung von *wéi lǐ* 為理 durch »das ›lǐ‹ bildnerisch ausformen« (Chen Chuanxi, Liuchao, 136 Anm. 50: 形成「理」者). Denkbar ist aber auch diese Alternativübersetzung: »[…] daß das sich zusagende Auge und der übereintreffend versammelnde innere Sinn als Bahn der Verwirklichung [im Schaffensakt] genommen werden […]«. Vgl. ähnlich Nakamura, Chūgoku garon, 71 (dagegen die Erläuterung ebd., 77); Hatano, Sō Hei, 44; Acker, Some T'ang, II 117; Cahill, Confucian Elements, 119; Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 152; Bush/Shih, Early, 37 und Escande, Traités, 213. Nach dieser Interpretation meint *lǐ* 理 hier den leitenden Gedanken im Malverfahren. Vgl. für eine wiederum leicht abweichende und sprachlich etwas gezwungene Auffassung, wonach *lǐ* 理 für eine absolute Größe im angeschauten Objekt stehen soll, Lin Yutang, The Chinese, 32. Noch wesentlich anders lautet die Stelle nach Bush: »If response by the eye and accord by the mind (to nature) is considered a universal law« (Bush, Tsung Ping,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vollendet und treffend gelungen, das Auge [des Bildbetrachters] in Gemeinschaft [mit dem des Künstlers] ebenso zu, und gemeinsam trifft dann [sein] innerer Sinn ebenfalls [damit] überein. Im Uns-Zusagen und Übereintreffen werden wir vom Geistigen [der Welt] angerührt und springen im Geistigen über, und die Bahnen der Wirk-lichkeit stellen sich ein. Wenn wir auch immer wieder einfach nur[39] die abgeschiedenen Felsgebirge aufsuchten – welchen Zugewinn brächte dies noch darüber hinaus?

[6] Und wiederum ist [ja andererseits] beim Geistigen an ihm selbst ein Ansatzpunkt nicht gegeben. Nimmt es sein Zuhause in den körperlichen Gestalten, so wird es durch korrespondierende Zugehö-

---

145). Das gemalte Bild kann beim Betrachter Korrespondenz auslösen, wenn Korrespondenz im gemalten Bild erreicht ist, weil Korrespondenz ein Naturgesetz ist. Diese Auffassung ist verwirrend, aber einfach und nicht ohne Reiz. Zentral wäre demnach der Verfolg von *lèi* 類, von »korrespondierender Zugehörigkeit«, im Bild; dann erzielt es seine Wirkung beim Betrachter mit »naturgesetzlicher« Notwendigkeit. Es werden zwar in nachvollziehbarer Weise eine Reihe von intertextuellen Belegen für ein durchgängig buddhistisch gefärbtes Verständnis von *lǐ* 理 bei Zong Bing 宗炳 angeführt (ebd., 141 ff.). Dennoch soll gerade dieses eine *lǐ* 理 anders interpretiert werden: »[…] it appears to have the underlying traditional meaning of ›natural law‹ oder ›principle‹, a common truth« (ebd., 142). Es muß allerdings bezweifelt werden, daß *lǐ* 理 jemals im vormodernen China ein »Naturgesetz«, eine »Norm« oder ein »Prinzip« bezeichnen konnte. Und wo diese »traditionelle Bedeutung« zuerst grundgelegt worden sein soll, scheint ebenso fraglich wie der Grund dafür, warum überhaupt mit der Wendung *yìng mù huì xīn* 應目會心 nicht weniger als ein »universal law« (ebd., 145) benannt sein sollte. Für die hier im Haupttext gegebene, inhaltlich »stärkere« Übersetzung spricht demgegenüber die nächstfolgende Wendung, »die Bahnen der Wirk-lichkeit stellen sich ein« (*lǐ dé* 理得), sowie die frühere Formulierung in [3], »die Bahnen der Wirk-lichkeit sind untergegangen« (*lǐ jué* 理絶) und die spätere Formulierung in [6], »die Bahnen der Wirk-lichkeit gehen in sichtbare Spuren ein« (*lǐ rù yǐng jī* 理入影迹). Dem ist der Hinweis zu entnehmen, daß es sich bei dem vorliegenden *lǐ* 理 ebenfalls um die Nennung einer konkret welthaften Vorstellung von Ordnung und Sinn handelt, nicht um eine abstrakte Naturgesetzlichkeit.

[39] Unklar ist, ob *xū* 虛, »hohl/leer/nichtig«, neutral das »mußevolle« Wandern anspricht oder ob es nicht sogar dessen Minderwertigkeit im Verhältnis zur gelungenen Bildbetrachtung bekräftigt. Vgl. im letzteren Sinne Bush/Shih, Early, 37; Bush, Tsung Ping, 145. Jedenfalls scheint hier von Zong Bing 宗炳 nach übereinstimmender Auffassung die Anschauung des gemalten Bildes der Wahrnehmung *vor* der Natur zumindest gleichgestellt zu werden. Allein Delahaye macht den bedenkenswerten Vorschlag, hier nichts dergleichen, vielmehr eine Zurückweisung des bloßen *Imaginierens* zu verstehen (Delahaye, Les premières, 104 f.). Demnach würde an dieser Stelle das gerade gemalte Bild*ding* in seiner materialisierten Wirksamkeit gegen die bloße Erinnerung ausgespielt, insofern eben erst das Bild aus seiner Gestaltung ein geistiges Geschehen zu entfalten imstande ist.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rigkeit angerührt.[40] Die Bahnen der Wirk-lichkeit gehen in die sichtbare Erscheinung[41] als ihre Spuren ein. Können wir es wahrhaftig auf wunderbar vollendete Weise darstellen, haben wir es auch wahrhaftig schon zur Gänze durchgängig gemacht.

[7] Auf dieser Grundlage wohne ich daheim in Muße, regle mein Atmen, wische den Becher aus und lasse die Zither erklingen. Ich entrolle ein Bild und [setze mich] in hintergründiger Versunkenheit (584) davor. [So] durchdringe ich im Sitzen die Wildnis nach allen Seiten, wende mich [also] keinesfalls ab vom keimenden Grün, das der Himmel fördert,[42] und sage einsam mich der menschenleeren Weite zu. In steilen Gebirgsgipfeln und Klüften, in Gebirgen, die in luftige Höhen aufragen, in wolkenverhangenen Wäldchen und in der Ferne der Wälder scheinen die Vollkommenen und die Tugendhaften und Fähigen wider über die Zeiten hinweg;[43] mit allen Weltläufen ist ihr vergeistigtes Sinnen[44] verschmolzen. Was [muß] ich denn da noch

---

[40] Munakata versteht den Ausdruck *gǎn lèi* 感類 an dieser Stelle zu Recht noch expliziter wie ein erweitertes *gǎn yìng* 感應 (Munakata, Concepts, 123: »Spirits […] respond sympathetically to […]«).

[41] Gemeint sein mag mit dem gegenüber *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, und *xiàng* 象, »sinnhafte Erscheinungsgestalt«, noch eindeutiger auf das Faktum der Sichtbarkeit gemünzten Ausdruck *yǐng* 影, »Schattenerscheinung«, »Spiegelbild« oder »Erscheinungsbild«, ebensogut das in der Welt sichtbar Erscheinende wie dessen Widerscheinen in Bildern.

[42] Nach der Lesung *lì* 厲, »erdrücken«, statt *lì* 勵, »antreiben«, verstehen manche Interpreten die etwas ungewöhnliche Stelle eher als einen Hinweis auf »Gefahren« oder »Unbilden«; vgl. so Nakamura, Chūgoku garon, 79; Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 153; Delahaye, Les premières, 106 f.; Bush, Tsung Ping, 146. Chen Chuanxi 陳傳席 versteht seinerseits *lì* 厲 im Sinne von *tiānjì* 天際 als »Grenzen der Welt« oder »weite Ferne« (Chen Chuanxi, Liuchao, 137 Anm. 63 bzw. 140). Näher liegt da aber wohl einfach die Inversion *lì tiān* 厲天, »nahe am Himmel«, das heißt »bis zum Himmel reichend« (vgl. dazu *Wen xuan* 文選, 卷 1, 18a bzw. WX 29, wo in dem tang-zeitlichen Kommentar von Li Shan 李善 *lì* 厲 mit *fù* 附 glossiert wird).

[43] Eine ähnliche Formulierung findet sich im *Niepan wu ming lun* 涅槃無名論 (*Bei* nirvāna *ist kein Name gegeben*) des Zeitgenossen Seng Zhao 僧肇: »Das ist der Umstand, daß das Strahlen des weghaft leitenden Sinns erneut widerscheint nach tausend Jahren« (T 45, 1858, 157b20 f.: 道光重映於千載者也).

[44] *Shén sī* 神思, »vergeistigtes Sinnen«, lautet ebenfalls der Titel eines der wichtigsten Kapitel (6.26) in Liu Xies 劉勰 dichtungstheoretischem Klassiker, dem *Wen xin diao long* 文心雕龍. Die »Vergeistigung« (*shén* 神) des Sinnens bedeutet in diesem Zusammenhang, daß gewissermaßen über die »Verdünnung« im Feinstofflichen (*jīng* 精) eine äußerste Verfeinerung im Sinnen erreicht wurde. Diese Verfeinerung bringt eine gelebte Einheit des einzelnen mit der Welt mit sich, die durch das Ansprechen auf eine Anrührung im rein Geistigen sich einstellt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tun?[45] Ich setze das Geistige frei und weiter nichts. Wer [aber] hätte demgegenüber einen vorzüglicheren Ort, an dem das Geistige freigesetzt würde?[46]

2. Wang Wei 王微, *Bericht über das Malen* (*Xu hua* 敘畫 [XH], nach LB I 585)[1]

(LB I 585) [1] Ich erhielt ein Schreiben von Yan Guanglu,[2] [worin es heißt]: »Bild und Malerei [sollten wohl] nicht auf den Kreis der Kunstfertigkeiten beschränkt [bleiben], sie sollten [vielmehr], wenn vollendet, eine gemeinsame Verkörperung mit den [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aus dem *Yi* [*-jing*, dem *Buch der Wandlungen*, darstellen].«[3] Aber diejenigen, die [auf dem Gebiet der Schreibkunst] in der Siegel- und der Kanzleischrift kunstfertig sind, nehmen selbstverständlich an, das treffende Gelingen in der Schreibkunst stehe höher. Ich möchte sie [sc. die Schreibkunst] gemeinsam mit der farbigen Malerei[4] erörternund untersuchen, worin [beide Künste] gleich sind.

[2] Jene nun, die über die farbige Malerei reden, suchen da letzt-

---

[45] Die Anspielung auf die bekannte Wendung aus *Lao Zi* 老子 48: »ein Betreiben ist da nicht gegeben und zugleich ist nicht gegeben, daß [es] nicht getan würde« (Wang Bi, Lao Zi, 29: 無為而無不為; vgl. Wilhelm, Laotse, 91) ist kaum zu überhören.

[46] Nach Hurvitz' überraschender Übersetzung viel eher: »I have but to give free rein to my spirit. For, where the spirit has free rein, who or what can take precedence over it?« Nach seiner Deutung ist mit *chàng shén* 暢神 die befreite subjektive Geisteshaltung als *Voraussetzung* der Bildbetrachtung gemeint (Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 153 f.). Dagegen steht die Deutung im Sinne einer mit Lust empfundenen Befreiung des subjektiven Geistes als *Ergebnis* der Bildbetrachtung bei Nakamura, Chūgoku garon, 79; Hatano, Sō Hei, 47; Sirén, The Chinese, 16; Acker, Some T'ang, II 117; Bush/Shih, Early, 38; Bush, Tsung Ping, 146/148; Chen Chuanxi, Liuchao, 138 Anm. 70.

[1] Der Text folgt Zhang Yanyuan 張彥遠; siehe LDMHJ (卷 6) 132 ff. Vgl. die Übersetzung ins Japanische bei Nakamura, Chūgoku garon, 89 f.; Übersetzungen ins Englische bei Acker, Some T'ang, II 129 ff.; Sirén, The Chinese, 17 f.; Bush/Shih, Early, 38 f.; Übersetzungen ins Französische bei Delahaye, Les premières, 114 ff.; Vandier-Nicolas, Esthétique, 66 f.; Escande, Traités, 218 ff.

[2] Das ist Yan Yanzhi 顏延之 (384–456).

[3] An dieser Stelle endet vermutlich bereits das Briefzitat, auch wenn der moderne Herausgeber durch seine Interpunktion eine Fortsetzung bis ans Ende des Abschnittes nicht ausschließt; vgl. zum hier gegebenen Verständnis sowie zu dem ansonsten nicht überlieferten Zitat genauer Nakamura, Chūgoku garon, 90 f.

[4] *Zǎo huì* 藻繪 kann als Kompositbildung in dieser Zeit neben literarischer Vorzüglichkeit auch allein die Linienmalerei bezeichnen (ZW und HY Art. *zǎo huì* 藻繪). Vgl. dagegen das allgemeine Verständnis als »qualités stylistiques« in Escande, Traités, 220.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich nach dem Anblick und der wirkmächtigen Erscheinung und sonst nach nichts. Wenn aber die Alten gemalte Bilder machten, so nicht, um die [betreffende] Stadt und das Gebiet zu erforschen, die Gegend und Provinz kenntlich zu machen, Marktstädte und Hügel darzustellen, Zuflüsse und Wasserläufe zu markieren.[5] Was in der körperlichen Gestalt verwurzelt ist, ist hell [sichtbar]. Was, [von] geistigen Kräften [durchwaltet], die Verwandlungen bewegt, [betrifft] den inneren Sinn.[6] Die geistigen Kräfte werden nirgends [äußerlich] sicht-

[5] Vermutlich soll die Malerei, *huì huà* 繪畫, von der schematischen Kartographie, *tú* 圖, in dem Ausdruck *tú huà* 圖畫, den der Briefschreiber gebraucht hatte, abgehoben werden. Vgl. so insbesondere die Interpretation bei Chen Chuanxi, Zhongguo huihua lilun, 31 ff.; ebenso dann Escande, Traités, 220 Anm. 337.

[6] Die Passage ist schwer auflösbar, und die Interpunktion des modernen Herausgebers befriedigt stilistisch solange nicht, wie man an der Grundbedeutung »schmelzen« für *róng* 融 festhält. So wie der Text in LB gegeben ist, müßte der erste Satz lauten: »Was in der körperlichen Gestalt verwurzelt ist, ist verschmolzen.« Erst bei geänderter Interpunktion (本乎形者融灪,而動變者心也) würde die Passage stilistisch sauber. Sie kann dann etwa so lauten: »Was in der körperlichen Gestalt wurzelt, verschmilzt mit den geistigen Kräften.« Vgl. so Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 244; Sirén, The Chinese, 17; Acker, Some T'ang, II 130; Bush/Shih, Early, 38 sowie Chen Chuanxi, Liuchao, 135. Letzterer stellt ausdrücklich eine Parallele zu Zong Bings 宗炳 Formulierung »[Berge und Gewässer] sind stofflich gegeben und neigen zugleich den geistigen Kräften zu« (VI. 1. [1], LB I 583: 質有而趣靈) fest (Chen Chuanxi, Liuchao, 169 Anm. 12), um dann freilich in einer sehr unkonventionellen Konstruktion das einleitende *běn hū* 本乎 wie ein *běnlai* 本來 zu verstehen (ebd., 176). Wie problematisch die gängige »plotinisierende« Deutung ist, wird auch an der schwer begründbaren Umformung der nachfolgenden Aussagesätze mit *gù* 故, »darum«, in *hypothetische* Konstruktionen nach dem Muster »if … then« (Bush/Shih, Early, 38) kenntlich. Acker (Some T'ang, II 130) bleibt da zumindest dem Original treu. Auf einfallsreiche, jedoch schwer nachvollziehbare Weise versucht Escande an dieser Stelle den Problemen der Textgestalt zu begegnen. Aber auch bei ihr wird ein »Sich-Manifestieren« des Geistigen im Sichtbaren unterstellt, so daß sich aus genau dieser Passage der Beleg für einen – modernen – »Expressionismus« ergibt. (Escande, Traités, 220 f.). Diese Übersetzungsvorschläge beruhen alle auf dem besagten Eingriff in den Satzbau; dieser Eingriff fußt wiederum in einem *Vorverständnis* erstens hinsichtlich der Bedeutung von *róng* 融 in verbaler Verwendung, zweitens in bezug auf den sachlichen Gehalt, daß nämlich sichtbare Gestalt und unsichtbare Kräfte ontologisch gesprochen überhaupt eins werden können. Das Zeichen *róng* 融 ist jedoch in einer Satzendstellung gut belegt und dann mehrfach überzeugend im Sinne von *lǎng* 朗, »klar und deutlich«, *míng* 明, »hell« oder *dà míng* 大明, »sehr hell«, glossiert worden (HY und ZW Art. *róng* 融). Ganz in diesem Sinne interpungiert und übersetzt daher bereits Nakamura (Chūgoku garon, 89). Nicht völlig von der Hand zu weisen ist schließlich die Möglichkeit einer Fehlschreibung für das weiter oben eingeführte Wort *róng* 容, »Anblick«. Demnach hätte die Stelle so zu lauten: »Was in der körperlichen Gestalt verwurzelt ist, [betrifft] den Anblick.« Auch damit käme ohne stilistische Verrenkung die gedankliche Struktur einer Entgegensetzung von starrem Anblick der körperlichen Gestalt im Äußeren und geistiger Bewegtheit im Innern heraus.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bar;[7] darum bewegt sich nicht, worauf sie sich stützen. Dem Auge sind Grenzen gegeben; darum ist nicht allumfassend, was es sieht. Daraufhin bilden wir vermittels eines einzigen Pinsels die Verkörperung des höchsten Leeren nach; wir beurteilen damit die äußeren Erscheinungen der Körper und malen,[8] was die *cun*-zollgroße Pupille erhellt. Eine gebogene [Linie] wird zur Höhe des Song [-Gebirges], ein Loseilen [des Pinsels][9] wird zum [legendären] Fangzhang [-Gebirge, wo die Unsterblichen wohnen]. Mit einem [herausgezogenen] *Ba*-Strich[10] wird es dem Taihua [-Gebirge] ebenbürtig. Mit einem gekrümmten Tupfen[11] wird jene erhabene Nase dargestellt. Mit Augenbrauen und Stirn, Wangen und Kieferknochen ist's gleichsam ein heiteres Lächeln.[12] [Oder da sind] einsame Bergüberhänge mit satt glänzendem Baumbewuchs – als spuckten sie Wolken aus. In die

---

[7] Nach einer Variante lautet die Stelle vielmehr: »Was aus geistiger Kraft heraus sich bewegt, wandelt sich. Der innere Sinn ist nur geistige Kraft; er wird nicht sichtbar« (靈而動者變心止靈亡見). Diese Überlieferung würde die hier verfolgte Gesamtinterpretation durchaus stützen.

[8] Nach der Variante *jìn* 盡: »durchdringen vollständig«.

[9] Xu Fuguan 徐復觀 verweist zur Erläuterung auf einen Wang Xizhi 王羲之 zugeschriebenen Ausspruch, worin die Schreibkunst der Wei Shuo 衛鑠 mit dem eilenden Lauf der Füße verglichen wird (siehe Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 244, bzw. »Wang Youjun ti ›Bi zhen tu‹ hou 王右軍題筆陣圖後«, in: Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書三] II 56b).

[10] Auch Acker deutet *bá* 友 in dieser Weise als den schreibkünstlerischen Terminus *bá* 拔 (Acker, Some T'ang, II 133 Anm. 16); vgl. Nakamura, Chūgoku garon, 93 bzw. 95.

[11] Vielleicht in Anlehnung an Nakamura (Chūgoku garon, 95) liest Xu Fuguan 徐復觀 unter Anführung eines Zitats *zhù* 柱 statt *wāng* 枉 als Kennzeichnung einer Strichart in der Schreibkunst (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 245 bzw. Zhao Yi 趙壹, »Zhao Yi fei cao shu 趙壹非草書« [»Zhao Yi gegen die Grasschrift«], in: Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 5, 論書五] II 125a f.). Die Anspielung auf Aussagen zur Schreibkunst gehört ja mit dem Vorspann unverkennbar in den Betrachtungshorizont dieses Textes. Die Anlehnung an die von Xu Fuguan 徐復觀 herangezogene Textstelle scheint jedoch nicht zwingend, da nur zwei Zeichen aus dem ganz anderen Kontext entlehnt wären, noch davon eines in einer strittigen Überlieferungsform.

[12] Wenn Xu Fuguan 徐復觀 und Nakamura beide an dieser Stelle von einer Charakterisierung der Figurenmalerei ausgehen (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 245; Nakamura, Chūgoku garon, 93), so wäre ein solcher Einschub innerhalb der Besprechung der Berg-Malerei doch verblüffender als die Annahme, daß hier erstmals die später weit verbreitete Anthropomorphie (vgl. HSSX, VI. 1. [1], LB I 583; SSL, VI. 5. a) [5] und besonders [16], LB I 596 f.; LQGZ, VI. 8. [23], LB I 638; SSCQJ, VI. 9. [13], LB II 665) in der Anschauung von Naturgegebenheiten zum Ausdruck kommt; vgl. ebenso ausdrücklich schon Acker, Some T'ang, II 133 Anm. 17 und Chen Chuanxi, Liuchao, 176/172 Anm. 23. Dagegen explizit, allerdings ohne Begründung, jüngst wieder Escande (Traités, 222 Anm. 344).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Breite schlägt es um, von oben nach unten wandelt es sich; darum entsteht darin eine Selbstbewegung, und vorne tritt ein Winkel, hinten die Seite [eines Rechtecks] hervor.[13] Daraufhin sind dann Paläste und daoistische Anlagen, Schiffe und Wagen, sind Gegenstände je nach ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit [darin] versammelt, und Hunde, Pferde, Vögel und Fische – Lebewesen – sind nach ihrer äußeren Gestalt unterschieden.[14] Dies wird von der Malerei bewirkt. Auf Herbstwolken hinblickend, fliegt das Geistige empor. Dem Frühlingswind nahend, wird das Sinnen weit und frei. Auch wenn es die Musik von Metall- und Stein- [glocken] und die Kostbarkeiten [wertvoller] Zepter gibt – kann dies denn wirklich jenes aufscheinen lassen?

[3] Wenn wir [so gemalte] Tafeln entrollen und Schriftstücke [der Dichtung und Schreibkunst] auslegen, ist der Erfolg verschieden gegenüber [den schematischen Darstellungen in jener [*Schrift zu*] *Bergen und Gewässern*.[15] In frischgrünen Wäldchen lassen [da Male-

---

[13] Ganz anders lautet die Stelle gemäß der Variante *ér líng* 而靈: »[Vorne ein Winkel,] und es treten darin die geistigen Kräfte hervor.«

[14] Vgl. folgende, allerdings nur dem Wortlaut nach verwandte Stelle aus dem *Zhou yi* 周易 (*Buch der Wandlungen*), worauf ausdrücklich Nakamura (Chūgoku garon, 96) hinweist: »Die Verfahren kommen je nach ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit zusammen, die Vorkommnisse werden nach Gruppen eingeteilt.« (ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上«, 1a: 方以類聚物以群分; vgl. Wilhelm, I Ging, 260).

[15] Chen Chuanxi 陳傳席 zufolge steht der Ausdruck *shān hǎi* 山海 für das *Shan hai jing* 山海經, die *Schrift zu Bergen und Gewässern*, so daß die Passage in Anspielung auf die kartographisch flache Illustrationsweise in gängigen Ausgaben dieses Werkes etwa so zu verstehen sei: »Wenn man Bildrollen oder Bilderalben aufschlägt, ist das Gefühl, das Berg-Wasser-Bilder dem Geist des Menschen vermitteln, ganz verschieden von den in der *Schrift zu Bergen und Gewässern* enthaltenen Illustrationen (Reliefkarten)« (Chen Chuanxi, Zhongguo huihua lilun, 32: 打開圖卷 或圖冊,山水畫給人精神上的感受大異於《山海經》中的圖經（地形圖）; vgl. ebenso ders., Liuchao, 176/174 Anm. 36). Da eingangs im XH genau diese »Abschilderung« von örtlichen Gegebenheiten für die Malerei zurückgewiesen wird, erscheint der Hinweis als ganz treffend. *Tú* 圖 und *dié* 牒 wären demnach gemäß der Sprache der Zeit als generische Ausdrücke für die *Materialisierung* von Bilddarstellungen und Schriftzeugnissen – gleich, ob kartographischer oder künstlerisch-dichterischer Ausrichtung – zu verstehen. Escande scheint Chen Chuanxi 陳傳席 ihrerseits zu folgen, versteht den Satz jedoch gerade als kontrastiven Einschub zur künstlerischen Malerei und spricht hier daher von »cartes« und »documents« (Escande, Traités, 223 und ebd. Anm. 352). Siréns Fassung »to prepare the board« für *àn dié* 按牒(Sirén, The Chinese, 17 f.) kann wohl zurückgewiesen werden. Doch ob mit *dié* 牒, »Schriftstücke«, hier tatsächlich Bildaufschriften gemeint sind (vgl. Acker, Some T'ang, II 131: »the texts (accompanying them)«; ebenso Bush/Shih, Early, 39: »inscriptions«), kann aus Gründen der historischen Stimmigkeit für eine vortangzeitliche Quelle ebenfalls angezweifelt werden. Ob hier abermals jene schreibkünstlerischen Werke, die zu

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rei und Dichtung] Wind aufkommen, mit weißem Wasser Gebirgsbäche spritzen. Ach! Bewegen wir das denn wirklich allein aus den Fingern und der Hand heraus?[16] Auch mit der geistigen Helle holen wir es herbei.[17] So verhält es sich in Wirklichkeit mit der Malerei.

Beginn gemeinsam mit der Malerei zur Erörterung standen, in der Form von Gedichten wieder auftauchen, weil der Horizont der Ästhetik in dieser frühen Zeit unterschiedslos Dichtung, Schreibkunst und Malerei im Hinblick auf ihren nicht-dokumentarischen Wert umfaßte, bleibt eine Vermutung. Nach Nakamuras verblüffender und wenig befriedigender Deutung sollen hier dagegen gerade »Karten« (*chizu* 地圖) und »Schriftstücke« (*bunsho* 文書) erst noch »zu gemalten Bilder gemacht werden« (畫にするならば), um den ästhetischen Erfolg zu erzielen (Nakamura, Chūgoku garon, 96).

[16] Vgl. ähnlich Bush/Shih, Early, 39. Acker verweist hingegen zur Erläuterung seiner Interpretation, wonach die Malerei für Wang Wei 王微 selbst unter Zuhilfenahme des »spirit« eine äußerst schwierige Angelegenheit sei, auf die Wendung *zhǐ qí zhǎng* 指其掌 aus LY 3.11 (vgl. Acker, Some T'ang, II 131 bzw. 134 Anm. 26). Da hier jedoch überdies das Zeichen *yùn* 運, »bewegen«, steht und die Malerei ja tatsächlich auf die leibliche Ausführung durch die Hand nicht verzichten kann, bildet diese Anspielung allenfalls die eine Seite des Textsinnes. Die Anspielung auf die aus *Meng Zi* 孟子 2A1 bekannte Aussage, »es [mit Leichtigkeit] in [einer] Hand bewegen« (Jiao Xun, Meng Zi, 104: 運之掌; vgl. Wilhelm, Mong Dsï, 67), ist sicher deutlich, auch wenn die Wendung zu der Zeit offenbar nicht gängig war (vgl. nur ein Vorkommnis in *Wen xuan* 文選: Dongfang Shuo 東方朔, »Da ke nan yi shou 荅客難一首« (»Erwiderung auf die Einwände eines Gastes«), in *Wen xuan*, 卷 45, 3b bzw. WX 628). Mit diesem Topos kann jedoch ebenso auf die große Schwierigkeit der Sache wie auf die große Kunst – oder die richtige Methode – des echten Könners hingewiesen werden. Auf verblüffende Weise dem genau entgegengesetzt ist im übrigen die – spekulative, keinesfalls textgetreue – Version, die Sirén gibt: »It needs only the turning of the hand to bring down the brightness of the spirit into the picture!« (Sirén, The Chinese, 18).

[17] Die »geistige Helle« meint offenbar zunächst die Geistigkeit des Malers im Gegensatz zu seiner leiblichen Handbewegung (so etwa Chen Chuanxi, Liuchao, 177 bzw. 175 Anm. 40). Zugleich bezeichnet *shén míng* 神明 jedoch stets auch die Dimension des Geistigen in der Welt (so eher »divine inspiration« in Bush/Shih, Early, 39; vgl. HY Art. *shén míng* 神明). Ins Vordergründige gewendet taucht der Ausdruck bereits bei Gu Kaizhi 顧愷之 in der Wendung »Wohnort der geistigen Helle« oder eben »Wohnort der Vergeistigten und Erhellten« (*Hua Yuntaishan ji* 畫雲臺山記 [*Aufzeichnungen zum Malen des Yuntai-Berges*], in LB I 582: *shén míng zhī jū* 神明之居) auf. Daß Acker mit seinen Spekulationen zu dieser Schlußpassage vermutlich fehlgeht, zeigt sich an der sachlich fragwürdigen Auffassung des *jiàng* 降 als *xiáng* 降, »to subdue« (Acker, Some T'ang, II 134 Anm. 27). Hier ist wohl viel eher ein feinsinniger Hinweis auf die schon früh mit Opferritualen verbundene Vorstellung vom »Herabholen des Geistigen« in der Wendung *jiàng shén* 降神 beabsichtigt. Eine Anspielung auf den *locus classicus* »die verehrten Gebirge sind's, die das Geistige herbeirufen« (維嶽降神) aus dem *Shi jing* 詩經, 3. Abteilung »Da ya 大雅«, 3.5 »Song gao 崧高« (»Erhabene Höhen«; Ma Chiying, Shi jing, 480 bzw. Strauß, Schi-king, 446) liegt insofern nahe, da seit dem Altertum Berge als Orte der Verbindung zum Geistigen erfahren wurden. Nur folgerichtig scheint es vor diesem Hintergrund, daß von vornherein auch die Berg-Wasser-Malerei in die

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3. Xie He 謝赫, *Älteres Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei* (*Gu hua pin lu* 古畫品錄 [GHPL], nach LB I 355 ff.)[1]

(LB I 355) [1] Vorrede zum Älteren Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei

Was die Rangordnung in der Malerei betrifft, so bedeutet diese [eine

---

Nähe einer solchen Fähigkeit gerückt wird – diese mal vermittelnd, mal aus ihr resultierend. Nach Wang Weis 王微 Umkehrung des Topos ist es ja nunmehr die geistige Helle selbst, die hier etwas »herab-« oder »herbeiholt« (*jiàng* 降). So mutet die Stelle beinahe wie eine dem Sinn nach verschränkte, ironische Antwort auf jene Frage in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 33 »Tian xia 天下« (»In der Welt«), an, wo es heißt: »Wodurch wird das Geistige herbeigerufen? Wodurch wird die Helle hervorgeholt?« (ZZJS 461: 神何由降.明何由出). Die Auskunft im XH gemahnt insgesamt eher an folgende Stelle in Yang Xiongs 揚雄 »Ganquan fu 甘泉賦« (»Langgedicht auf [die Opferhalle an der] süßen Quelle«): »Hat man dann das Feinstoffliche und das Kraftvolle am weghaft leitenden Sinn und an der Wirkmacht gefaßt, ist man ebenbürtig den [Kräften der] geistigen Helle, hat an ihnen teil und kann sich darauf stützen« (*Wen xuan* 文選, 卷 7, 8b bzw. WX 114: 方攬道德之精剛兮侔神明與之為資). Irritierend bleibt vor diesem gedanklichen Hintergrund allemal die Wortstellung der vorliegenden Passage, wonach die »geistige Helle« doch eindeutig eher das Mittel als ein Objekt oder gar das Subjekt zu *jiàng* 降 darstellt, welcher Umstand sowohl gegen die Wiedergabe bei Sirén (The Chinese, 18: »to bring down the brightness of the spirit into the picture«) als auch gegen die von Nakamura (Chūgoku garon, 90 bzw. 96) gewählte spricht. Gerade in dieser ironischen Umkehrung der Tradition durch Wang Wei 王微 ist es nunmehr nicht das Geistige in der Welt, das herbeigerufen werden soll, sondern der Maler bedient sich in freier Verfügung eben dieses Geistigen, um seine Gestaltung durchzuführen und damit seine ästhetische Wirksamkeit zu vollenden. Diesen Punkt verfehlen sämtliche Interpreten aufgrund eines Vorverständnisses oder Unachtsamkeit. Am klarsten tritt philologische Ungenauigkeit im Verein mit bestimmten Vorurteilen zutage, wenn in einer Manipulation der Wortstellung behauptet wird, wörtlich laute der Satz: »En y faisant descendre la lumière de la puissance spirituelle« (Escande, Traités, 224 Anm. 354). In derselben Weise mag kunsthistorische Vorbildung den philologischen Blick lenken, wo die Wendung *dòng shēng yán* 動生焉, »es entsteht darin eine Selbstbewegung« (XH, oben [2]) – ohne über den Anachronismus zu stutzen – mit Xie Hes 謝赫 umgekehrter Wendung *shēng dòng* 生動 in deren Interpretation seit Zhang Yanyuan 張彥遠 gleichgesetzt wird (Escande, Traités, 222 und ebd. Anm. 345: »le mouvement de la vie«).

[1] Vgl. die Übersetzung ins Englische bei Acker, Some T'ang, I 3, sowie die ins Französische bei Escande, Traités, 296 ff. Nach der Überlieferung in Yan Kejun 嚴可均, Quan shang gu, Bd. 6, Abteilung »Quan Qi wen 全齊文«, 卷 25, 7a, lautet der Titel lediglich *Gu hua pin* 古畫品, also *Ältere Rangordnung in der Malerei* oder *Rangordnung in der älteren Malerei*. Zum richtigen Verständnis der vier Zeichen wie zu einem mutmaßlichen »ursprünglichen« Titel *Hua pin* 畫品 (*Rangordnung in der Malerei*) – in Entsprechung zu den Werken *Shi pin* 詩品 (*Rangordnung in der Dichtung*) und *Shu pin* 書品 (*Rangordung in der Schreibkunst*) wie vor allem zu dem direkten Nachfolger, dem *Xu hua pin* 續畫品 (*Fortsetzung der* Rangordnung in der Malerei) des Yao Zui 姚最 – sind

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einteilung] der gemalten Bilder sämtlicher [Maler][2] in vorzüglichere und schlechtere. Jeder, der in Bildern [etwas] ausmalt, beleuchtet [damit] eine Ermahnung [zum Guten] und eine Warnung [vor dem Schlechten]; er klärt auf über Aufstieg und Untergang. Das stille Schweigen von tausend Jahre [schon Vergangenem] kann im Entrollen eines Bildes begutachtet werden.

[2] Obgleich es in der Malerei sechs Verfahrensweisen gibt, vermag sie selten [einer] allesamt völlig [zu beherrschen]; aber von alters her bis heute war jeder ein Stück weit gut. Welche sind die »sechs Verfahrensweisen«? Erstens: »Gestimmtheit im Atmen«,[3] das bedeu-

---

zahlreiche Überlegungen vorgetragen worden (Acker, Some T'ang, I 3 Anm. 1; sehr eingehend und plausibel Chen Chuanxi 陳傳席, Liuchao, 179 ff. und 198 f. Anm. 1).

[2] Die nicht lexikalisierte Wendung *zhòng huà* 衆畫 wäre demnach wie etwa *zhòng lùn* 衆論, »sämtliche [-r Meister] Erörterungen«, aufzufassen. Vgl. dagegen »Maler« bei Acker, Some T'ang, I 3; vgl. die Begründung in Escande, Traités, 292 f. Um eine Rangordnung persönlich verkörperter Malstile und nicht einzelner Bilder handelt es sich letztlich in der Tat bei Xie Hes 謝赫 Auflistung. Allerdings sind ihm die Persönlichkeiten in der Mehrzahl nur mehr über die erhaltenen Bilder zugänglich. Und angesichts sowohl der tradierten Auffassung von *huà pǐn* 畫品 im Sinne einer »Rangordnung der Maler und ihrer Bilder« (vgl. ZW und HY Art. *huà pǐn* 畫品) wie auch der verbreiteten Bereitschaft in der vorliegenden Forschung, *huà* 畫 nicht selten für *huà rén* 畫人 oder *huà gōng* 畫工 zu lesen, erstaunt der Umstand um so mehr, daß das Wort *huà* 畫 allein in dieser Bedeutung nicht eigens glossiert wird (vgl. ZW und HY Art. *huà* 畫). Der Ausdruck *pǐn* 品 erinnert an die Ränge in der gesellschaftlichen und administrativen Hierarchie. Zu denken ist dabei aber auch an die ästhetisch-physiognomisch verfahrende Beamtenauswahl, wie sie gegen 240 von Liu Shao 劉邵 im *Renwu zhi* 人物志 (*Bericht über Menschen*) dargelegt wurde; und schließlich gemahnt das Wort an die zu Beginn des 5. Jahrhunderts gängige Gesellschaftspraxis einer Einschätzung von Menschen nach dem Aussehen, wie sie unter dem Titel *pǐn zǎo* 品藻, »Beurteilung der Schönheit [herausragender Persönlichkeiten]«, in Liu Yiqings 劉義慶 *Shi shuo xin yu* 世說新語 eingegangen ist. In der eigentümlichen Verschmelzung des in einzelnen Werken anschaulich verkörperten Stils mit der charakterlichen Ausprägung der Person des Künstlers, wie sie die gesamte chinesische Ästhetik bis auf den heutigen Tag durchzieht, ist der Hauptgrund für eine Verwirrung seitens der westlichen Forschung zu suchen. Wo zugleich Maler und ihr Œuvre im ganzen dem klassifizierenden Urteil unterworfen werden, bilden gleichwohl im Werk angeschaute Stilphänomene den Dreh- und Angelpunkt des GHPL.

[3] Ganz idealistisch wird *qì* 氣 um seine leiblichen Konnotationen beschnitten, wo *qì yùn* 氣韻 mit »Spirit Resonance« (Acker, Some T'ang, I 4) übersetzt wird. Wenn Lin Yutang (The Chinese, 36) die Wendung als »bisyllabic word« auffaßt und mit dem Hinweis auf ihren – späteren und populären! – Gebrauch gegen ihre Zerlegung seitens einer ignoranten westlichen Sinologenschaft wettert, erstaunt doch sein Übersetzungsvorschlag in zwei Wörtern um so mehr: »a noun meaning *tone and atmosphere*«. Ähnlich abfällig über die monosyllabitische Marotte westlicher Sinologen äußert sich auch Qian Zhongshu 錢鍾書, der in dem Ausdruck *qì yùn* 氣韻 einfach eine »Lebendigkeit« verstanden

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tet eine lebendige Selbstbewegung.[4] Zweitens: »Die Verfahrensweise

---

wissen will, wenn nämlich »die Menschen in den Bildern schlicht eine zufriedene, gleichsam lebhaft bewegte Gestalt« zeigen (Qian Zhongshu, *Guan zhui bian* 管錐編 (*Sammlung von Bambusrohr und Ahle*), 5 Bde., Taibei 1990, Nr. 189, IV 1354: 即圖中人物栩栩如活之狀耳). *Qì yùn* 氣韻 stehe auch für das ebenso gebräuchliche *shén yùn* 神韻, »geistige Gestimmtheit« (ebd., 1353) und sei mit den Wendungen *jīng líng* 精靈, »feinstofflich und geistig bewegt«, und *shén míng* 神明, »geistige Helle«, gleichbedeutend (ebd., 1354). Gegen eine solche »Einebnung« der verschiedenen Ausdrucksweisen spricht allerdings allein schon die Varianz der im GHPL vorkommenden Zusammensetzungen. Und da sowohl *qì* 氣 als auch *yùn* 韻 mehrmals je für sich mit anderen Wörtern zusammen verwendet werden, der ganze Ausdruck *qì yùn* 氣韻 jedoch bei Xie He 謝赫 kein zweites Mal auftaucht, muß die modernisierende Zusammenlesung der beiden Zeichen zu einem Ausdruck mit der Bedeutung »Lebendigkeit« fragwürdig bleiben. Noch im zehnten Jahrhundert steht bei Jing Hao 荊浩 überdies folgender Satz: »[Es] sind an [seinen] Bäumen und Felsen das Atmen und die Gestimmtheit gleichermaßen voll entwickelt.« (BFJ, VI. 6. [13], LB I 607: 樹石氣韻俱盛). Vor allem jedoch die zahlreichen Einzelbelege von *qì* 氣 einerseits und *yùn* 韻 andererseits durch die Geistesgeschichte hindurch legen die Deutung dieser berühmten Passage in zwei gesonderten Bedeutungsgehalten nahe. Mit Vehemenz argumentiert daher auch Xu Fuguan 徐復觀 für eine semantische Aufspaltung der Wendung in zwei selbständige Sinngehalte, etwa »Lebenskraft« und »Stimmung und Charakter« (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 162 f. bzw. 177: 生理地生命力 bzw. 情調與個性).

[4] Oder: »Die erste, das ist Gestimmtheit im Atmen und lebendige Selbstbewegung.« Dieses in chinesischen Veröffentlichungen bis heute verbreitete und in vielen europäischen Übersetzungen (vgl. etwa Sirén, The Chinese, 19; trotz einiger Originalität in der sprachlichen Auflösung ebenso noch Escande, Traités, 297 f.) sich widerspiegelnde populäre Verständnis der vier Zeichen im Sinne einer Aufzählung geht letztlich wohl auf die Überlieferung in Zhang Yanyuans 張彥遠 LDMHJ zurück. Hier fehlt jeweils der Ausdruck »ist dies« (*shì yě* 是也) am Ende (LDMHJ, 卷 1, 13). Daher versteht selbst Xu Fuguan 徐復觀 Xie Hes 謝赫 Formulierung ganz im Sinne dieser verkürzenden späteren Überlieferung, wobei er lediglich anmerkt, daß *shēng dòng* 生動, die »lebendige Selbstbewegung« einen Ausfluß der vorangehenden Wendung *qì yùn* 氣韻, »Atmen und Gestimmtheit«, umreiße. Der fundamentale Sinngehalt sei in diesen beiden Zeichen zu suchen (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 190 f.). Dagegen spricht allerdings gerade das frühe Verständnis des ganzen Satzes nach Art eines Themas mit Auslegung. Der unmittelbare Nachfolger des Xie He 謝赫, Yao Zui 姚最 (um 550), faßt in seiner Charakterisierung des Xie He 謝赫 selbst die Verfahrensweise in eben diesem Sinn auf, wenn er dem Vorgänger bescheinigt: »Hinsichtlich der Gestimmtheit im Atmen, der Verfeinerung und geistigen Kraft, hat er noch nicht den Reiz lebendiger Selbstbewegung ausgeschöpft.« (Yao Zui 姚最, *Xu hua pin* 續畫品, in LB I 370: 至於氣韻精靈,未窮生動之致; vgl. Bush/Shih, Early, 31). Sinnvoll ist daher der Vorschlag von Qian Zhongshu 錢鍾書, schon beim Lesen alle sechs Verfahrensweisen in eine vorangestellte Formel und eine nachfolgende Erklärung – markiert durch ein stets neu wiederholtes »ist dies« (*shì yě* 是也) – zu zergliedern, was zumal in Anbetracht der zweiten Verfahrensweise grammatikalisch geboten scheine (Qian, Guan zhui bian, IV 1353). Dieser Auffassung schließt sich Chen Chuanxi 陳傳席 seinerseits an (Chen Chuanxi, Liuchao, 189 f.). Auch Acker weist bereits nachdrücklich auf die Diskrepanz zwischen dem ursprünglichen Wortlaut und

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[einer Ausrichtung nach] dem Knochen [-bau]«, das betrifft den Einsatz des Pinsels. Drittens: »Sich den innerweltlichen Vorkommnissen zusagen«, das meint [die Art und Weise, wie] den körperlichen Gestalten eine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt verliehen wird.[5] Viertens: »Der korrespondierenden Zugehörigkeit Folge leisten«, das betrifft den Auftrag der Farbe.[6] Fünftens: »Ordnende Einrichtung«, das be-

---

dem Zitat bei Zhang Yanyuan 張彥遠 hin und führt zahlreiche plausible Gründe für die Zerlegung aller sechs Verfahrensweisen in je zwei »Binome« – ein setzendes und ein erklärendes – an (Acker, Some T'ang, I XXII ff.), welche Lesart Zürcher befürwortet (Zürcher, Recent, 386 ff.). Vgl. ebenso Nakamura, Chūgoku garon, 140; Bush/Shih, Early, 40. Zur Überlieferungsgeschichte und zur Frage, ob die im LDMHJ tradierte Version oder die vorliegende als ursprünglicher anzusehen ist, gibt Acker eingehende Hinweise. Er selbst kommt auf überzeugende Weise zu dem Schluß, daß Zhang Yanyuan 張彥遠 lediglich nach einer Vorlage zitiert und stilistische Eingriffe vornimmt (Acker, Some T'ang, I XIV ff.). Da sein Werk freilich durch die Jahrhunderte großen Einfluß gewann, konnte seine Version eine »ursprünglichere« überlagern und die Überlieferung von Xie Hes 謝赫 Katalog bestimmen. Da Xie He 謝赫 seinerseits – wie Acker unter Hinweis auf den einleitenden Satz »in der Malerei gibt es sechs Verfahrensweisen« (畫有六法) vermerkt (Acker, Some T'ang, I XLI) – die »sechs Verfahrensweisen« im Kern bereits ausformuliert vorgefunden und nur gleichsam an stehende Wendungen seine Erläuterungen angefügt zu haben scheint, ist hier im übrigen der erste Teil jedes Abschnitts in Anführungszeichen gesetzt; es muß sich indes nicht um wörtliche Zitate handeln.

[5] *Xiàng xíng* 象形 lautet auch die dritte Rubrik unter den im Altertum etablierten »sechs [Arten der] Schrift [-zeichenbildung]« (*liù shū* 六書). Schwerlich geht es hierbei – wenn anders die gesamte Repräsentationstheorie des Abendlandes nicht unbefragt vorausgesetzt werden darf – um »Corresponence to the Object which means the depicting of forms« (Acker, Some T'ang, I 4 und Bush/Shih, Early, 40), also um ein mimetisch getreues »Abbilden« und um die Verpflichtung der Malerei auf »conformity« und »likeness« (Sirén, The Chinese, 19). Sehr wohl ist es Xie He 謝赫 um die Bezugnahme auf welthafte Vorgegebenheiten zu tun. Diese aber wollten die Maler seiner Zeit offenkundig weniger durch die messende Anschauung, durch ein Taxieren des Auges und die Angleichung des Sehbildes ans Original erreichen. Wie schon bei Zong Bing 宗炳 steht auch hier ein »antwortendes« Aufnehmen des Anspruchs, der von der sichtbaren Welt her ergeht, an erster Stelle. Die Betonung liegt daher keineswegs auf einer Ähnlichkeit, sondern viel eher auf einer Öffnung hin zu den Dingen; sie liegt auf der Art und Weise, wie sich das Weltverhältnis im gestaltbildenden Malen verwirklicht. Auszugehen ist von dem »Sich-Zusagen« (*yìng* 應). Diese Haltung macht als solche das Verfahren der Gestaltfindung aus. Die aber hat überdies nur bedingt mit »Ähnlichkeit« zu tun, sofern das Zeichen *xiàng* 象 an dieser Stelle eben nicht jenes andere *xiàng* 像, »nachbilden«, meint. Auch nach dem GHPL müssen – wie bei Zong Bing 宗炳 und noch ausdrücklicher bei dem älteren Wang Wei 王微 – aus einem antwortenden Weltbezug heraus die Erscheinungsgestalten in ihrer bedeutsamen Bildhaftigkeit erst eigens gewonnen werden.

[6] Der Ausdruck *suí lèi* 隨類 birgt unleugbar einen buddhistischen Anklang (vgl. Acker, Some T'ang, I XLII; Zürcher, Recent, 389), wenn damit die Kunst des lehrenden Eingehens auf die individuellen Voraussetzungen seitens der unerwachten Lebewesen, die der Buddha und die Bodhisattvas praktizieren, angesprochen ist (vgl. FG Art. *suí lèi* 隨類).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trifft das Setzen [der innerweltlichen Vorkommnisse] auf ihren Platz.[7] Sechstens: »Tradierendes Weitergeben«, das betrifft das Darstellen nach der Vorlage.[8]

Zugleich evoziert er jedoch den für Zong Bing 宗炳 zentralen Gedanken des *gǎn lèi* 感類, der »Anrührung durch korrespondierende Zugehörigkeit«, wie ebenso Wang Weis 王微 Ausspruch »Gegenstände sind je nach ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit [darin] versammelt« (XH, VI. 2. [2], LB I 585: 器以類聚). Andererseits erscheint die Erklärung Xie Hes 謝赫, daß diese Verfahrensweise mit dem Auftrag der Farbe erfüllt werden könne, im Hinblick auf jede dieser möglichen Konnotationen als flach. Entweder trifft Munakatas *dictum* doch zu, daß der »stark« interpretierte Gedanke der »korrespondierenden Zugehörigkeit« bereits einer älteren Epoche angehört (Munakata, Concepts, 128) und nicht mehr vollen Anklang findet, so daß Xie He 謝赫 in Erklärungsnot geraten sein könnte. Andernfalls wäre zu folgern, daß diese Korrespondenz nicht zuerst durch eine formale Ähnlichkeit korrespondierender Momente hervorgerufen wird, daß sie viel eher von Schwingungs- und Empfindungseigenschaften von atmosphärischem Wert, eben von der Oberflächenfärbung getragen wird. Ganz selbstverständlich verfiele demnach Xie He 謝赫 im Hinblick auf die ausschließlich farbige Malerei seiner Tage auf diese Form der Charakterisierung. Damit würde – entgegen vielen formalistischen Vorurteilen in West und Ost – bei Xie He 謝赫 die Fläche gegenüber der Linie erheblich aufgewertet. Zumindest wäre ein symboltheoretischer, semiotischer Forschungsansatz wie der von Munakata (Concepts, 107 ff.) verfolgte um die Berücksichtigung farblicher, stofflicher und atmosphärischer Gestaltwerte zu ergänzen, um volle Einsicht in das Denken der »korrespondierenden Zugehörigkeit« zu gewähren.

[7] Wenn Sirén (The Chinese, 18) hier in der Tradition der Renaissancemalerei die Rede von »Composition« und Chen Chuanxi 陳傳席 mit der modernen Umschreibung »Bildkomposition – […] das heißt die Anordnung der Formen auf der Bildfläche planen« (Chen Chuanxi, Liuchao, 231/202 Anm. 11: 構圖 […] 即規劃形象在畫面上的位置) eben dieses Vorgehen vermutet, so muß doch genauer gefragt werden: Betrifft das »Einrichten entlang der Leitfäden« (*jīng yíng* 經營), das heißt das »Setzen auf Plätze« tatsächlich rein formalistisch den Bildentwurf vor der Anschauung? Hat es nicht stets das Was des Gesetzten in seiner Bedeutsamkeit und Wirksamkeit zu berücksichtigen? Immerhin steht diese Verfahrensweise, mit der im Abendland die Bildzeichnung einsetzt, bei Xie He 謝赫 an vorletzter Stelle. Es ist also davon auszugehen, daß sich ihre Befolgung allen vorausgehenden Verfahrensweisen unterzuordnen hat, wodurch ganz von selbst ein anderer Sinn hereinkommt als der einer formalen, die Gewichtung der Gestaltelemente durchspielenden »Komposition«.

[8] Auch hinsichtlich dieser letzten Verfahrensweise – soll es sich denn um eine »Verfahrensweise« und nicht bloß um ein mögliches Betätigungsfeld des Malers, das »Kopieren« von historischen Vorbildern handeln – ist Vorsicht angebracht. Erstens bleibt zu untersuchen, auf welche Gesichtspunkte, auf welche Gestaltmomente an der Vorlage bei diesem Kopieren hinzublicken ist. Das formähnliche Kopieren erscheint da jedenfalls nur als eine von zahlreichen Möglichkeiten. Zweitens meint das »Weitergeben« schon in der berühmten Formel des Gu Kaizhi 顧愷之 vom »Weitergeben des Geistigen« (*chuán shén* 傳神) wahrscheinlich etwas anderes als ein »Wiedergeben« im Bild. Vermutlich legt Xie He 謝赫 wert auf die Forderung, der Maler solle mit jedem einzelnen Bild die Kunstgeschichte in lebendiger Weise fortschreiben. Er soll sich innerhalb eines geschichtlichen Zusammenhangs der Wirksamkeit seiner Kunst versichern. Daß die fleißige Befolgung

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[3] Nur Lu Tanwei und Wei Xie erfüllten sie tatsächlich allesamt. Während es aber unter den [Pinsel-] Spuren gekonnte und stümperhafte gibt, kennt die [kanonisierte] Kunstfertigkeit[9] [selbst] keinen [Unterschied zwischen] früher und heute. Ehrfürchtig gestützt auf entferntere und näherstehende [Quellen],[10] habe ich entsprechend ihrer Rangfolge [einen Katalog mit] geordneten Angaben [zu jedem einzelnen Maler] verfertigt. Darum soll in den vorliegenden Ausfüh-

---

dieser die »Wirkungsgeschichte« betreffenden Verfahrensweise allein noch keine guten Bilder hervorbringt, bleibt unbestritten. Insbesondere gilt dies für die Verfallserscheinungen des bloßen »Kopisten«. Denn – wie Xie He 謝赫 unter ironischer Zuhilfenahme eines Ausspruchs des Konfuzius hinsichtlich des Liu Shaozu 劉紹祖 im fünften Rang sagt – »berichten und nicht schaffen‹ ist nicht, was in der Malerei an erster Stelle steht.« (GHPL, unten VI. 3. [27], LB I 366: 述而不作,非畫所先).

[9] Vgl. XH, oben VI. 2. [1], LB I 585. *Yì* 藝, das im Zeichen ursprünglich die Bedeutung »pflanzen«, »kultivieren« trägt, meint eine aktiv ausgeübte Fertigkeit oder die Befähigung zu etwas (HY Art. *yì* 藝: *jìyì* 技艺, *caínéng* 才能). Daneben wird die Bedeutung »Norm«, »Maß« angegeben (ebenda: *zhǔnzé* 准則, *xiàndù* 限度). Insbesondere meint das Wort dann die zur Bildung gehörigen »Künste« und die Tüchtigkeit in ihrer Ausübung (ZW Art. *yì* 藝: *wéndé* 文德). Andererseits wird damit der Kanon von sechs Schriften bezeichnet, die die Grundlage alles Lernens und der sittlichen Bildung darstellen. Aufschlußreich ist diesbezüglich Ban Gus 班固 *Hanshu* 漢書 (*Geschichte der Han*), 卷 30, Kap. »Yi wen zhi 藝文志« (»Bericht zu den Künsten und der [literarischen] Bildung«; Yang Jialuo 楊家駱 (Hg.), *Xinjiaoben Hanshu* 新校本漢書, 5 Bde., Taibei 1997, II 1723). Demnach entspricht die lernende Übung und die Bewahrung von *yì* 藝 der Einverleibung und sittlichen Verkörperung der Tradition in der vermittelnden Auslegung der Schriften. *Yì* 藝 meint demnach die Beherrschung einer orthodoxen Textauslegung und der damit einhergehenden sittlichen Haltung. Die »Kunstfertigkeit« bedeutet hier offensichtlich eine *hermeneutische* Kunst und zugleich einen durch ein solches verstehendes Studium (*xué* 學; *tōng* 通) erworbenen und bewahrten (*shǒu* 守) Lebenshabitus. Betont wird von Ban Gu 班固 die prägnante »Gestalt und Verkörperung« (*xíng tǐ* 形體), welche die Kunstfertigkeit in den kanonischen Schriften zu spielerisch eindringender Kunstübung und in der Beschränkung allein darauf (ebenda: 玩經文而已) vorfand – im Gegensatz zu einer nach dem Untergang des idealisierten Altertums ausufernden exegetischen Literatur. Vor diesem Hintergrund erscheint die bei Bush/Shih (Early, 40) gegebene Übersetzung als »aesthetics« wie auch Ackers (Some T'ang, I 5 Anm. 1) »artsense« im Sinne einer »künstlerischen Sensibilität« und Siréns (The Chinese, 19) »art as such is art« als einseitig und zu modernistisch. Alle genannten Wiedergaben setzen unbefragt den europäischen Kunstbegriff des romantischen und spätbürgerlichen Zeitalters für *yì* 藝 ein. Xie He 謝赫 geht es hingegen offensichtlich um einen vom Künstler selbst durch alle Epochen hindurch verkörperten »kanonischen« Maßstab und die habitualisierte Befähigung zum Kunstwerk, nicht lediglich um das stets subjektive Geschmacksurteil des Kunstkenners.

[10] Vgl. ähnlich Bush/Shih, Early, 40; Acker, Some T'ang, I 5. Der Unterschied könnte ebenso zwischen Augenzeugenschaft und Hörensagen wie in einer zeitlichen Distanz gelegen sein. Denkbar wäre noch ein anderer Sinn: »Sorgfältig ausgehend von ihrer Nähe oder Ferne [zu den sechs Verfahrensweisen]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rungen über die betreffenden Ursprünge [der Kunstfertigkeit] nicht in aller Breite berichtet werden. Allein, es wird überliefert,[11] sie habe ihren Ausgang von den Vergeistigten und Unsterblichen genommen, [doch] niemand hat das je gehört oder gesehen.[12]

[4] Verfaßt von Xie He, [geboren] unter der südlichen Qi [-Dynastie].[13]

[5] Erster Rang (Fünf Personen)

(356) Lu Tanwei: »Er schöpfte restlos die Bahnen der Wirk-lichkeit aus und durchdrang die angeborene Anlage bis auf den Grund«.[14] Sein Schaffen kann mit Worten nicht geschildert werden. Er umfaßte das Frühere und ging schwanger mit dem Späteren. Unter den Alten wie unter den Heutigen steht er einzig da. Zwar ist er auch durch noch so übermäßige Hymnen nicht [angemessen] zu preisen, sein Wert aber ist einfach der allerhöchste, noch jenseits der obersten [, dritten Stufe] im höchsten [von drei] Rängen.[15] Weiter gibt es da nichts mehr

[11] Aufgrund einer abweichenden Texteinteilung, die inhaltlich plausibel, stilistisch aber unschön ist, werden »deren Urprünge« (*qí yuán* 其源) bei Acker (Some T'ang, I 5) und Bush/Shih (Early, 40) zum Thema dieses Satzes, also etwa: »Was ihre [sc. der Kunstfertigkeit] Ursprünge betrifft, so ist sie überliefert [im Ausgang von den Vergeistigten]«.

[12] Oder im Tonfall der Ironie: »Doch wenn überliefert wird, sie habe ihren Ausgang bei den Vergeistigten und den Unsterblichen genommen, so hat das [jedenfalls] niemand je gehört oder gesehen« (am stärksten so Chen Chuanxi, Liuchao, 232). Mit anderen Worten, die Kunstfertigkeit wäre dem skeptischen Historiker Xie He 謝赫 zufolge nichts Genialisches, sondern eine ganz reale Sache, die unter den Menschen ihre geschichtliche Entfaltung findet.

[13] Dieser Satz fehlt in manchen Ausgaben und in den angeführten Übersetzungen.

[14] Das Zitat aus dem *Zhou yi* 周易 ([*Buch der*] *Wandlungen der Zhou*) lautet vollständig: »Er erfaßte restlos die Bahnen der Wirk-lichkeit und durchdrang die angeborenen Anlagen bis auf den Grund, so daß er bis zum [schicksalhaften] Auftrag [des Himmels] gelangte.« (ZYJY, 卷 7, Abteilung »Shuo gua 說卦« [»Besprechung der Zeichen«], 15b: 窮理盡性以至於命; vgl. Wilhelm, I Ging, 244). Der Maler wird hier mit der kulturschöpferischen Tat des »Vollkommenen Menschen« (*shèng rén* 聖人) des Altertums verglichen, der aus der Übereinstimmung mit dem Geschehen zwischen Himmel und Erde die Zeichen der Trigramme stiftete, um so Vorhersagen über zukünftige Entwicklungen zu ermöglichen. In Analogie dazu würden die gemalten Bilder Lu Tanweis 陸探微 – wie die Zeichen des *Buches der Wandlungen* – dem Menschen ein Eingehen in das naturwüchsige Geschehen erlauben. Dieser Gedanke paßt zum geistesgeschichtlichen Kontext von HSSX und XH (vgl. VI. 1./2. bzw. IV. 1. 2. und IV. 2.).

[15] Entgegen seiner eigenen Einteilung in lediglich sechs Ränge legt Xie He 謝赫 hier offenbar die alte Hierarchie der neun Dienst- und Adelsränge (*jiǔ pǐn* 九品) zugrunde – falls der Satz von ihm stammt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu sagen. Deshalb führe ich ihn zu Unrecht [mit] in der ersten Klasse auf.

[6] Cao Buxing: Von Buxings [Pinsel-] Spuren ist so ziemlich nichts mehr überliefert, nur ein einziger Drachen im [kaiserlichen] geheimen Bibliotheksarchiv, sonst nichts. Betrachtet man dessen Ausstrahlung und Knochen [-bau] – ist da sein Ruf etwa ohne Berechtigung entstanden?

[7] Wei Xie: Die unausgearbeitete Malerei des Altertums wurde erst mit Wei Xie verfeinert. Von den sechs Verfahrensweisen ist[16] er so ziemlich in allen gleichermaßen zuhause. Und obgleich ich nicht sagen [möchte], daß er ganz und gar[17] die körperlichen Gestalten in wunderbarer Vollendung [erlangt], erreicht er doch in beachtlichem Maße die satte Kraft (357) des Atmens.[18] Er übertrifft bei weitem alle Meister, und durch die Epochen hindurch ist seine Pinselkunst unerreicht geblieben.

[8] Zhang Mo, Xun Xu: In ihrer Ausstrahlung und Artung, in den Anzeichen des Atmens[19] sind sie von ganz wunderbarer Vollen-

---

[16] Da zumeist nicht klar zu entscheiden ist, ob Xie He 謝赫 in seinen Ausführungen über Qualitäten von historischen Personen oder von deren hinterlassenen Werken spricht, ist auch die Zeitform der Verben in der deutschen Wiedergabe oftmals fragwürdig. Das Präsens betont hier die Doppeldeutigkeit des Originals, wo immer es sich nicht um eine reine Erzählung historischer Sachverhalte, sondern um eine Beurteilung handelt.

[17] Oder nach der vom Satzparallelismus her eingängigeren Variante *gāi* 賅 statt *shuō* 說: »Und obgleich er nicht vollständig und ganz und gar […].«

[18] Wenn Acker für *zhuàng qì* 壯氣 »vigour of expression« einsetzt und lieber *xíng sì* 形似, »likeness of form«, für *xíng miào* 形妙, »the subtleties of form«, läse, konstruiert er einen Gegensatz zwischen abbildhafter Ähnlichkeit und graphisch-expressiver Wertigkeit im gemalten Bild (Acker, Some T'ang, I 9). Damit wird Wei Xie 衛協 bzw. dessen Einschätzung durch Xie He 謝赫 in die Nähe einer fragwürdigen Grundunterscheidung zwischen (gegenstandsverhaftetem) Abbild und (subjektivem) künstlerischem Ausdruck gerückt, deren Anfänge die jüngere Forschung (vor allem Bush, The Chinese Literati) jedoch erst in einem Wertewandel in der »Malerei der Gebildeten« (*wén rén huà* 文人畫) der um etliche Jahrhunderte späteren Song宋-Zeit ausgemacht haben will. Vgl. ebenso die Wiedergabe mit »vigueur expressive« in Escande, Traités, 300, insbesondere Anm. 625. Auf diese Weise wird heute die modernistische Auffassung von einer formal-ästhetischen Ausrichtung der frühen Malerei und ihrer Theorie allgemein zementiert. Das Wort »expression« projiziert ästhetische Errungenschaften einer späteren Zeit in das fünfte und sechste Jahrhundert zurück – wenn hier nicht sogar abendländische Paradigmen der Kunstgeschichte auf andersartige Dispositionen in China übertragen werden und die Bedeutung des wirksamen »Ausdrucks im Atmen« (*qì* 氣) für die chinesische Ästhetik verstellt bleibt.

[19] Der mehrdeutige Ausdruck *qì hòu* 氣候 bezeichnet einerseits für Wahrsagezwecke bedeutsame atmosphärische Wolkenerscheinungen und klimatische Veränderungen wie

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dung 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. Wenn man sich von der Weise, wie [in ihren Bildern] die innerweltlichen Vorkommnisse verkörpert sind, gefangen nehmen läßt, dann wird man noch nicht die Reinheit des Feinstofflichen erblicken. Wenn man sie [aber in ihrer] außerhalb der [sinnhaften] Erscheinungsgestalten [gelegenen Eigenart] aufnimmt, dann quellen [ihre Bilder] in satter Fruchtbarkeit über, und man kann sie »wunderbar vollendet im Unscheinbaren«[20] nennen.

[9] Zweiter Rang (Drei Personen)

Gu Junzhi: Er reicht, was die Gestimmtheit im Geistigen und die Kraft im »Atmen« betrifft, nicht an die vorhergehenden Meister heran. Im Feinen und Unscheinbaren, in der sorgfältigen Ausgestaltung übertrifft er [aber] bisweilen [noch] die Weisen der Vergangenheit. Als erster verwandelt er das Althergebrachte und gibt der Gegenwart ihre Regel.[21] Ob im Auftrag der Farben oder in der Gestaltung der körperlichen Gestalten – stets schafft er eine neuartige Sinneshaltung. (358)

---

dann auch die nach deren Verlauf bemessenen Zeiträume. Andererseits werden damit in Analogie zur Sinnträchtigkeit dieser himmlischen Erscheinungen ebensogut sichtbare Qualitäten im Eindruck von Personen oder Gedichten umschrieben (HY Art. *qì hòu* 氣候); insbesondere der Ausdruck *hòu* 候 steht für eine bedeutsame Erscheinung, ein »Krankheitssymptom« oder ein »Vorzeichen« (HY Art. *hòu* 候: *zhēngzhuàng* 症狀; *zhēngzhào* 征兆) sowie für ein »forschendes Ausschau-Halten nach« (ebenda: *sìwàng* 伺望) und »prüfendes Vorhersehen« (ebenda: *yùcè* 預測). Es geht dabei um Sich-Zeigendes, nicht um so etwas wie »künstlerisches Gefühl«. Wenn Acker (Some T'ang, I 10) dafür »atmospheric feeling« setzt, besteht die Gefahr, hier nicht im Bild angeschaute Gestaltqualitäten oder individuelle Eigenschaften der Malerpersönlichkeit anzunehmen. Vielmehr wird so nur die besondere künstlerische Befähigung zu einem Erleben von »Atmosphären« und »atmosphärischen Erscheinungen« an den Bildgegenständen unterstellt. Offensichtlich steht der Ausdruck bei Xie He 謝赫 jedoch ganz im Licht der gängigen Menschenkunde, nicht im Schatten einer »Genieästhetik«.

[20] Mit dem Ausdruck *wéi miào* 微妙 [妙] werden in *Lao Zi* 老子 15 (Wilhelm, Laotse, 55) die guten Fürstendiener des Altertums gepriesen, weshalb in dieser Kunstkritik ein moralischer Unterton mitschwingen mag.

[21] Chen Chuanxi 陳傳席 versteht *zé jīn* 則今 nicht faktitiv, sondern putativ. Er übersetzt daher: »[…] lernte die Verfahrensweisen der Heutigen« (Chen Chuanxi, Liuchao, 233: 學習今人之法; vgl. ebd., 210 Anm. 41). Warum dies dann aber laut Chen Chuanxi 陳傳席 die Begründung für die darauf folgende Auskunft von seinem »Schaffen einer neuartigen Sinneshaltung« sein kann, ist nicht recht nachvollziehbar.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Er gleicht [darin] dem Bao Xi,[22] der zuerst die [symbolischen] Verkörperungen der [acht] Trigramme abwandelte, sowie dem Shi Zhou,[23] der als erster die Schreibweise der Schriftzeichen veränderte.[24] Einst errichtete er ein mehrstöckiges Gebäude und machte es zu seiner Malstätte. Bei windigem Regenwetter oder in Zeiten großer Hitze griff er daher nicht zum Pinsel. An Tagen, an denen der Himmel ausgeglichen und das Atmen [in der Welt] frisch und licht war, da erst tränkte er dann seine Pinselspitze [in Tusche]. Hatte er das obere Geschoß bestiegen und die Leiter entfernt, bekamen ihn seine Frau und Kinder [dann] selten zu Gesicht. Junzhi war der erste, der Grillen und Spatzen [-Bilder] malte. Während der Herrschaftszeit *Daming* der [südlichen] Song-Dynastie[25] wagte schon niemand auf der Welt mehr sich mit ihm zu messen.

(359) [10] Lu Sui: Hinsichtlich der [von ihm] verkörperten Gestimmtheit ist er kraftvoll und erhebend, in Ausstrahlung und Glanz frei erhaben. Ob mal in einem Tupfen, ob mal in einem Pinselzug – in allen Bewegungen des Pinsels ist er herausragend. Auf unsere Zeit gekommen ist davon allerdings wenig – es sind, was man selten gesehene Rollen nennt; daher werden sie für kostbar gehalten.

[11] Yuan Qian: Verglichen mit [jenem] Lu [Tanwei] ist er [noch] derjenige, der am meisten herausragt und am überlegensten ist.[26] Was

---

[22] Bao Xi 包犧 oder Pao Xi 庖犧 wird auch Fu Xi 伏犧, 伏羲 oder 伏戲 genannt. Er galt nach der Überlieferung als einer der drei legendären Erhabenen 三皇 des hohen Altertums und wurde als Kulturheros verehrt.

[23] Im Amt eines »Großschreibers« (*tài shǐ* 太史) unter König Xuan der Zhou (周宣王, regierte 827–781) soll Shi Zhou 史籀 die »große Siegelschrift« (*dà zhuàn* 大篆) ausgebildet haben.

[24] In diesem Vergleich wird ein Maler mit Leistungen in Zusammenhang gebracht, die weit über künstlerische Errungenschaften hinaus Welt stiften; indem sie die Beziehung zwischen Mensch und Himmel neu gestalten und ihr symbolische Anschaulichkeit verleihen, kommt solchen Taten ein moralisch-politischer Wert zu. Vgl. oben XH, VI. 2. [1], LB I 585.

[25] Die Regierungsdevise *dà míng* 大明, »große Helle«, des Kaisers Xiaowu (Xiaowu di 孝武帝) der Liu-Song 劉宋-Dynastie (*nán cháo* Song 南朝宋) galt von 457 bis 464.

[26] Dieser Satz bereitet insofern Schwierigkeiten, als bekanntlich Lu Tanwei 陸探微 über allen Zweifel erhaben als der unschlagbare Meister der Malerei eingeführt wurde. Sein Schüler aus der zweiten Klasse kann ihn also im Urteil Xie Hes 謝赫 gewiß nicht übertroffen haben. Wenn aber Lu Tanwei 陸探微 zum schlechthinnigen Maßstab erhoben wird, so kann sehr wohl Yuan Qian 袁蒨 unter allen, die mit Lu Tanwei 陸探微 verglichen werden, noch am überzeugendsten abschneiden. Chen Chuanxi 陳傳席 argumentiert sehr umständlich in dieselbe Richtung, daß nämlich Yuan Qian 袁蒨 unter allen Schülern des Lu Tanwei 陸探微 der beste gewesen sei. Dazu meint er allerdings die ebenfalls überlieferte Variante *běi* 北 für *bǐ* 比 lesen und die ganze Wendung *běi fāng*

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die wunderbare Vollendung in der Figurendarstellung betrifft, ist er an Schönheit den vorangegangenen Meistern unterlegen. Er richtete seinen Willen allein darauf, die Verfahrensweisen seines Lehrers zu bewahren; darüber hinaus gibt es bei ihm keine neuartige Sinneshaltung. Wenn allerdings die Jadescheibe des [Bian] He einen unscheinbaren Makel hatte – schmälerte dies etwa ihren Wert, der zehn ummauerte Städte aufwog?[27]

[12] Dritter Rang (Neun Personen)

Yao Tandu: (360) In seiner Malerei gibt es ein überlegen-ungezwungenes Verfahren, und in gekonnten Verwandlungen tritt seine scharfe Klinge zutage. Berggeister und Kobolde[28] wie Vergeistigte und Seelengeister – in all diesen [Stoffen] vermag er an wunderbarer Vollendung alle seiner Zunft zu übertreffen. Wahrhaftig, er beherrscht die [vornehme] Hofmusik ebenso wie die [ausgelassenen Melodien des Staates] Zheng.[29] Es gibt kein [Gebiet], auf dem er nicht in herausragender Weise hervorträte, ganz außerhalb menschlicher Vorstellung. Weit überragend [gleich] dem Himmel, war sein Wissen angeboren – etwas, das nicht durch irgendein Lernen zu erlangen ist. Obgleich [bis ins] Unscheinbare sorgfältig bei den Abmessungen, trat er bisweilen fehl, doch es kann sich im niederen Gefolge keiner mit ihm ebenbürtig wähnen. Wie denn – [geht es da] nur [darum, zwischen] tragendem

---

北方 dann als *běi miàn* 北面 im Sinne von »als Meister verehren« verstehen zu müssen (Chen Chuanxi, Liuchao, 212 f. Anm. 51). Diese philologischen Verrenkungen sind jedoch unnötig, wenn man nur den Stil des Suberlativs *zuì wéi* 最為 ernst nimmt und die Auskunft nicht mit einem Komparativ *gèng wéi* 更為 verwechselt.

[27] Der unglückliche Bian He 卞和 soll den Königen von Chu 楚 einen gewaltigen, zunächst jedoch unspektakulär wirkenden Jadefund angeboten und für diese Anmaßung die Füße abgehackt bekommen haben, bis endlich der seltene Wert der Jade entdeckt wurde; vgl. dazu den Bericht im *Han Fei Zi* 韓非子, Kap. 13 »He shi 和氏« (»Herr He«); Chen Qiyou, Han Fei, I 238 f. – Offenbar gilt Xie He 謝赫 die Neuerung und Originalität auf dem Gebiet der Kunst, wie sie ein Gu Junzhi 顧駿之 vertritt, nicht unbedingt mehr als eine souveräne Leichtigkeit in der Nachahmung der höchsten Vorbilder, wofür Yuan Qian 袁蒨 steht.

[28] Zu folgen ist angesichts der Korruption dieser Stelle vermutlich eher der Überlieferung bei Zhang Yanyuan 張彥遠. Auch Acker (Some T'ang, I 16) liest hier *chī mèi* 魑魅 für das nicht lexikalisierte *yīn* [?] *kuí* 鬼音 魁.

[29] Nach LY 15.11 (Schwarz, Konfuzius, XV.10) kritisierte Konfuzius diese Musik, während die Hofmusik *yǎ* 雅 einen Teil des früh kanonisierten *Shi jing* 詩經 (*Buch der Lieder*) darstellt und als Vorbild künstlerischer Verfeinerung galt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gebälk und gemeinem Beifuß [zu unterscheiden]? In der Tat, man kann so weit gehen, [ihn mit dem Titel] »kostbares Jadegehänge [des Edlen]« [zu bezeichnen]!

[13] Gu Kaizhi: In seiner abgemessenen [stilistischen] Verkörperung[30] feinstofflich [bis ins] Unscheinbare [hinein], setzte er niemals aufs Geratewohl den Pinsel an. Aber seine [Pinsel-] Spuren reichen nicht an seine Sinneshaltung heran,[31] und sein Ruf übersteigt seine tatsächlichen [Leistungen].

[14] Mao Huiyuan: In der [stilistischen] Verkörperung seiner Malerei ist er rundum reich [entwickelt], und er macht sich an keine [Aufgabe] heran, ohne sie durchweg zu erfüllen. Hier wie dort schöpft er das Herausragende aus. Von oben nach unten und quer dahin läßt er ungezwungen seinen Pinsel laufen. Stark in seiner Kraft und von vornehmer Gestimmtheit, schreitet er über [alle] hinweg und läßt die [feste] Sitte hinter sich. Mit seiner gewandt behenden Art schafft er in jedem Fall ein Äußerstes (361) an wunderbarer Vollendung; was [jedoch] die klar festgelegten stofflichen Gegebenheiten betrifft, die [er malt] wie einen Klumpen, so gibt er darin nicht sein Bestes. Vergeistigte und Seelengeister wie auch Pferde stecken [bei ihm] in ihrer Verkörperung fest wie in Lehm – das hat etwas einigermaßen Einfältiges.

[15] Xia Zhan: Obwohl bei ihm die Kraft im »Atmen« nicht ausreichend [entwickelt] ist, hat er doch im Übermaß das Feinstoffliche und glänzende [Bildung] an sich.[32] Einzig steht in jenem fernen Zeitalter sein Lob da, und sein Schaffen wird nicht ohne Grund gelobt.

---

[30] Oder nach der Variante *gǔ* 骨: »In der [stilistischen] Verkörperung des Knochen [-baus seiner Gestalten]«.

[31] Demnach hätte Gu Kaizhi 顧愷之 zwar auf der Ebene der sichtbaren Körperlichkeit eine große Beherrschung der darstellerischen Mittel und eine sorgfältige Verfeinerung verfolgt, ohne daß er jedoch dem, was er im Sinn hatte, wirklich Ausdruck zu verleihen vermocht hätte. Offenbar äußert Xie He 謝赫 hier sogar seinen Zweifel daran, daß es Gu Kaizhi 顧愷之 tatsächlich – wie so oft berichtet – gelungen sei, über die gemäß der Überlieferung oft wahrhaft »bis ins Unscheinbare« (*wéi* 微) ausgefeilte formale Gestaltung hinaus »das Geistige weiterzugeben« (*chuán shén* 傳神).

[32] Acker liest hier *cǎi* 彩 wörtlich als »Farbe« (Acker, Some T'ang, I 21: »coloration«), ebenso auch Escande (Traités, 307: »les couleurs«). Dies ist jedoch angesichts der früh lexikalisierten Wendung *jīng cǎi* 精彩 oder 精采 im Sinne persönlicher Qualitäten des Geistes und der Bildung (HY und ZW Art. *jīng cǎi* 精彩 bzw. 采: *shéncǎi* 神彩, »vergeistigter Glanz«; *wéncǎi* 文彩 bzw. 文采, »glänzende Bildung«; vgl. Chen Chuanxi, Liuchao, 219 Anm. 74) ebenso unwahrscheinlich wie im Gegensatz zur »Kraft im Atmen« (*qì lì* 氣力). Mit letzterem Ausdruck wird offensichtlich gerade anderes als eine rein geistige Größe (vgl. Acker, Some T'ang, I 4: »spirit« für *qì* 氣), nämlich etwas Leibliches, angesprochen. Acker selbst übersetzt hier und anderswo ja auch »nervous ener-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[16] Dai Kui: In der Gestimmtheit seiner Wesensart setzt er nirgends aus, in der Ausstrahlung und den Neigungen ein herausragender Könner. Er verstand sich besonders auf die Darstellung der Vollkommenen und der Tugendhaften und Fähigen und [wurde damit zum] Vorbild für alle Berufshandwerker. Nach dem Tod von Xun [Xu] und Wei [Xie] war er tatsächlich die Leitfigur; und sein Sohn Yong konnte dann seine lob [-enswerten Eigenschaften] weitertragen.

(362) [17] Jiang Sengbao: Er studierte Yuan [Qian] und Lu [Tanwei] und wurde selbst allmählich [ganz] rot und blau.[33] Im Gebrauch des Pinsels [bringt] er einen knochenfesten [Aufbau] mit klaren Graten [hervor], und durchaus besitzt er viel von den Verfahrensweisen seiner Lehrer. Außer menschlichen Bildnissen zählt nichts zu seinen Stärken.

[18] Wu Jian: In der von ihm [stilistisch] verkörperten Verfahrensweise ist er vornehm und reizvoll; in Gestaltung und Anordnung [beweist er] Talent und Geschick. Einzig stand in jenen Jahren sein Lob da, und er hatte einen Namen in der Hauptstadt [Jiankang wie sogar im Norden, dem Gebiet jener alten Hauptstadt] Luo [-yang].[34]

---

gy« (ebd., I 11/21). Mit seinem feinen Kolorit allein hätte ein Maler im übrigen wohl kaum vor dem Urteil eines Xie He 謝赫 bestehen können.

[33] Chen Chuanxi 陳傳席 versteht dagegen die Wendung in übertragenem Sinn: »[…] von Tag zu Tag war er vertrauter mit der traditionellen Malweise« (Chen Chuanxi, Liuchao, 220 f. Anm. 81: 日益熟悉傳統畫法).

[34] Der zusammengesetzte Ausdruck *jīng* Luo 京洛 wurde von dem modernen Herausgeber gesperrt markiert. Denkbar scheint demnach, daß mit *jīng* 京 die ältere Hauptstadt Changan 長安, mit Luo 洛 indes die östliche Hauptstadt Luoyang 洛陽 gemeint ist, daß also generisch auf das alte Stammland der chinesischen Staaten im Norden angespielt wird. In der Regel wird jedoch seit der östlichen Han漢-Zeit (25–220) mit dem Kompositausdruck Jingluo 京洛 einfach die aus Sicht der südlichen Dynastien 311 verlorene und erst nach 493 wieder errichtete alte Hauptstadt Luoyang 洛陽 bezeichnet (vgl. HY Art. *jīng* Luo 京洛). Nach Auffassung mancher soll der Name hier statt dessen allgemein für »Hauptstadt« zu verstehen und keineswegs auf die ehemalige Hauptstadt gemünzt sein; demnach wäre eher zu lesen: »[er hatte einen Namen] in der Hauptstadt [sc. Jiankang 建康, Hauptstadt der Song宋-Dynastie der Familie Liu 劉, unter der Wu Jian 吳暕 im fünften Jahrhundert lebte].« Ein solcher Sprachgebrauch ist allerdings weder lexikalisiert noch im historischen Schriftgut der Zeit nachzuweisen. Fragwürdig ist im übrigen die dieser Meinung zugrunde liegende Annahme, es habe seit dem Beginn des vierten Jahrhunderts keinen regen kulturellen Austausch zwischen dem Norden und dem Süden mehr gegeben; das Gegenteil belegen etwa die zahlreichen Kontakte zwischen der buddhistischen Gemeinde um Huiyuan 慧遠 (334–416) am südlichen Lushan廬山-Gebirge und der um den einflußreichen Mönch Kumārajīva (chin. Jiumoluoshi 鳩摩羅什; 343/344–413) im nördlichen Changan 長安. Näher liegt es daher, eine Ungenauigkeit seitens des Autors anzunehmen, zu dessen Lebzeiten Luoyang 洛陽 sich gerade zum Zentrum

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[19] Zhang Ze: In Sinneshaltung und Denken überschießend und überlegen-ungezwungen, bewegte er den Pinsel auf neue und herausragende Weise. Zu seinem Lehrer erkor er seinen inneren Sinn und [folgte] seinen persönlichen Anschauungen; geringschätzig war er im Sammeln und Aufgreifen [von anderen]. Seine wandlungsreiche Fertigkeit ist unerschöpflich – wie ein Kreis ohne Anfang und Ende. Zahlreiche seiner Ansichten fallen ins Auge. (Xie erwähnt die zwei Xu [?] und Luo [?] geheißenen Leute, später [aber] läßt er sie nicht mehr im [Katalog] vertreten sein.)[35]

(363) [20] Lu Gao: In der [stilistischen] Verkörperung und Gestimmtheit ist er nicht gewöhnlich, er überschreitet das Gängige und Verbreitete. Bisweilen beteiligte er sich an Gemeinschaftsarbeiten,[36] und des öfteren ragte er dann unter den anderen hervor. Innerhalb des [Zusammenspiels von] Tupfen und Linie bewegt er sich fließend hin und her zwischen breiter Ausdehnung und Rücknahme.[37] Was der Nachwelt überliefert ist, macht schwerlich eine Handvoll [Werke]

---

der buddhistischen Kunst in Nordchina zu entwickeln begann, nachdem zur Zeit des buddhistischen Figurenmalers Wu Jian 吳暕 eher die ältere Hauptstadt Changan 長安 diese Rolle gespielt hatte. Womöglich soll also mit dem getrennt zu verstehenden Luo 洛 in der vorliegenden Wendung aus der Perspektive des Spätgeborenen historisch unscharf einfach die »Hauptstadt der buddhistischen Staaten des Nordens« bezeichnet werden, mit *jīng* 京 hingegen in einer unüblichen Verbindung die eigene »Hauptstadt« im Süden.

[35] Der letzte Satz scheint eine spätere Hinzufügung von fremder Hand zu sein. Schon Acker bemerkt zu Recht, daß dieser Satz nicht hierher paßt. Seine Lesung von Xu 徐 und Luo 落 als Eigennamen kann immerhin einen Sinn ergeben (Acker, Some T'ang, I 23 Anm. 2). Chen Chuanxi 陳傳席 hingegen versucht – auf nicht restlos überzeugende Weise – den Sinn folgendermaßen zu rekonstruieren: »(Hierauf folgend) sind die von Xie He Aufgeführten weggefallen, außerdem sagt er: Nach diesen beiden (Zhang Ze, Lu Gao) kann keine weitere [Person] mehr erwähnt werden« (Chen, Liuchao, 224 f. Anm. 93: （此後），謝赫題目全部落去，並云此二人（張則，陸皋）之後，不得再給予題目了). Wieso dieser Satz aber noch vor dem letzten Eintrag in der dritten Klasse stehen sollte, kann so auch nicht erklärt werden.

[36] Ähnlich Acker, Some T'ang, I 23. Ganz anders und wohl zu spekulativ deutet dagegen Chen Chuanxi 陳傳席 die Stelle, wenn er *hé zuò* 合作 als »völlig ideales, überragendes Werk« (Chen Chuanxi, Liuchao, 224 Anm. 96: 十分理想的優秀之作) versteht; vgl. allerdings ähnlich Escande, Traités, 309: »il réalisait une œuvre achevée«.

[37] Zur Konjektur *huī fù* 恢復 statt *huī fú* 恢服 vgl. Acker, Some T'ang, I 23 bzw. 24 Anm. 1. Demnach lautet dieser Satz eher: »[Noch] im Übergang von einem Tupfen zu einer Linie stellte er in fließender Bewegung Verlorenes wieder her.« Ähnlich übersetzt Escande: »pour corriger son travail« (Escande, Traités, 309 mit der demgegenüber widersprüchlichen Anmerkung 669). Chen Chuanxi 陳傳席 seinerseits folgt der Überlieferung im LDMHJ und emendiert zu *huī guǎn* 灰琯, »Aschenröhre«, womit seiner Erklärung zufolge ein Gerät bezeichnet wurde, mit dem die Stimmung von Blasinstrumenten kontrolliert werden konnte (Chen Chuanxi, Liuchao, 224 f. Anm. 97). Demnach würde

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aus. Eine duftende Blüte am Zweig des Zimtbaumes reicht hin, um [dessen] ursprünglich angeborener Anlage innezuwerden. [Hingegen] ist es [selbst für] den reinsten Saft [, der im Baum fließt,] schwer, diese Leistung [der Blüte] nachzuahmen.[38]

[21] Vierter Rang (Fünf Personen)

Qu Daomin und Zhang Jibo: Beide haben sich in der Wand [-malerei] in [buddhistischen] Tempeln hervorgetan, und zugleich lag ihre Stärke in der Bemalung von Fächern. In ihrer [Darstellung] von Menschen und Pferden verfehlen sie nie auch nur im geringsten deren unterschiedliche Ausprägung. Ihre wunderbare Vollendung in anderen [stilistischen] Verkörperungen ist auch [von der Art, daß sie] das Geistige erreichen.

[22] Gu Baoxian: (364) Er hielt sich ganz und gar an die Verfahrensweisen der Schule von Lu [Tanwei], und sein ganzes Schaffen [entspricht dem] vom Meister Übernommenen. Verglichen mit Yuan Qian kann man sagen, er sei [nur] ein Zauberlehrling.

[23] Wang Wei und Shi Daoshi: Beide gingen sie bei Xun [Xu] und Wei [Xie] in die Lehre, und in jeder [stilistisch] verkörperten [Gattung] sind sie wohl bewandert. Wang aber erzielt Genauigkeit hinsichtlich der [Gegenstände], während Shi ihre Echtheit weitergibt.[39] Genau besehen muß man sagen, daß [Wang] Jingxuan[40] der Schlechtere ist.

[24] Fünfter Rang (Drei Personen)

Liu Xu: Umfassend und eindringlich in der Sinneshaltung, ist die [stilistische] Verkörperung seiner Malerei säuberlich ausgearbeitet, doch seine Pinselspuren sind gehemmt und schwach, die Gestaltung der

---

hier auf die Harmonik in der Malerei des Lu Gao 陸杲 angespielt – Xie He 謝赫 als Musikexperte und Synästhetiker!

[38] Dieses Gleichnis scheint ein Lob des Lu Gao 陸杲 oder sogar der gesamten Malerei, die äußere Gegenstände in ihrer Sichtbarkeit auslegt, zu bedeuten; vgl. ähnlich Chen Chuanxi, Liuchao, 225 Anm. 99/100.

[39] Hier setzt Acker (Some T'ang, I 27) gut metaphysisch »transmits their reality« für eine Wirkung ein.

[40] Jingxuan 景玄 lautet der Volljährigkeitsname des älteren Wang Wei 王微.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

körperlichen Gestalten einfach und unvollkommen. Am deutlichsten [treten] seine Stärken bei Frauendarstellungen [hervor]. (365) Allein, wie er sie über die Maßen säuberlich ausarbeitet, verfehlt er umgekehrt um so mehr die Echtheit. Doch wenn man sie sorgfältig und eingehend betrachtet, hat er darin wirklich ihren Anblick und ihr Aussehen erlangt.[41]

[25] Kaiser Ming der Jin [-Dynastie] vernachlässigt zwar die körperliche Gestalt und die äußere Erscheinungsweise, erlangt aber recht gut das Atmen im Geistigen. Seine Pinselspuren sind ausgezeichnet und erhaben; auch gibt es darin eine herausragende Anschauungsweise.

[26] Liu Yinzu: [fehlt]

[27] Liu Shaozu: Er war gut im Kopieren, gönnte aber seinem Sinnen keine Muße.[42] Was Spatzen und Ratten[43] betrifft, sind seine

---

[41] Demnach wäre die Kategorie der »Echtheit« (*zhēn* 真) – verstanden als mögliche Entfaltung einer Wirksamkeit aus dem Bild heraus – gerade nicht durch Detailtreue und genaue Beobachtung von »Anblick und Aussehen« (*zī tai* 姿態) zu erlangen. Eine hintergründige »Echtheit« und eine vordergründig »angeschaute Form« meinen demnach offenbar etwas ganz Verschiedenes. Diesen Unterschied verwischt freilich Chen Chuanxi 陳傳席, wenn er für Xie Hes 謝赫 lakonische Wendung *zī tai* 姿態 in der großzügig diffusen modernen Sprache »geistiger Ausdruck, Ausstrahlung und Haltung« einsetzt (Chen Chuanxi, Liuchao, 227 Anm. 119: 神姿風態). Durch Sinnergänzungen wie »contrary to what one would expect« für *fān* 翻 gelangt allerdings auch Acker (Some T'ang, I 29) seinerseits zu einer anderen Auffassung, wonach »likeness« für *zhēn* 真 als der Inbegriff der hohen Kunst anzusehen wäre, und wonach eine schwächere Wiedergabe von »manner and attitudes« der dargestellten Menschen immerhin noch als wertvoll gelten könnte. In ähnlicher Weise wird auch bei Escande (Traités, 311) hier einen Gegensatz zwischen »vraisemblance« einerseits und der Wiedergabe der »manières« und »attitudes« der Dargestellten andererseits hergestellt. Was anderes aber bedeutet denn eine überzeugende Wiedergabe des Auftretens und der Körperhaltungen an weiblichen Figuren als letztlich eben eine *überzeugende äußere Ähnlichkeit*, mithin »vraisemblance«? Es stellt sich die Frage, ob sich die Vorstellung der genannten Übersetzer von der Echtheit (*zhēn* 真) als »vraisemblance« oder »likeness« mit Xie Hes 謝赫 »sechs Verfahrensweisen« überhaupt vereinbaren läßt oder nicht viel eher vom Geist eines (europäischen) mimetischen Naturalismus zeugt.

[42] Wenn Acker (Some T'ang, I 30) ganz anders mit »but did not study the thought of those (whose works he copied)« übersetzt, so muß dazu offenbar für das Zeichen *xián* 閑 eher *xián* 閒 oder sogar *jiǎn* 簡, »überprüfen«, gelesen werden. Außerdem muß der thematische Bezug des Possessivpronomens *qí* 其 auf die kopierten Maler ergänzt werden, was zumindest nicht geradlinig erscheint, da doch das Objekt des »Kopierens« oder »weitergebenden Darstellens« (*chuán xiě* 傳寫) im Chinesischen jedenfalls eher die Bilder als die Menschen sind. Gestützt wird Ackers Interpretation freilich vom Schlußurteil des Xie He 謝赫.

[43] Acker (Some T'ang, I 30 Anm. 5) vermutet angesichts der überlieferten Bildzeugnis-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pinselspuren klar und sicher; oftmals ragt er aus der großen Masse hervor. Seine Zeitgenossen gaben ihm in ihren Reden den Beinamen »Tradierer (366) der Malerei«. Doch »berichten und nicht schaffen«[44] ist nicht, was in der Malerei an erster Stelle steht.

[28] Sechster Rang (Zwei Personen)

Zong Bing: [Zong] Bing besaß Einsicht in die sechs Verfahrensweisen, letztendlich [aber] gelangte er nirgends bis zur Meisterschaft; und wenn er mit der [im Mund] angefeuchteten Pinselspitze die Seide befehligte, gab es jedenfalls stets [nur] ein mehr oder weniger [an Vollendung].[45] Seine [Pinsel-] Spuren sind nicht ein Vorbild und Ziel, seine Sinneshaltung aber reicht aus, um ihm als Lehrer nachzueifern.

[29] Ding Guang: Obwohl er einen besonderen Ruf in [der Gattung] »Grillen und Spatzen« erworben hatte, sind seine Pinselspuren doch leicht und armselig. Nicht, daß sie nicht [bis ins] Feinstoffliche hinein sorgsam wären, aber es mangelt ihnen am pulsierend »Atmen«.

4. Wang Wei 王維, *Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui jue* 山水訣 [SSJ], nach LB I 592 f.)[1]

(LB I 592) [1] Was nun den leitenden Weg der Malerei betrifft, so nimmt darin die Tuschemalerei den obersten Rang ein. Sie setzt die

---

se, daß es sich bei *shǔ* 鼠 um Eichhörnchen handelt, nicht um Ratten. Daß das Motiv der Ratte oder Maus allerdings bereits spätestens mit der Han漢-Zeit durchaus Eingang in die Ikonographie der chinesischen Kunst gefunden hatte, belegen zwei Darstellungen, die einmal als »Ratte, an einem Kürbis nagend«, im anderen Fall als »Maus und geflügelte Katze« gedeutet werden; siehe Käte Finsterbusch, *Verzeichnis und Motiv-Index der Han-Darstellungen*, 2 Bde., Wiesbaden 1966/1971, I, 18 (Nr. 60) bzw. 63 (Nr. 338).

[44] Anspielung auf das bescheidene Selbstverständnis des Konfuzius in LY 7.1.

[45] Vielleicht ist diese Aussage aber auch als allgemeine Einsicht in die Problematik der Umsetzung von »Verfahrensweisen« zu lesen: »Doch wenn man mit der [im Mund] angefeuchteten Pinselspitze die Seide befehligt, wird es stets Verlust und Gewinn geben.«

[1] Vgl. die englische Übersetzung in Bush/Shih, Early, 172 f. Zur komplizierten Überlieferungslage, wonach dieser Text wahrscheinlich zu Unrecht Wang Wei 王維 zugeschrieben wird, vgl. das Nachwort von Yu Jianhua 俞劍華 in LB I 595, sowie Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 281 ff. Bislang ungeklärt ist, ob tatsächlich, wie Xu Fuguan 徐復觀 (ebd. 283) behauptet, bis zur Yuan元- oder sogar zum Beginn der Ming明-Zeit, also bis ins 13. bzw. 14. Jahrhundert hinein unter dem Titel *Shan shui jue* 山水訣 lediglich zwei

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

angeborene Anlage, die aus einem Von-selbst [sich ergibt],[2] anfänglich ein, und sie bringt die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege.[3] Bisweilen stellt sie in einem wenige Zoll großen Bild eine Ansicht von hunderten oder [sogar] tausend *Li*-Meilen [Ausdehnung] dar. Ost und West, Süd und Nord erscheinen da vor dem Auge. Frühling, Sommer, Herbst und Winter entstehen unter dem Pinsel.[4]

---

verschiedene Urtexte, nämlich der diesen *Merksprüchen* (SSJ) inhaltlich zugrunde liegende sowie eine Version des *Bi fa ji* 筆法記 (*Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* [BFJ], unten VI. 6.) von Jing Hao 荊浩, kursierten. Der erstgenannte Urtext hätte sich erst in der Folge durch redaktionelle Eingriffe in mehrere, zum Teil wenig unterschiedene, Quellentexte unter der Rubrik *Shan shui jue* 山水訣 aufgefächert und zugleich von jenem ganz anderen, hinfort unter dem Namen *Bi fa ji* 筆法記 überlieferten Textstrang abgesondert.

[2] Oder: »Sie setzt die dem Von-selbst [eignende] angeborene Anlage …«

[3] Vgl. abweichend in Bush/Shih, Early, 172: »It originates in the nature of the self-existent and perfects the efforts of the creator.« Um eines europäischen Vorverständnisses von der Kunst als einer zweiten Schöpfung willen, ebenso andererseits weil ja »the nature of the self-existent« oder gar eine »angeborene Anlage, die aus einem Von-selbst sich ergibt« (自然之性) offensichtlich nicht ohne Selbstwiderspruch vom Künstler »erschaffen«, weil dieses Seiende allenfalls einbezogen werden kann, werden in dieser Übersetzung mehrere interpretative Eingriffe vorgenommen. So wird aus dem nach Art eines transitivischen Verbalausdrucks gebräuchlichen Wort *zhào* 肇 ein lexikalisch nicht ohne Zusatzpartikel belegtes intransitives Verbum gemacht (vgl. dazu ZW und HY Art. *zhào* 肇) und der Parallelismus der beiden Sätze aufgehoben. Es wird in der Funktion einer Präposition »in« die Partikel *zi* 自 oder *yú* 於 nach *zhào* 肇 hinzugedacht. Diese Partikel ist aber beispielsweise in bekannten Vergleichsstellen im *Wen xin diao long* 文心雕龍 markiert: 卷 1, Kap. 1 »Yuan dao 原道« (»Ergründung des weghaft leitenden Sinnes«) und 卷 6, Kap. 27 »Ti xing 體性« (»Körper und angeborene Anlage«); WXDL 8 bzw. 450. Auch in einer song-zeitlichen Quelle aus derselben Überlieferungslinie ist sie ausdrücklich eingefügt; Han Zhuo 韓拙, *Shan shui Chunquan ji* 山水純全集 (*Sammlung des [Han] Chunquan zur Berg-Wasser-[Malerei]*), »Xu 序« (»Vorrede«), LB II 661 bzw. SSCQJ, unten VI. 9. [1]. Und schließlich wird nach verbreiteter Auffassung unter der Hand aus dem *fortgesetzten und anonymen* »Machen der *Wandlungen*« (*zào huà* 造化) einer, der uranfänglich das Seiende je schon erschaffen und in seiner fertigen *Seins*verfassung so eingerichtet hat, wie es ist. Es wird daraus der platonische Demiurg also oder der christliche Schöpfergott gemacht. Diese beliebte Umdeutung wäre selbst dann fragwürdig, wenn der Text *zào huà zhě* 造化者, »einer, der die Wandlungen hervorbringt«, enthielte. Und ungeklärt bleibt doch zuletzt, wie sich die Rede von einem »self-existent« im Vordersatz mit dem Gedanken eines »creator« im Nachsatz sachlich verträgt. Kurzum, solche philologischen Verrenkungen mögen legitimierbar sein. Sind sie indes notwendig, nur um einer bestimmten Sinnerwartung zu genügen und nicht in scheinbare Widersprüche zu geraten? Vgl. ferner zu dieser Formulierung die ähnlich gerichtete Auskunft bei Zhang Yanyuan 張彥遠: »[Die Malerei] vereint sich mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen« (LDMHJ [卷 2] 24: 合造化之功; Acker, Some T'ang, I 181).

[4] Nach der Variante *dǐ* 底: »[am] Grund [des Pinsels]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[2] Zuerst werden die Grenzen der Gewässer ausgebreitet. Verpönt sei es, freischwebende und überbordende Berge zu machen. Sodann werden die Straßen und abzweigenden [Wege] angelegt. Mach' keine ununterbrochen sich fortschlängelnde Straße! Dem Hauptgebirgsgipfel geziemt es am ehesten hoch aufzuragen. Die [Neben-] berge müssen [als Gefolgschaft] laufen und [ihm] zueilen. An einem allseits umschlossenen Ort kann man eine Mönchsbehausung anbringen. Auf dem festen Land am Wasser kann man das Zuhause von Menschen plazieren. Einem Dorf sind einige Bäume als Wäldchen hinzuzufügen; die Äste müssen [dabei] den Körper umschließen. Von einem Steilabfall des Berges bietet es sich an, einen einzigen Wasserlauf im Fall herabsprühen zu lassen; Quellwasser fließen nicht [wild] durcheinander. Für eine Fährstelle ist einzig Stille und Verlassensein angebracht; wo Leute gehen, müssen sie locker verstreut sein. Die Brücke [über ein Wasser, auf dem] Ruderschiffe schwimmen, sollte sodann hoch aufragen; ist [da hingegen] ein Anglerkahn mit einem Fischer darauf – wenn der niedrig ist, stört es nicht. Inmitten überhängender Steilabfälle und ausgesetzter Steilfelsen ist es gut, skurrile Bäume anzubringen. An einem Ort, wo schroffe Wände und steil abfallende Bergüberhänge [aufragen], darf keine Straße hindurchgeführt werden. Ferne Felsklüfte berühren das Antlitz der Wolken. Der weite Himmel tauscht sein Strahlen mit der äußeren Erscheinungsweise des Wassers. An einem Ort, wo hakenförmig die Berge sich schließen, [da] tritt an dem allerinnersten [Punkt] ein [klar] zu verfolgender Wasserlauf hervor. Wo die Straße an eine abschüssige Stelle gelangt, dort kann ein mit Holzbohlen abgestützter Weg angebracht werden. Bei mehrstöckigen Gebäuden und Terrassen auf ebener Erde ist es besonders angemessen, wenn da [zwischen] hohen Weiden das Zuhause von Menschen durchschimmert. Zu Tempeln und daoistischen Anlagen an berühmten Bergen heißt es vornehm: »Herausragende Zedern untermalen da Gebäude und Kammern«. In einer fernen Ansicht hängt der Wolkendunst in Schwaden; in der Tiefe von Bergüberhängen sind die Wolken eingeschlossen. Die Fahne einer Weinschenke ist an der Straße hochgehängt. Für das Segel eines Reisenden ziemt es sich, niedrig auf dem Wasser zu hängen. Die Berge in der Ferne müssen unbedingt eine niedrigere Kette bilden; für die Bäume in der Nähe ist es nur angemessen, daß sie jäh herausplatzen.

[3] Ist die Hand [einmal] innig vertraut mit dem, was über [das Arbeiten mit] Pinsel und Reibstein hinausgeht, spielt sie zuweilen leicht mit dem [zweckfreien] *Samādhi* [-Reich der Vollendung]. Sind

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

viele Monate und Jahre [der Übung ins Land gegangen], wird man einigermaßen das Hintergründig-Versunkene und das Unscheinbare erkunden. Das wunderbar vollendete Erwachen ist nicht in vielen Worten gelegen. Wer im Lernen gut ist, folgt [indes] noch den Richtlinien und Vorlagen.[5]

[4] Wo das Haupt einer Pagode in den Himmel reicht, muß man die Halle [daneben] nicht sehen; es scheint sie da zu geben und scheint sie [auch wieder] nicht zu geben – entweder [zeigt man] den oberen Teil oder den unteren. Bei Strohhaufen und Erdhügeln tritt halb ein überdachter Speicher zutage; eine strohgedeckte (593) Behausung und ein einfacher Unterstand zeigen vage Stangen und Zapfen. Berge sind in acht Seiten gegliedert; an Felsen gibt es drei Richtungen. Bei müßig [ziehenden] Wolken sei es streng verpönt, sie nach Art von Sesam und Gras [zu malen]. Menschliche Figuren übersteigen kaum einen *Cun*-Zoll, Kiefernbäume und Zypressen legen im Höchstfall zwei *Chi*-Fuß Länge an den Tag.

5. a) Wang Wei 王維, *Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui lun* 山水論 [SSL], nach LB I 596 ff.)[1]

(LB I 596) [1] Bei jeder Berg-Wasser-Malerei geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus.[2] Berge [sind] von einem *Zhang*-Klafter,[3] Bäume

---

[5] Nach einem bestimmten Überlieferungsstrang endet dieser Text hier (vgl. die Nachbemerkung in LB I 593). Davon geht ebenso Xu Fuguan 徐復觀 (Zhongguo yishu, 281) aus.

[1] Vgl. die Parallelüberlieferung als *Shan shui fu* 山水賦 [SSF] (*Langgedicht zur Berg-Wasser [-Malerei]*), VI. 5. b). Vgl. die Übersetzungen ins Englische bei Lin Yutang, The Chinese, 39 ff.; Bush/Shih, Early, 173 ff. Zu diesem Text sind zwei, nach Xu Fuguans 徐復觀 nachvollziehbarer Aufklärung irrtümlicherweise sogar drei bzw. vier Versionen unter unterschiedlichen Bezeichnungen und Zuschreibungen im Umlauf: 1. die vorliegende, möglicherweise zu Unrecht mit Wang Wei 王維 verknüpfte *Erörterung* (SSL); 2. das nahezu parallele *Shan shui fu* 山水賦 [SSF], VI. 5. b); 3. die inhaltlich erheblich abweichende, dem song-zeitlichen Maler Li Cheng 李成 zugeschriebene Schrift *Shan shui jue* 山水訣 [SSJü] (*Merksprüche zur Berg-Wasser* [*-Malerei*], unten VI. 7.); 4. die mit SSJü teilidentische Schrift *Hua shan shui jue* 畫山水訣 [HSSJ] (*Merksprüche zum Malen von Berg und Wasser*), die einem anderweit nicht bekannten Autor namens Li Chengsou 李澄叟 zugeschrieben wird; die Nummern 3. und 4., also SSJü und HSSJ, weisen wiederum Gemeinsamkeiten zu SSJ (oben VI. 4.) auf. Zu diesen überlieferungsgeschichtlichen Fragen im einzelnen vgl. die editorischen Nachberichte von Yu Jianhua 俞劍華, LB I 599 f. bzw. 618 f.; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 279 ff.; Bush/Shih, Early, 143 f. Angesichts der nicht unerheblichen Unterschiede in gedanklicher und sprachlicher

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von einem *Chi*-Fuß [Höhe], Pferde von einem *Cun*-Zoll und Menschen von einem Zehntel *Cun*-Zoll [Größe]. An den Menschen in der Ferne gibt es keine Augen, an fernen Bäumen keine Äste; an weit entfernten Bergen gibt es keine [einzelnen] Felsblöcke, sie sind dunkel und unklar wie Augenbrauen. Auf fernen Gewässern gibt es keine Wellen; in den Höhen erreicht es [sc. das Gemalte] die Wolken. Dies ist der Merkspruch dazu.

[2] An den Flanken der Berge stauen sich Wolken. Vor Felswänden stauen sich Quellflüsse. Um mehrstöckige Gebäude und Terrassen drängen sich Bäume. Auf Wegen und Straßen drängen sich Menschen.

[3] An Felsblöcken sieht man drei Seiten, an den Straßen sieht man beide Enden, an den Bäumen sieht man Wipfel und Hälse, an den Gewässern sieht man den Fuß des Windes. Dies ist die Verfahrensweise dazu.

[4] Bei jeder Berg-Wasser-Malerei [gilt]: Was platt und eben ist,[4] Gipfelkuppen oder Spitzen, das sind Berggipfel; wenn Gipfelspitzen und Steilfelsen miteinander verbunden sind, ist es ein Gebirgskamm. Wo es Aushöhlungen gibt, das sind Felsklüfte; steil aufragende Wände sind ein Steilabfall. Wo Felsen herabhängen, das ist ein Bergüberhang. Was der körperlichen Gestalt nach abgerundet ist, ist eine Kuppe. Wo die Straße einen Durchlaß findet, ist ein Fluß[-tal]. Wenn zwei Berge einen Weg einzwängen, wird das Schlucht genannt. Wenn zwei Berge einen Wasserlauf einzwängen, wird das Gebirgsbach genannt. Was einem Gebirgskamm gleicht, aber höher ist, heißt »Anhöhe«.

Hinsicht erscheinen alle Quellentexte und ihre Versionen als aufschlußreich und beachtenswert. Davon scheint auch – anders als Xu Fuguan 徐復觀 – der moderne Herausgeber Yu Jianhua 俞劍華 ausgegangen zu sein, wenn er sämtliche Texte in seine Ausgabe aufgenommen hat. Aufgrund einer bis heute nicht befriedigend aufgeklärten Überlieferungsgeschichte und bibliographischen Berichterstattung sind daher alle genannten Texte hier zur weiteren Überprüfung in einer möglichst kritischen Übersetzung vorgelegt, damit von vornherein eine philosophische Rekonstruktion möglicherweise zukünftige textkritische und historische Nachforschungen begleiten kann.

[2] Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖: »Bei wem die Sinneshaltung danach kommt und der Pinsel zuvor, der scheitert; […] bei wem die Sinneshaltung zuerst kommt und der Pinsel danach, der triumphiert.« (übersetzt nach Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書 三] II 56a: 意後筆前者敗 […] 意前筆後者勝); ebenso Wang Xizhi 王羲之, *Wang Youjun ti* Bi zhen tu *hou* 王右軍題筆陣圖後, ebd., II 56 b. Auch Zhang Yanyuan 張彥遠 überliefert diesen Gedanken als einen »früheren« (*xiàng* 向) (LDMHJ [卷 2] 24) und schreibt selbst andernorts ganz ähnlich (LDMHJ [卷 1] 14).

[3] Ein *zhàng* 丈 entspricht zu dieser Zeit einer Länge zwischen 3 m und 3,6 m.

[4] Nach der Variante *yí* 彝: »ebenmäßig«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was bis zum Horizont reicht und platt ist, wird »Hang« genannt. Darauf gestützt, weiß man grob Bescheid über[5] die Erscheinungen von Bergen und Gewässern.

[5] Der Betrachter blickt zuerst auf die Erscheinungsgestalten im Atmen;[6] danach unterscheidet er klare und trübe [Stellen]. Er legt die [Rangordnung] von Gast und Herr, [die Richtung] des ehrerbietigen Grußes, fest und ordnet für die Schar der Gebirgsgipfel die Aufstellung ihres würdevollen Auftretens[7] an. Sind es zu viele, so [entsteht] Unordnung, sind es zu wenige, so [wirkt das Bild] lahm. [Es sollen] weder viele noch wenige [sein], [und sie] müssen [überdies] geschieden sein in Entferntere und Nahestehende.[8] Entfernte Berge können nicht mit den Bergen im Vordergrund verbunden sein. Entfernte Gewässer können nicht mit dem Wasser im Vordergrund verbunden sein.

[6] Wo die Flanke eines Berges sich zur Umarmung etwas öffnet, dort kann man einen [buddhistischen] Tempel oder eine Behausung anbringen. Wo ein Felsvorsprung jäh abbricht, an einen Hang oder einen Damm kann man eine kleine Brücke plazieren. An einen Ort mit einer Straße [gehört] ein Gehölz, an einen Ort, wo der Felsvorsprung aufhört, eine alte Anlegestelle. An einen Ort, wo das Gewässer abbricht, [gehören] Bäume im Wolkendunst. An einen Ort, wo das Gewässer sich in die Weite dehnt, [gehört] ein der Ferne zustrebendes Segel. An einen Ort, wo ein Wäldchen dicht ist, [gehört] eine Behausung zum Wohnen. Bei alten Bäumen dicht am Bergüberhang brechen die Wurzeln jäh ab, und [es gibt da] sich windende Kletter-

---

[5] Nach der Variante *zé* 則: »[gestützt,] ergeben sich in groben Zügen«.

[6] Es ist bezeichnend für eine gewisse Ratlosigkeit der modernen Interpreten angesichts der älteren Malereitheorie, wenn etwa Lin Yutang hier für den bedeutungsvollen Ausdruck *qì xiàng* 氣象 nicht mehr als »general impression« zu geben weiß, aber doch in Klammern das transkribierte Original einfügt (Lin Yutang, The Chinese, 41). Vermutlich reicht eben die formalistische Haltung eines Landschafters in Europa im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht an den hier im Chinesischen umrissenen Gedanken des »Atmosphärischen« als eines sinnhaften Sich-Zeigens im Moment des »Atmens« heran. Ähnlich schwach wirkt die Wiedergabe mit »general characteristics« in Bush/Shih, Early, 173. Unnötig mystifizierend, wo nicht entstellend, wirkt dagegen unter dem Motto einer »Hauch-Atmosphäre« die Interpretation als »Bild-Hauch« oder »Phänomen-Hauch« in Jullien, Das große Bild, 63.

[7] Nach der Variante *xiàng* 象: »sinnhafte Erscheinungsgestalt«; nach der Variante *xiàng* 像: »Bildnis«.

[8] Die Wendung *yuǎn jìn* 遠近 mag im hiesigen Zusammenhang ihre politische Konnotation neben der Bezeichnung räumlicher Nähe oder Ferne nicht ganz ablegen.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ranken. Felsige Steilabhänge dicht am Wasserlauf sind schräg und vorkragend, dabei [gezeichnet] von den Narben, die das Wasser [hinterlassen hat].

[7] Wann immer ein Gehölz gemalt wird [, gilt]: In der Ferne ist es locker und eben, in der Nähe hoch und dicht. An denjenigen [Bäumen, die] Blätter und Nadeln tragen, sind die Äste zart und weich. Wo es keine Blätter und Nadeln gibt, da sind die Äste hart und kräftig. Die Kiefernrinde ist wie Fischschuppen, die der Zeder umwindet ihren Körper. Bei [Bäumen], die auf erdigem [Grund] wachsen, sind die Wurzeln lang und die Stämme gerade. Solche, die auf Felsen wachsen, sind krumm eingerollt und [stehen] vereinzelt und allein. Alte Bäume [tragen] viele Knorren und sind halb [schon] abgestorben. Ein Wald im Frost breitet sich locker hin, ist düster und verlassen.[9]

(597) [8] Gibt es Regen, werden Himmel und Erde nicht geschieden, und man hält Ost und West nicht auseinander. Gibt es Wind ohne Regen, sieht man [ihn] nur [an] den Ästen der Bäume. Gibt es Regen ohne Wind, sind die Häupter der Bäume tief nach unten gedrückt, und die Reisenden [tragen] Schirm und Regenhut, die Fischer einen Regenumhang als Gewand. Hat der Regen nachgelassen, gehen die Wolken zurück, und der Himmel ist smaragdgrün. In dünnem Nebel – fein und unscheinbar – schillern die Berge noch grüner und glänzen sie noch satter, und die Sonne [wirkt] nah und scheint schräg.

[9] In einer morgendlichen Ansicht, da will es in all den tausend Bergen dämmern. Nebel und hohe Bewölkung sind zart und unscheinbar in Morgenrot getaucht, blaß schimmert der noch nicht untergegangene Mond, und [noch] ist die äußere Erscheinungsweise des Atmens diffus und verstört. In einer abendlichen Ansicht, da trägt das Gebirge die rote Sonne in sich. Die Segel zusammengerollt, [liegen Schiffe] an einem Eiland im Fluß, auf den Straßen gehen Menschen, die es eilig haben, und halb geöffnet steht eine Tür aus Reisig.

[10] In einer Frühlingsansicht, da ist der Nebel verschlossen, und in Schwaden [hängt] der Wolkendunst. Ausgedehnter Wolkendunst spannt sein reines Weiß aus, das Wasser ist wie mit Blau eingefärbt, und die äußere Erscheinungsweise der Berge wird allmählich grün.

[11] In einer sommerlichen Ansicht, da verdecken alte Bäume den Himmel, und auf dem frischgrünen Wasser gibt es keine Wellen. Durch die Wolken bricht ein Wasserfall durch, und nah am Wasser [steht versunken] ein umschatteter Pavillon.

---

[9] Nach der Variante *cén* 岑: »[und] einsam aufragend«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[12] In einer Herbstansicht, da gleicht der Himmel der äußeren Erscheinungsweise des Wassers. Dicht gedrängt [stehen versunken] umschattete Wäldchen, wilde Gänse und Schwäne [ziehen] über herbstliche Gewässer, und an vom Schilfgras überwachsenen Inseln sind seichte, sandige Ufer.

[13] In einer Winteransicht, da wird aus dem Erdboden Schnee. Ein Reisigsammler trägt Brennholz auf dem Rücken [heim], der Kahn eines Fischers ruht am Ufervorsprung, und das Wasser ist seicht, der Sandstrand flach.

[14] Alle Berg-Wasser-Malerei muß den vier Jahreszeiten gemäß [ausgeführt werden].

[15] Mal heißt [ein Bild] »In Schwaden [hängt] der Wolkendunst, und verschlossen ist der Nebel«. Mal heißt es »In die Felsklüfte im [alten Südstaat] Chu ziehen Wolken ein«. Mal heißt es »Am herbstlichen Himmel läßt in der Morgendämmerung der Regen nach«. Mal [wiederum] heißt es »Zerbrochene Grabstelen auf dem alten Grabhügel«. Mal heißt es »Frühlingsfärbung am Dongting [-See]«. Mal heißt es »Auf der Straße in der Ödnis hat ein Mensch sich verlaufen«. Was von dieser Art ist, nennt man Bildtitel.

[16] Die Berghäupter können nicht alle von gleicher Art sein; die Baumkronen können nicht alle gleich sein. Die Berge benutzen die Bäume als ihr Gewand; die Bäume stützen sich auf die Berge wie auf ihr Knochengerüst. Die Bäume dürfen nicht übermäßig wuchern, [denn] man muß den Glanz und die Schönheit der Berge sehen. Die Berge dürfen nicht ungeordnet sein, [denn] man muß das Feinstoffliche und das Geistige in den Bäumen sichtbar herausbringen.

[17] Wo es so [zu sein] vermag, da kann man sagen: Von der Hand eines namhaften Meisters sind hier Berg und Wasser gemalt.

5. b) [Parallelübersetzung zu 5. a)] Jing Hao 荊浩 bzw. Wang Wei 王維, *Langgedicht zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui fu* 山水賦 [SSF], nach LB I 600 ff.)

(LB I 600) [1] Bei jeder Berg-Wasser-Malerei geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus. Berge von einem *Zhang*-Klafter, Bäume von einem *Chi*-Fuß [Höhe], Pferde von einem *Cun*-Zoll [Größe] und erbsengroße Menschen – dies ist die betreffende Verfahrensweise.

[2] An den Menschen in der Ferne gibt es keine Augen, an fernen Bäumen keine Äste; an weit entfernten Bergen gibt es keine Textur-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

striche, ihre Höhen erreichen die Wolken. Auf fernen Gewässern gibt es keine Wellen, es ist da [nur] dunkel und unklar, als ob es welche gäbe.[1] Dies ist die betreffende Vorgabe.[2]

[3] An den Flanken der Berge stauen sich Wolken. Vor Felswänden stauen sich Quellflüsse. Um mehrstöckige Gebäude und Terrassen drängen sich Bäume. Auf Wegen und Straßen drängen sich Menschen.

[4] Felsblöcke sind in drei Seiten gegliedert,[3] Straßen gabeln sich[4] in zwei auseinanderlaufende [Richtungen],[5] an den Bäumen zeigen sich Wipfel und Hälse, an den Bergen zeigen sich Felsvorsprünge und Gründe. Dies ist der betreffende Merkspruch.[6]

[5] Bei jeder Berg-Wasser-Malerei [gilt]: Was spitz und steil aufragt, sind Gebirgsgipfel; was platt und eben ist, ist ein Gebirgskamm. Steil aufragende Felswände sind ein Steilabfall; wo es Aushöhlungen gibt, das sind Felsklüfte. Was der körperlichen Gestalt nach abgerundet ist, ist eine Kuppe; wo Felsen herabhängen, das ist ein Bergüberhang.

[6] Wenn zwei Berge einen Wasserlauf einzwängen, wird das Gebirgsbach genannt, Schlucht [aber], wenn sie eine Straße einzwängen. Wo Wasser sich in ein Fluß [-tal] ergießt,[7] ist das ein Gebirgsfluß; wo ein Quellwasser einen Flußdurchbruch [herstellt], ist das ein Tal. Ein Erdberg unterhalb einer Straße[8] ist ein Hang; was wie Erde aussieht, aber in die Höhe [reicht], ist ein Hang.[9] Wenn man darin[10] den Unterschied vollziehen kann, dann weiß man Bescheid[11] über die Erscheinungen von Bergen und Gewässern.

[7] Der Betrachter blickt zuerst auf die Erscheinungsgestalten im Atmen; danach unterscheidet er klare und trübe [Stellen]. Er legt für die Menge der Gebirgsgipfel [die Richtung] des ehrerbietigen Grußes

---

[1] Nach der Variante *meí* 眉: »[gleich] Augenbrauen«.
[2] Nach der Variante *jué* 訣 ebenso wie *Shan shui lun* 山水論 [SSL]: »der Merkspruch«.
[3] Oder nach der Variante *kàn* 看 wie SSL: »zeigen sich [drei Seiten]«.
[4] Nach der Variante *kàn* 看: »[an den Wegen] zeigt sich [eine Gabelung in]«.
[5] Nach der Variante *xī* 蹊: »[zwei] Pfade«.
[6] Nach der Variante *fǎ* 法: »die betreffende Verfahrensweise«.
[7] Nach der Variante *zhù shuǐ zhě* 注水者: »wo sich Wasser ergießt«.
[8] Mit dem Zusatz *píng xiǎo* 平小: »ein flacher kleiner [Erdberg]«.
[9] Oder fast wörtlich wie SSL, nämlich 極目而平者阪: »Was bis zum Horizont reicht und platt ist, ist ein Abhang«.
[10] Nach der Variante *cǐ lèi* 此類: »hinsichtlich dieser Arten«.
[11] Mit dem Zusatz *cū* 粗: »[dann weiß man] grob [Bescheid]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und der Verbeugung fest[12] und ordnet für die Schar der Bergklüfte die Aufstellung ihres würdevollen Auftretens an. Sind es zu viele, so [entsteht] Unordnung, sind es zu wenige, so [wirkt das Bild] lahm. [Es sollen] weder viele noch wenige [sein], [und sie] müssen [überdies] geschieden sein in Entferntere und Nahestehende. Entfernte Berge können nicht mit den Bergen im Vordergrund verbunden sein. (601) Entfernte Gewässer können nicht mit dem Wasser im Vordergrund verbunden sein.

[8] Die Berge müssen[13] in sich gekehrt umschließen, Gewässer müssen gewunden sein. In einem dichten Wäldchen kann man einen alten [buddhistischen] Tempel, […][14] mehrstöckige Gebäude oder eine daoistische Anlage anbringen.[15] Wo ein Felsvorsprung abbricht oder an einem zerfallenen[16] Damm ist es angemessen,[17] eine kleine Brücke zu plazieren. An einem Ort, wo es eine Straße gibt, gehen Menschen. An einem Ort, wo es keine Straße gibt, [befindet sich] ein Gehölz. An einem Ort, wo der Ufervorsprung aufhört,[18] [ist] eine alte Anlegestelle. An einem Ort, wo der Berg endet,[19] [ist] ein Dorf in der Ödnis. An einem Ort, wo das Gewässer sich in die Weite dehnt, [ist] ein der Ferne zustrebendes Segel. An einem Ort, wo der Wäldchen dicht ist, [ist] ein Lokal oder eine Behausung. Bei alten Bäumen an einem überhängenden Steilabfall[20] treten die Wurzeln zutage und Kletterranken winden sich. Skurrile Felsen[21] dicht am Wasserlauf [sind] eingefallen und hohl, dabei [gezeichnet von] den Narben, die das Wasser [hinterlassen hat].

[9] Wann immer ein Gehölz gemacht wird [, gilt]: In der Ferne, da ist es[22] locker und eben, in der Nähe, da ist es[23] üppig und dicht. An

---

[12] Oder nach einer Anmerkung wie in SSL, nämlich 分賓主之朝揖: »Er unterscheidet die [Rangordnung] von Gast und Herr, [die Richtung] des ehrerbietigen Grußes«.

[13] Nach der Variante *yāo* 腰: »Die Flanke [der Berge ist in sich gekehrt und umschließend]«.

[14] Hier vermerkt Yu Jianhua 俞劍華 eine Lücke im überlieferten Text.

[15] Nach einer Variante lautet dieser ganze Abschnitt kürzer: »[Wo die Flanke der Berge in sich gekehrt und umschließend ist,] da kann man einen [buddhistischen] Tempel oder eine daoistische Anlage anbringen«.

[16] Nach der Variante *luàn* 亂: »unordentlichen«.

[17] Nach der Variante *kě* 可: »kann man [eine kleine Brücke plazieren]«.

[18] Nach der Variante *duàn* 斷: »abbricht«.

[19] Nach der Variante *duàn* 斷: »abbricht«.

[20] Nach der Variante *lín àn* 臨岸 wie SSL: »dicht an einem Felsvorsprung«.

[21] Nach der Variante *shí àn* 石岸: »Ein felsiger Ufervorsprung«.

[22] Nach der Variante *zhě* 者 wie SSL: »In der Ferne ist es«.

[23] Nach der Variante *zhě* 者 wie SSL: »In der Nähe ist es«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denjenigen [Bäumen, die] Blätter und Nadeln tragen, sind die Äste weich. Wo es keine Blätter und Nadeln gibt, da sind die Äste hart. Die Kiefernrinde gleicht[24] Fischschuppen, die der Zeder umwindet ihren Körper. [Pflanzen], die in der Erde wachsen, sind lang gewachsen, kräftig und gerade. Solche, die auf Felsen wachsen, sind krumm eingerollt und [stehen] vereinzelt und allein. Alte Bäume [tragen] viele Knorren und sind halb [schon] abgestorben. Ein Wäldchen im Frost ist traurig und still, gleichsam düster und verlassen.[25]

[10] Alle Berg-Wasser-Malerei muß den vier Jahreszeiten gemäß [ausgeführt werden]:

[11] In einer Frühlingsansicht, da ist der Nebel verschlossen, und Wolkendunst breitet sich quer hin.[26] Bäume und Wäldchen stehen dunkel und unklar. In der äußeren Erscheinungsweise der Berge häuft sich tiefes Grün auf, und Wasser in der Ferne streckt seine Bläue hin.[27]

[12] In einer sommerlichen Ansicht, da verdecken die Gehölze den Himmel, frischgrünes Gestrüpp [wächst] auf dem gleichmäßigen Hang.[28] Auf die Wolken gestützt [ist da] ein Wasserfall.[29] Nah am Wasser [steht versunken] ein umschatteter Pavillon.

[13] In einer Herbstansicht, da sind Wasser und Himmel von derselben äußeren Erscheinungsweise. Vor rot erleuchteten Wolken fliegt gleichauf [eine Schar] Wildenten.[30] Wildgänse ziehen quer dahin, Wolkendunst staut sich. An einem von Schilfgras überwachsenen Eiland sind[31] seichte, sandige Ufer. In einer Winteransicht, da wird allenthalben der Erdboden zu Schnee.[32] Das Wasser ist seicht, der Sandstrand flach. Gefrorene Wolken [liegen über] der ganzen Erde. [Da ist] die Fahne einer Weinschenke, ein einsames Dorf. Der Kahn

---

[24] Nach der Variante *rú* 如: »ist wie«.

[25] Nach der Variante *fú shū* 扶疎 wie SSL: »breitet sich lose hin, [ist düster und verlassen]«.

[26] Nach der Variante *lóng* 籠 wie SSL: »[hängt da] in Schwaden«.

[27] Nach einer Variante ist die Reihenfolge in diesem Satz genau umgekehrt.

[28] Verständlicher ist die Variante *lǜ shuǐ píng bō* 綠水平波: »[Himmel,] frischgrünes Wasser und flache Wellen [sind da zu sehen]«.

[29] Nach einer Variante folgt hier *xíng rén yǔ shàn* 行人羽扇: »[Da sind die] Federfächer von Reisenden«.

[30] Nach einer Variante *sù sù shū lín* 蔌蔌疎林: »Üppig wuchert ein lichtes Wäldchen«.

[31] Nach der Variante *niǎo* 裊: »[Das Schilfgras] wiegt sich [, und da sind]«.

[32] Nach einer Variante wird dieser Satz ersetzt durch *shù zhī xuě yā* 樹枝雪壓: »[da] sind gedrückt die Äste der Bäume vom Schnee«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines Fischers ruht am Ufervorsprung. Ein Reisigsammler trägt Brennholz auf dem Rücken [heim].[33]

[14] [Herrschen] Wind und Regen, so sind Himmel und Erde nicht geschieden, und man hält Ost und West kaum auseinander. Die Reisenden [tragen] Schirm und Regenhut, die Fischer einen Regenumhang als Gewand. Gibt es Wind ohne Regen, zerteilen sich schräg die Äste, Blätter und Nadeln.[34] Gibt es Regen ohne Wind, sind Äste, Blätter und Nadeln nach unten gesenkt. Hat der Regen nachgelassen, gehen die Wolken zurück, und der Himmel ist smaragdgrün. Dünne Wölkchen sind spärlich verteilt. […][35] Die Berge glänzen mild blaugrün,[36] Netze schimmern im schrägen Licht, zum Trocknen ausgebreitet.

[15] In einer Ansicht bei Sonnenaufgang, da will es in all den tausend Bergen tagen. Leichter Nebel[37] stiebt empor. Blaß schimmert der noch nicht untergegangene Mond. [Noch] scheinen die Erscheinungsgestalten im Atmen[38] [erst] mild. In einer Ansicht bei Sonnenuntergang, da trägt das Gebirge die versinkende[39] Sonne in sich. Hunde bellen an einem einfachen Zaun. Ein Mönch eilt zu einem fernen [buddhistischen] Tempel. Die Segel [-Schiffe liegen] abgetakelt am Flußufer. Die Reisenden haben Eile bei der Heimkehr. Halb geöffnet steht eine Tür aus Reisig.

[16] Mal [ist es] »Wolkendunst zieht schräg und quer liegt der Nebel«, mal »In ferne Felsklüfte ziehen Wolken ein«, mal »Alte[40] Anlegestelle am herbstlichen Fluß«, mal »Zerbrochene Grabstelen auf einem in der Ödnis liegenden[41] Grabhügel«, mal [wiederum] »Frühlingsfärbung am Dongting [-See]«, mal »In der Gegend des Xiao- und des Xiang [-Flusses] im Nebel verirrt« […][42] – was wie dies ist in der Art, nennt man Bildtitel. […][43]

---

[33] Nach einer Variante findet sich die Reihenfolge in dieser Aufzählung etwas abgewandelt.

[34] Nach der Variante *dàn kàn shù zhī* 但看樹枝 wie SSL: »sieht man [ihn] nur [an] den Ästen der Bäume«.

[35] Hier vermerkt Yu Jianhua 俞劍華 abermals eine Lücke.

[36] Nach der Variante *tiān* 添 [*cuì* 翠] wie SSL: »[glänzen] noch [blaugrüner]«.

[37] Nach der Variante *wù aī* 霧靄 wie SSL: »Nebel und hohe Bewölkung«.

[38] Nach der Variante *xiǎo sè* 曉色: »[scheint] die Färbung der Morgendämmerung«.

[39] Nach der Variante *cán* 殘: »verglühende«.

[40] Nach der Variante *wǎn* 晚: »Abendliche«.

[41] Nach der Variante *gǔ* 古: »[auf einem] alten«.

[42] Erneut wird eine Lücke vermerkt.

[43] Es wird eine weitere Lücke vermerkt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[17] Die Verfahrensweisen der Pinselführung und die Verteilung und Anordnung [der Bildgegenstände] sind mehr noch dem jeweiligen Augenblick überlassen. Die körperlichen Gestalten der Berge (602) können nicht entschieden [der großen Richtung] zuwiderlaufen.[44] Die Baumkronen können nicht wohlgeordnet und ebenmäßig sein. Die Bäume stützen sich auf die Berge wie auf ihr Knochengerüst; die Berge benutzen die Bäume als ihr Gewand.[45] Die Bäume dürfen nicht übermäßig wuchern, [denn] man soll den Glanz und die Schönheit der Berge sehen. Die Berge dürfen nicht ungeordnet sein, [denn] man soll das Strahlen und den Glanz[46] der Bäume sehen.[47]

[18] Wenn man auf dies zu achten vermag, vereint sich schlagartig[48] der innere Sinn mit dem ursprünglich Unscheinbaren.

[19] Ist die Sinneshaltung träge, [geraten] die Felsen nicht hart. Ist der innere Sinn schwächlich, [gerät] das Wasser nicht [dicht und] fest. Ist der Pinsel [zu] spitz, [geraten] die Bäume nicht [wie] gealtert. Ist die Tusche [zu] dick, [geraten] die Wolken nicht zart. […][49]

6. Jing Hao 荊浩, *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji*筆法記 [BFJ], nach LB I 605 ff.)[1]

(LB I 605) [1] Im Taihang-Gebirge[2] gibt es das Honggu [-Tal]. Dort pflegte ich ein paar Morgen Ackerland zu bebauen, und davon lebte ich. Eines Tages bestieg ich den Shenzheng-Berg und blickte [von dort aus] in alle vier Himmelsrichtungen. Auf dem Rückweg trat ich durch

---

[44] Nach der Umkehrung und Lesung als *fàn chóng* 犯重 vielleicht eher: »den Fehler [eintöniger] Schichtung begehen«.

[45] Nach einer Variante in umgekehrter Reihenfolge.

[46] Nach der Variante *jīng shén* 精神 wie SSL: »das Feinstoffliche und das Geistige«.

[47] Nach der Variante *xiǎn* 顯 wie SSL: »[man soll …] sichtbar herausbringen«.

[48] Nach der Variante *xū* 須: »muß [sich der innere Sinn … vereinen]«.

[49] Auch hier ist eine Lücke vermerkt.

[1] Vgl. die Übersetzungen ins Englische bei Lin Yutang, The Chinese, 63 ff.; Munakata, Ching Hao, 11 ff. Jing Haos 荊浩 Ausführungen werden in Teilen von Han Zhuo 韓拙 in seinem *Shan shui chun quan ji* 山水純全集 (*Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-*[*Malerei*], SSCQJ, VI. 9. bzw. LB II 661 ff.) mit leichten, häufig jedoch signifikanten Abweichungen zitiert. Zum Vergleich ist im folgenden jeweils eine Übersetzung nach der Version bei Han Zhuo 韓拙 beigegeben.

[2] Das Taihang太行-Gebirge erstreckt sich durch die heutigen Provinzen Henan 河南 und Shanxi 山西 in nordsüdlicher Richtung.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein großes Felsentor; da war Tauwasser auf dem bemoosten Pfad und skurriles Gestein, aus dem glückverheißender Dunst [quoll]. Wie ich eilends tiefer eindrang an dem betreffenden Ort, waren da allenthalben alte Kiefernbäume. Darunter waren welche mit besonders großem Stammumfang, deren Rinde gealtert war und bedeckt mit grauem Moos – flatterndes Schuppengetier, in den freien Luftraum sich erhebend, der wirkmächtigen Erscheinung nach hin und her sich windende Drachen, die zum Himmel aufwärts strebten. Solche, die ein Wäldchen bildeten, standen frisch im Atmen, reich entwickelt und prächtig. Die [dies] nicht vermochten,[3] wanden sich [, Bewahrer ihrer Tugend,] in ihren Knorren und krümmten sich in sich selbst zurück [, um sich nach Kräften und ohne Zaudern um das Gute zu bemühen]. Die einen drehten ihre Wurzeln nach oben und ließen sie aus dem Boden treten, andere wieder lagen quer und durchschnitten einen mächtigen Wasserlauf. Sie klammerten sich an Felsvorsprünge oder hockten eingerollt am Gebirgsfluß. Sie zerteilten das Moos und spalteten den Fels. Da ich über ihre Außergewöhnlichkeit überrascht war, lief ich überall umher und erfreute mich daran.

[2] Tags darauf nahm ich die Pinsel und begab mich abermals dorthin, um sie darzustellen. Wohl zehntausend Stämme [machte] ich im ganzen, dann waren sie wie die echten.[4]

[3] Als ich im Frühjahr des darauffolgenden Jahres zu dem Gebiet unter dem Steintrommelüberhang kam, begegnete ich einem Alten. Weil er mich danach fragte, gab ich ihm ohne Auslassung den Grund zur Antwort, weshalb ich gekommen war. Der Alte sprach: »Kennt Ihr die Verfahrensweisen der Pinselkunst?« Ich sagte: »Alter, nach deinem Auftreten und deiner Gestalt [zu schließen], bist du ein einfacher Mann, der in der Wildnis lebt. Weißt du denn etwas von den Verfahrensweisen der Pinselkunst?« Der Alte sprach: »Kennt Ihr denn, was ich in meinem Innern berge?«[5] Wie ich dies hörte, schämte ich mich und war bestürzt.

---

[3] Diese Passage lautet im SSCQJ des Han Zhuo 韓拙: »Die ihre Anlage vollendet haben, an denen gibt es einen Überschuß in der Haltung des Atmens; die Unbegabten […]« (VI. 9. [26], LB II 668: 成材者氣概有餘,不材者).

[4] Nach der Variante *zhī* 知 für *rú* 如: »[dann] wußte ich Bescheid über [ihre Echtheit]«. Daß an dieser Stelle »wahr« oder »Wahrheit« nicht paßt, ist offenkundig, wenn anders der Aufstieg der Erkenntnis zur Wahrheit auch in Europa nicht über die unermüdliche Wiederholung erreicht werden kann. Gemeint ist hier tatsächlich die oft erörterte illusionäre Authentizität der mimetischen Kunst. Bemerkenswert ist die stark interpretierende Übersetzung in Lin Yutang, The Chinese, 64: »[…] before I caught the spirit.«

[5] Vgl. das berühmte Zwiegespräch über das Glück der Fische zwischen Zhuang Zhou 莊

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[4] Der Alte sprach: »Wer in jungen Jahren das Studium liebt, der kann es schließlich zu etwas bringen. In der Malerei nun gibt es sechs Kernstücke. Das erste betrifft das ›Atmen‹, das zweite die ›Gestimmtheit‹, das dritte das ›Sinnen‹, das vierte die ›Ansicht‹, das fünfte den ›Pinsel [-zug]‹, das sechste den ›[Umgang mit der] Tusche‹.« Ich sagte: »Was die Malerei ausmacht, so ist sie ein blütenschönes Aufscheinen. Einzig wird [dabei] Ähnlichkeit geschätzt und das Erlangen der Echtheit.[6] Ist dies etwa schon schädlich?« Der Alte sprach: »Es verhält es sich nicht so mit ihr. Was die Malerei ausmacht, so hat sie mit einem linienziehenden Begrenzen zu tun.[7] Indem an den [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse[8] Maß genommen wird, wird an ihnen das Echte aufgenommen.[9] Hinsichtlich des blütenschönen Aufscheinens der Vorkommnisse wird das blütenschöne Aufscheinen an ihnen aufgenommen, hinsichtlich des wirklichen Gehaltes der Vorkommnisse wird der wirkliche Gehalt an ihnen

---

周 und Hui Zi 惠子 in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 17 »Qiu shui 秋水« (»Herbstwasser«), ZZJS 267 f. bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 192.

[6] Diese naive Idee einer illusionären »Echtheit« (*zhēn* 真) des Gemalten, an der der noch unbelehrte Autor gleichsam in ironischer Weise ein Stück weit festhält, ist im weiteren abzuheben von der Auskunft des Alten, der hingegen »das Echte« als die tatsächliche Verkörperung des Wirklichen im Bild herauszustellen sucht.

[7] In Anspielung auf die phonetischen Vorgaben der ersten Aussage, darin der Maler in einer Lautassoziation *huà* 畫 als *huá* 華 interpretierte, muß in diesem bewußt paradox formulierten, tautologisch scheinenden Wortspiel für das erklärende zweite Zeichen *huà* 畫 der Bedeutung nach offenbar das spezifizierende Zeichen *huà* 劃 gelesen werden. Auf den ersten Blick ergibt sich freilich die provozierende Banalität: »Was die Malerei ausmacht, so hat sie mit Malerei zu tun.« Vgl. zum zweiten *huà* 畫 stark interpretierend Munakata, Ching Hao, 12: »measuring«.

[8] Munakata (Ching Hao, 12) unterschlägt das wichtige Wort »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) und übersetzt: »One examines the objects«. Das mag damit zusammenhängen, daß er für den Ausdruck *xiàng* 象 bereits die Bedeutung »painted image of the existing object« reserviert hat (ebd., 22 Anm. 15). In seiner dreigliedrigen »Ontologie«, wonach *qì* 氣 (*spirit*), *xíng* 形 (*form*) und *zhí* 質 (*substance*) als die drei »constituents of existence« herausgestellt werden (ebd., 21 Anm. 14), findet die für die Theorie der Malerie immer wieder entscheidende Idee von in ihrer Bedeutsamkeit erscheinenden *xiàng* 象 *vor* der Malerei keinen Platz.

[9] Mit der Übersetzung »aufnehmen« für *qǔ* 取 soll versucht werden, nicht schon sprachlich zu suggerieren, es handle sich dabei um einen Erkenntnisakt, wie er etwa in »erfassen« anklingt. Es kann hier offenkundig nicht um ein rein visuelles Taxieren der Erscheinungen durch das Auge des Künstlers gehen, wenn in der Folge der *Wertunterschied* zwischen einem »blütenschönen Aufscheinen« (*huá* 華) und dem »wirklichen Gehalt« (*shí* 實) sowie die atmosphärische Wirkgröße »Atmen« (*qì* 氣) ins Spiel gebracht wird.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufgenommen.[10] Man darf nicht an dem blütenschönen Aufscheinen festhalten und [dieses] zum wirklichen Gehalt machen. Wenn man sich auf Kunstfertigkeit nicht versteht, mag man sehr wohl leichthin nach Ähnlichkeit trachten. Hat man es aber auf das Echte abgesehen, kann man [dies so] nicht erreichen.« Ich sagte: »Was verstehst du unter ›Ähnlichkeit‹? Was verstehst du unter ›Echtheit‹?« Der Alte sprach: »Was die Ähnlichkeit betrifft, so wird dabei die körperliche Gestalt erlangt und das Atmen außer Acht gelassen. Was das Echte betrifft, so sind dabei das Atmen und die stoffliche Gegebenheit gleichermaßen voll [entwickelt]. Wo immer das Atmen im blütenschönen Aufscheinen weitergegeben, in der [sinnhaften] Erscheinungsgestalt [jedoch] außer Acht gelassen wird, bedeutet dies den Tod der [sinnhaften] Erscheinungsgestalt.« Ich entschuldigte mich und sagte: »Schon immer wußte ich, daß, was Schreibkunst und Malerei betrifft, diese von Tugendhaften und Fähigen von Rang und Namen studiert wurden. (606) Ich bäurischer Schüler weiß, daß ich, wenn es nicht der Grundlage entspricht, mit dem Pinsel faul nur spiele, [hier etwas] aufnehme und [dort etwas] vergebe,[11] zuguterletzt [aber] gar nichts zuwege bringe. Voller Scham über Euren Gunstbeweis empfange ich die Kernstücke – die Malerei zu bestimmen, das vermag ich nicht.

[5] Der Alte sprach: »Was die sinnlichen Begierden betrifft, so sind das Räuber am Leben. Tugendhafte und Fähige von Rang und Namen gaben sich ganz der Freude am Zitherspiel, an der Schreibkunst und am Malen von Bildern hin; [damit] ersetzten sie die unreinen Begierden und hielten sie von sich fern. Ihr seid ja innig vertraut mit dem Guten; nur hoffe ich, daß Ihr, gleich welchem Studium Ihr

---

[10] Entgegen dem *locus classicus* zu *shí* 實, »Fruchtgehalt«, und *huá* 華, »Blüte«, in *Lao Zi* 老子 38 (Wilhelm, Laotse, 81), wohl aber in einer versteckten Anlehnung an die in LY 6.18 (Schwarz, Konfuzius, VI.16) von Konfuzius als Kennzeichen des Edlen geforderte Komplementarität von »literarischer Bildung« (*wén* 文) und »innerer Festigkeit« (*zhí* 質), folgt der Redner hier der Gleichstellung von *shí* 實 und *huá* 華 in *Wen xin diao long* 文心雕龍, 卷 1, Kap. »Zheng sheng 徵聖« (»Belegsprüche von den Vollkommenen«), WXDL 25.

[11] Xu Fuguan 徐復觀 schlägt statt dessen vor, für *yǔ* 與, »geben«, *mò* 墨, »Tusche«, zu lesen (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 291), was freilich – entgegen seiner Auffassung – kaum als bloße Verschreibung gewertet werden kann. Ich folge hier – unter Berufung auf ZW Art. *qǔ yǔ* 取與 – Munakata (Ching Hao, 12 und 22, Anm. 17). Das »oberflächliche«, formalistische Pinselspiel hat offenbar etwas Beliebiges in seiner Gestaltgebung. Positiv faßt freilich Jullien (Das große Bild, 124 f.) den Ausdruck *qǔ yǔ* 取與 (oder 取予) in Analogie zum Ein- und Ausatmen als rhythmischen Wechsel von »Annehmen und Zurückgeben« im Malakt auf.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Euch letztlich widmet, dies ohne Zaudern betreiben möget! Die Kernstücke zum Malen von Bildern teile ich Euch [daher jetzt] vollständig mit.

[6] Was das ›Atmen‹ betrifft [, so gilt da]: Der innere Sinn bewegt sich mit dem Pinsel mit,[12] und ohne Fehl werden [so] die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aufgenommen. Was die ›Gestimmtheit‹ betrifft: Mit verborgener [Pinsel-] Spur werden die körperlichen Gestalten hingestellt,[13] und [so] wird da die vollständig gegebene Wirkung[14] nicht gewöhnlich. Was das ›Sinnen‹ betrifft: In großen Zügen wird durch Wegstreichen der Kern herausgearbeitet,[15] und durch Zusammenziehung im Vorstellen werden [so] die Vorkommnisse als körperliche Gestalt [ausgebildet].[16] Was die ›Ansicht‹ betrifft: Gestaltet und

---

[12] Dieser Satz lautet im SSCQJ (vgl. hierzu wie zu diesem gesamten Abschnitt unten VI. 9. [58], LB II 678): »Den körperlichen Gestalten folgend wird der Pinsel bewegt« (隨形運筆); vgl. ebenso Lin Yutang, The Chinese, 65; Escande, L'art, 114; vgl. ferner konventionell etablierte Wendungen wie »Die Sinneshaltung geht dem Pinselzug voraus« (SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 意在筆先) oder »das Sinnen in Bewegung versetzen und [dann] den Pinsel schwenken« (zum Beispiel LDMHJ 卷 2, 25: 運思揮毫; vgl. Acker, Some T'ang, I 183). Ich schließe mich dagegen Nakamuras (Chūgoku garon, 335 f.), Xu Fuguans 徐復觀 (Zhongguo yishu, 293 bzw. 294) und Munakatas (Ching Hao, 12 bzw. 23 f., Anm. 19) Auffassung von der Sinnhaftigkeit des *textus receptus* an, wofür letzterer überdies eine Reihe guter Gründe anführt. Vor allem die parallele Gedankenführung zum Pinselzug (*bǐ* 筆) – »[der Pinsel] wird bewegt, indem er, um und um sich wendend, durch alle Veränderungen hindurchläuft« (運轉變通) – wie sodann zur Vollendung der Kunst im Rang des »Vergeistigten« (*shén* 神) – »eingelassen in die Bewegung« (*rèn yùn* 任運) – sprechen für die Auffassung von der Priorität der Pinselbewegung gegenüber dem inneren Sinn.

[13] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678 (lies die Variante *lòu* 露 statt *wù* 霧): »In [ihren] verborgenen und in [ihren] sichtbar zutage tretenden [Seiten] werden die körperlichen Gestalten hingestellt« (隱露立形).

[14] Munakata übersetzt *yí* 儀 hier noch deutlicher mit »propriety« und sieht darin einen Beleg für eine ethisch-moralische Dimension der Welt, die das Malen in den Augen des »Konfuzianers« Jing Hao 荊浩 unbedingt zu vermitteln habe (Munakata, Ching Hao, 26 f. Anm. 21). Es soll indes mit der hier gegebenen Übersetzung als »Wirkung«, die ebenso die visuelle Wirkung eines gestalthaften Auftretens wie das in der Welt wirkende Sich-Zeigen der »zwei Wirkgestalten« (*èr yí* 二儀) Himmel und Erde oder Sonne und Mond zuläßt, ein weiteres Verständnis offengehalten werden. Nach der Variante *yí* 遺 für *yí* 儀, die Xu Fuguan 徐復觀 (Zhongguo yishu, 293) für die richtige hält, lautet der Satz hingegen: »[so ist es da im Darbieten wie] im Fortlassen [nicht gewöhnlich]«.

[15] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »Im [Rhythmus] von Niederdrücken und Aufwärtswenden [des Pinsels] wird der Kern aufgenommen.« (頓挫取要).

[16] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »[und] zusammengezogenes Vorstellen [richtet sich auf] das den Vorkommnissen Angemessene« (凝想物宜); vgl. den verwandten Ausdruck *níng sī* 凝思, den Lu Ji 陸機 in seinem *Wen fu* 文賦 verwendet (*Wen xuan* 文選, 卷 13, 3b bzw. WX 240). Munakata liest für »herausarbeiten« offenbar noch klarer *fā* 發,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ins rechte Maß gebracht werden die jahreszeitlichen Vorgaben,[17] und [so] wird das wunderbar Vollendete gesucht und das Echte[18] geschaffen.[19] Was den ›Pinsel [-zug]‹ betrifft: Obgleich gestützt auf Verfahrensweisen und Regeln, wird [der Pinsel] bewegt,[20] indem er, um und um sich wendend, durch alle Veränderungen hindurchläuft,[21] und [dabei] kommt es nicht zu [seiner Verfestigung in] einer stoff-

---

»herausbringen«, statt *bō* 撥, »schlagen« (Munakata, Ching Hao, 27 Anm. 22); ohnedies übersetzt er hier jedoch entgegen seiner Auffassung von dem ersten Kernstück, dem »Atmen« aus der Bewegung des Pinsels heraus, nunmehr ganz im Sinne einer naturalistischen Mimesis-Theorie (ebd., 12): »[…] grasp essential forms eliminating unnecessary details (in your *observation of nature*), and let your ideas crystallize into *the forms to be represented* [Hervorhebungen M. O.].« Zusammenfassend spricht er folgerichtig von einem »examining nature, comprehending the rules of nature« (vgl. ebd., 27 Anm. 22). Dies scheint aber zumindest tendenziell dem stereotypen Ausdruck für die *innere* Versenkung, *níng xiǎng* 凝想, geradewegs zu widersprechen (vgl. HY Art. *níng xiǎng* 凝想 bzw. *níng sī* 凝思: »ein Nachdenken in der Weise einer Sammlung der feinen Kräfte und eines Zusammennehmen des Geistes« [*huìshén dè sīkǎo* 聚精會神地思考]; »versunkenes Nachsinnen« [*chénsī* 沉思]).

[17] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »Gestaltet und ins [rechte] Maß gebracht wird der Jahreszeit [gemäß] die Umsetzung.« (制度時用).

[18] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »das Herausragende« (*qí* 奇).

[19] Auf verwirrende Weise führt Munakata (Ching Hao, 27 f. Anm. 23) lang und breit aus, inwiefern *zhì dù* 制度 so viel wie »formulating regulations or measures«, also die *menschliche* Aktivität des Maß*gebens* und Bestimmens – offenbar Festlegungen in der Bildgestaltung – bedeuten soll, nur um in seiner Übersetzung doch wieder dem Mimesis-Gedanken und dem *erkenntnistheoretischen* Topos des Abendlandes vom Naturstudium zu verfallen: »[…] when you study the laws of nature and the different faces of time […]« (ebd., 12).

[20] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »Mit Mühe an Verfahrensweisen und Maßgaben gebunden, wird er [sc. der Pinsel] in der Bewegung tätig und läuft durch alle Veränderungen hindurch« (*nán* 難 statt *suī* 雖 und *yùn zuò* 運作) bzw. »wird er [sc. der Pinsel] in der Bewegung eingesetzt« (*yùn yòng* 運用).

[21] Abermals schmuggelt Munakata (Ching Hao, 12) an dieser Stelle auf überraschende Weise eine »Gestaltungsabsicht vor der Pinselbewegung« ein, wenn er für *biàn tōng* 變通 »applying all the varieties of strokes *in accordance with your purpose* [Hervorhebung M. O.]« einsetzt. Im Gegensatz zu seinem Pendant *tōng biàn* 通變, »[in einer subjektiven Erkenntnis- und Ordnungsleistung] die Abwandlungen [des Weltgeschehens] durchdringen«, weist der umgekehrte Ausdruck *biàn tōng* 變通 hier jedoch unmißverständlich auf die ungehinderte Durchgängigkeit des kosmischen Wandlungsgeschehens selbst hin; so ist der Ausdruck schon aus dem *Yi jing* 易經 geläufig (siehe zu *tōng biàn* 通變: ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭上«, 4a/6b; siehe im Gegensatz dazu zu *biàn tōng* 變通: Ebd., 8a/(8b) und ebd., Abteilung »Xi ci 繫辭下«, 9b; vgl. Wilhelm, I Ging, 278: »die Veränderungen mit lebendigem Zusammenhang zu durchdringen« und ebd., 291: »wenn man die Änderungen durchläuft« bzw. dagegen ebd., 295: »[nichts] Beweglicheres und Zusammenhängenderes [als]« und ebd., 298/301: »Veränderung und Zusammenhang«).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

lichen Gegebenheit und nicht zur [Ausbildung als] körperliche Gestalt[22] – gleichsam Flug und Selbstbewegung.[23] Was den ›[Umgang mit der] Tusche‹ betrifft: Trübung und Blässe in Höhen und Niederungen, die Vielfalt der Vorkommnisse [geordnet nach] Vordergrund und Tiefe[24] – [dies ist da] von glänzender Bildung und [zugleich ganz] von selbst geworden,[25] gleichsam als sei es nicht abhängig von [der Arbeit eines] Pinsels.«[26]

[7] Und wiederum sprach er: »›Vergeistigt‹, ›wunderbar vollendet‹, ›herausragend‹, ›gekonnt‹ – was [unter diesen den höchsten Rang, den des] ›Vergeistigten‹ betrifft, so gibt es da nichts, was tätig betrieben würde; eingelassen in die Bewegung werden die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten zuwege gebracht. Was den ›wunderbar Vollendeten‹ betrifft, so durchzieht sein Sinnen Himmel und Erde, die angeborene Anlage und lebendige Verfassung aller Arten. Die [Bild-] zeichnung und die Bahnen der Wirk-lichkeit vereinen ihre Wirkung, und all die Vorkommnisse lassen den Pinsel umlaufen.[27]

---

[22] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »nicht zum blütenschönen Aufscheinen« (*bù huá* 不華). Diese Variante hält Xu Fuguan 徐復觀, offenbar aus einer etwas konventionellen Ablehnung des Dekorativen und im Widerspruch zu seinen eigenen früheren Ausführungen zugunsten des »Aufscheinens« (*huá* 華) als Grundlage der Malerei, für glücklicher (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 291 f. bzw. 293).

[23] Ganz entfernt erinnert diese Beschreibung an einen Ausspruch in der der Wei Shuo 衛鑠 zugeschriebenen Abhandlung *Bi zhen tu* 筆陣圖: »In vornehmer Zurückhaltung aus- und eingehend gleicht [diese Pinselführung] einem fliegenden Weiß« (Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書三] II 56a: 窈窕出入如飛白). Es handelt sich aber allenfalls um eine Anspielung auf das »Fliegen«, nicht um eine direkte Entlehnung. Denn während in *Bi zhen tu* 筆陣圖 auf die angeschaute Pinsellinie hin der Zug des Pinsels charakterisiert wird, scheint doch im hiesigen BFJ die leibliche Bewegung im Ziehen des Pinsels, die dem Pinsel gleichsam ein selbständiges Leben einhaucht, im Vordergrund zu stehen.

[24] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »werden eingeteilt und gesondert [in Vordergrund und Tiefe]« (*pǐn bié* 品別).

[25] Denkbar wäre an dieser Stelle auch folgende Alternative: »[dies ist da] in den Linienmustern wie im farbigen Schillern [ganz] von selbst geworden«. Da der Text jedoch explizit *wén cǎi* 文采 gibt, nicht *wén cǎi* 文彩, ist hier gegenüber demselben Problem wie schon in Xie Hes 謝赫 GHPL (oben 3. [15], LB I 361) noch entschiedener von der übertragenen Bedeutung des Ausdrucks auszugehen. Gemeint ist offenbar die elegante Durchbildung der Gestaltung, die in ihrer höchsten Vollendung gerade nicht mehr nach einer kunstvoll gemachten Durchbildung aussieht, vielmehr nach etwas, das »ganz von selbst so geworden ist«, wie es sich zeigt.

[26] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: »gleichsam als sei ein Pinsel nicht gebraucht worden« (似非用筆).

[27] Munakatas Übersetzung »[as it is stated in the *Book of Changes*] ›all the objects are [appropriately] settled into [their forms]‹ by brush [sic!]« (Munakata, Ching Hao, 13) ergänzt zwar scheinbar treffend den Wortlaut zu jenem Zitat aus dem *Yi jing* 易經: »All

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was den ›Herausragenden‹ betrifft, so sind die [Pinsel-] Spuren da auf unberechenbare Weise frei. Von der echten Ansicht ist es wohl abweichend und unterschieden, einseitig im Herbeiführen von deren Bahnen der Wirk-lichkeit. Wo dies erlangt wird, gilt auch: [Die Kunst des] Pinsels ist gegeben, aber ohne Sinnen. Was den ›Gekonnten‹ betrifft, so [bietet er wie mit] Geschnitztem und Gewobenem kleine Reize dar, und er vereint sich scheinbar mit dem großen Leitfaden. Er müht sich, schöne Formen darzustellen,[28] und [so] vergrößert er [nur] noch den Abstand zu den Erscheinungsgestalten im Atmen. Dazu ist zu sagen: Zuwenig an wirklichem Gehalt, zuviel aber vom blütenschönen Aufscheinen.

[8] Am [gemalten] Pinsel [-zug] gibt es im ganzen vier [Qualitäten der] wirkmächtigen Erscheinung. Sie heißen ›Muskeln und Sehnen‹, ›Fleisch‹, ›Knochen‹, ›Atmen‹.[29] Wenn der Pinsel [-zug] aufhört und [es] dabei doch [nicht][30] abbricht, wird das ›Muskeln und Sehnen‹ genannt. Wenn im Hervortreten und Abtauchen [des Pinselzuges] eine gehaltvolle Wirklichkeit[31] zuwege gebracht wird,[32] wird dies ›Fleisch‹ genannt. Ist [der Pinselzug] im Aufleben und Absterben

---

die Vorkommnisse lassen ihre körperlichen Gestalten [in der Welt] umlaufen« (ZYJY, 卷 1, Kommentar *tuàn* 彖 zum ersten Hexagramm, *qián* 乾, 2a: 品物流形; vgl. Wilhelm, I Ging, 26). Zugleich aber wird abermals mit einem groben Eingriff in den Satzbau das Wort *bǐ* 筆 als Instrumentalis – zu lesen etwa als *liú* [*xíng yú*] *bǐ* 流[形於]筆 – unterzubringen gesucht; so wird die Anspielung vermutlich gerade zerstört. Die Welt läuft ja nach Jing Haos Auskunft förmlich gerade so im Pinsel, in der Pinselbewegung und in den »Pinselspuren«, dem gemalten Bild also, zusammen und die Vorkommnisse lassen den Pinsel so »fließen« (*liú* 流) wie ursprünglich die naturwüchsige Gegebenheit der körperlichen Gestalten, die durch die Welt »fließen«, eben eine dynamische ist.

[28] Mit der Variante *jiǎ* 假 statt *qiǎng* 強: »[Er stellt] scheinbar [schöne Formen dar].«

[29] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [21], LB II 667: »Muskeln und Sehnen, Haut, Knochen, Fleisch« (*jīn pí gǔ ròu* 筋皮骨肉).

[30] Entsprechend der Überlieferung des Satzes im SSCQJ (VI. 9. [21], LB II 667) ist hier mit dem modernen Herausgeber tatsächlich eine ausgefallene Verneinung *bù* 不 anzunehmen. Nur so wird verständlich, was einige Sätze weiter unten vom »Abbrechen der [Pinsel-] Spuren« (*jī duàn* 迹斷) gesagt wird. Vgl. so schon Nakamura, Chūgoku garon, 341; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 294; Munakata, Ching Hao, 33 Anm. 32.

[31] Das Wort *shí* 實, sonst auch spekulativer mit »wirklicher Gehalt« im Gegensatz zu *huá* 華, »blütenschönes Aufscheinen«, übersetzt, mag an dieser Stelle doch vorrangig die ganz konkrete Bedeutung einer leiblich nachempfundenen, innerlich zusammengehaltenen Sättigung des angeschauten Pinselzuges mit schwarzer Tusche meinen.

[32] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [21], LB II 667: »Wenn im Hervortreten und Abtauchen [der Pinselzug in sich] abgerundet, durch und durch zusammengeballt und dabei üppig ist« (起伏圓混而肥).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kraftvoll und aufrecht,[33] wird dies ›Knochen‹ genannt. Wenn die [Pinsel-] Spuren und Linienzüge nicht versagen, wird dies ›Atmen‹ genannt.[34] Darum weiß man: Wo die Tusche zu einer großen stofflichen Gegebenheit wird, geht daran die Körperlichkeit verloren.[35] Wo die äußere Erscheinungsweise unscheinbar ist, wird das aufrechte Atmen zum Versagen gebracht.[36] Wo die ›Muskeln und Sehnen‹ tot sind, gibt es kein ›Fleisch‹, wo die [Pinsel-] Spuren abbrechen, gibt es keine ›Muskeln und Sehnen‹. Wo der verführerische Reiz gesucht wird, gibt es keine ›Knochen‹.

[9] Was nun die Schwächen anbelangt, so gibt es deren zwei: Die eine heißt ›[Schwäche] ohne eine körperliche Gestalt‹,[37] die andere ›[Schwäche] mit einer körperlichen Gestalt‹. Was die ›Schwäche mit einer körperlichen Gestalt‹ anbelangt, so [bedeutet dies]: Blüten und Bäume entsprechen nicht der Jahreszeit. Die Behausungen sind klein, die Menschen groß, bisweilen sind die Bäume höher als die Berge, die Brücken sitzen nicht auf dem Ufervorsprung auf – es ist von der Art,

---

[33] Vgl. SSCQJ, VI. 9. [21], LB II 667: »Treten unter dem zugespitzten [Ende] bei festem, aufrechtem Pinsel die Ansatz- und Wendepunkte sichtbar zutage« (筆削堅正而露節; bzw. gemäß den Varianten *jī* 迹 und *gāng* 剛 statt *xuè* 削 und *jiān* 堅: »Sind die Pinselspuren kraftvoll [und aufrecht, so daß die Ansatz- und Wendepunkte sichtbar zutage treten]«).

[34] Statt dessen steht im SSCQJ zur vierten Kategorie (VI. 9. [21], LB II 667): »Folgt [der Pinselzug wie darein] verwickelt und gebunden dem Knochen [-gerüst], so wird dies ›Haut‹ genannt« (纏縛隨骨謂之皮).

[35] Mit »Körper« (*tǐ* 體) ist demnach nicht an Plastizität, an ein physikalisches Raumvolumen – in Kubus, Kugel und Zylinder – gedacht, sondern viel eher an eine »Verkörperung« von Lebendigkeit im Hinblick auf deren »Entfaltung« in der Zeit (*yòng* 用).

[36] Nach Nakamura (Chūgoku garon, 343/345) gehören die letzten beiden Sätze über die Wirkung der Tusche in einen anderen Zusammenhang und sind hier fälschlich eingefügt. Seine Argumente muten jedoch eher spekulativ an. Vgl. dagegen die plausible Deutung in Munakata, Ching Hao, 37 Anm. 37. Es fehlt ja in der abschließenden Aufzählung in auffälliger Weise eine Aussage zu den Problemen hinsichtlich der vierten Erscheinungsweise, der des »Atmens«. Dazu gibt dieser vermeintlich überflüssige Passus immerhin Hinweise. Er fügt sich also sachlich eher ein als sprachlich.

[37] Die Wendung *wú xíng* 無形 erinnert entfernt an den Satz »Hören dort, wo es keinen Klang gibt; schauen dort, wo es keine körperlichen Gestalten gibt« aus dem ersten Kapitel, »Qu li shang 曲禮 上:« (»Ausführliche [Beschreibung der einzelnen] ritenkonformen Verhaltensweisen I«), des *Li ji* 禮記 (*Buch der Riten*); übersetzt nach Yang Jialuo 楊家駱 (Hg.), *Li ji ji shuo* 禮記集說, Taibei 1990, 卷 1, 4: 聽於無聲.視於無形. Es handelt sich aber wohl nicht um eine Anspielung dieser Art. Eher paßt der spekulative Hauptkommentar von Han Kangbo 韓康伯 aus dem zweiten Abschnitt der »Angehängten Sprüche« des *Yi jing* 易經 als Vorlage an diese Stelle: »Das sind die Erscheinungsgestalten, bei denen eine körperliche Gestalt gegeben ist und die, bei denen keine körperliche Gestalt gegeben ist.« (ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭 上:«, 3a: 有形無形之象).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daß da eine körperliche Gestalt abgeschätzt werden kann. Ist eine derartige Schwäche gegeben, kann das Bild (nicht)[38] geändert werden. Was die ›Schwäche ohne eine körperliche Gestalt‹ anbelangt, so sind da Atmen und Gestimmtheit durchweg untergegangen, die Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse sind ganz und gar abwegig,[39] und obwohl Pinsel und Tusche zum Einsatz gekommen sind, ist es doch in der Art toten Vorkommnissen gleich. Ist es derart seinem Maßstab nach ungeschickt,[40] kann man es nicht ausradieren und verbessern.

(607) [10] Da Ihr es ja liebt, Wolken, Wäldchen, Berge und Gewässer darzustellen, müßt Ihr Euch im klaren sein über den Ursprung der [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse. Seht, wenn ein Baum entsteht, bedeutet dies, daß er seine angeborene Anlage erhält. Der Kiefernbaum ist von seiner Entstehung an nicht gerade [gewachsen], gleichwohl nicht gebeugt. [Ganz] zufällig[41] ist er,

---

[38] Der moderne Herausgeber schlägt an dieser Stelle aus Sinngründen eine durchaus plausible Emendation von *bù* 不 zu *shàng* 尚, »noch« vor, wodurch der Satz einen positiven Sinn erhielte, etwa »kann das Bild [durchaus] noch geändert werden«. Denkbar wäre auch, daß im Prozeß des Abschreibens hier in Anlehnung an die nachfolgende Parallelstelle eine Verneinung in den Text hineingerutscht ist, um einen aus nur drei Zeichen bestehenden Satz geschmeidiger klingen zu lassen. Während jedoch auch Munakata hier die Negation streicht (Munakata, Ching Hao, 37 f. Anm. 41), hält Xu Fuguan 徐復觀 (Zhongguo yishu, 294) daran ohne weiteren Kommentar fest.

[39] Wenn Munakata (Ching Hao, 13) »objects which violate the rules of nature« übersetzt, suggeriert dies doch abermals eine Verletzung der visuellen Verhältnisse in den »körperlichen Gestalten«. An dieser Stelle ist indes das Wort *xiàng* 象 offenbar stärker aufzufassen, nicht als »optische Erscheinung« der Gegenstände, sondern als »wirksame Bedeutsamkeit«, wodurch alle Gestaltqualitäten erst eine eigentümliche Lebendigkeit erlangen. Die »Erscheinungsgestalten« sind als innere Würze der Malerei offensichtlich gerade abzuheben von den »körperlichen Gestalten« – sonst könnten sie schwerlich im Rahmen der hier erörterten Schwäche, die im Zusammenhang mit dem »Atmen« und der Gestimmtheit steht, die sich jedoch gerade nicht an rein sachbezogenen Formmerkmalen festmachen läßt, auftauchen.

[40] Offensichtlich geht es bei dieser »Schwäche« um die grundlegende Frage nach den »Maßstäben«, nach dem »Muster« oder »Stil« (gé 格) als einer sichtbaren Eigenschaft der Ausführung der gesamten Bildgestaltung, also um Pinsel, Tusche *und* den sinnhaften Gehalt der Darstellung. Produktionsästhetisch gesprochen geht es jetzt nicht um einzelne Lapsus, sondern um das *künstlerische* Vermögen oder Unvermögen des Schaffenden. Es verwundert, daß Munakata banal sagt, »Since these paintings are categorically inferior […]« (Munakata, Ching Hao, 13) und die Stelle nicht kommentiert.

[41] Wörtlich läßt sich die Passage in dieser Fassung vermutlich eher so übersetzen: »Man trifft [mal] auf welche, die wie dicht, [mal] auf welche, die wie locker [gewachsen] sind.« In der Alternative geht jedoch die auf die – äußerlich mitunter unscheinbare – moralische Würde und Komplexität in der Person des Edlen (*jūn zǐ* 君子) anspielende Ambivalenz in der Ikonologie der Kiefer verloren. Wenn der moderne Herausgeber (Interlinear-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als ob er dicht [, und auch wieder,] als ob er locker [gewachsen] wäre. Er hat weder ein tiefes Grün noch das Blaugrün des Eisvogels. Aus der Unscheinbarkeit heraus richtet er sich selbst aufrecht empor, und in der inneren Mitte seines Aufkeimens ist er nicht nieder.[42] Wenn er schon seiner wirkmächtigen Erscheinung nach einzigartig aufragt, [wachsen] niedrig die Äste und legen sich obendrein hin. [Selbst wo] er umgewendet herabhängt, stürzt er [doch] niemals bis auf den Boden herab. In Schichten gegliedert, [steht er] gleichsam aufgetürmt inmitten eines Wäldchens. Er gleicht dem [zum Guten bekehrenden] ›Wind, den die Wirkmacht des Edlen [nach Konfuzius darstellt]‹.[43] Manche malen ihn wie einen fliegenden Drachen, sich windend zum Knäuel, mit wildem Wuchs von Ästen und Nadeln – das entspricht nicht der Gestimmtheit im Atmen des Kiefernbaumes. Die Zeder [aber] ist von ihrer Entstehung an in Bewegung und vielfach gebeugt; sie [wächst] üppig und [läßt es] doch nicht bei einem blütenschönen Aufscheinen [bewenden]; sie reicht [ihre] Knorren dar und bietet einen [schön] gestalteten Ausdruck. Ihre Maserung umwindet sie im Gefolge des Sonnenlaufs. Die Nadeln gleichen geknüpften Fäden, die Äste sind wie in Leinen gekleidet. Manche malen sie wie eine Schlange, wie rohe Seide, leer im Innern und gegenstrebend gewunden – das ist ebenfalls zurückzuweisen. Dann gibt es da den Trompetenbaum, den Holzölbaum, den Götterbaum, die Spitzeiche, die Ulme, die Weide, den Maulbeerbaum, den [akazienähnlichen] Schnurbaum – alle in ihrer körperlichen Gestalt und ihren stofflichen Gegebenheiten voneinander verschieden. Wenn Ihr weithin [darüber] nachsinnt, werdet Ihr sie treffen, und jede einzelne [Baumart] für sich wird Euch gesondert und klar [dastehen].

[11] In den [sinnhaften] Erscheinungsgestalten von Bergen und Gewässern bringen Atmen und wirkmächtige Erscheinung einander

---

kommentar in LB I, 607) wie ebenso Xu Fuguan 徐復觀 (Zhongguo yishu, 295) und Munakata (Ching Hao, 38 Anm. 43) sich irritiert über das vielleicht überschüssige Zeichen *yù* 遇 äußern, so ergibt sich ein besserer Sinn, wenn man eine durchaus vorkommende Vertauschung der Zeichen *yù* 遇 und *ǒu* 偶 annimmt (vgl. dazu HY Art. *yù* 遇): Die *Erscheinung* des »edlen« Kiefernbaumes ist nur zufällig »gleichsam wie […]« (*rú* 如), doch im *Kern* bleibt er sich selbst in jeder Lage treu.

[42] Auch in diesem Satz scheint die Doppeldeutigkeit des Motivs eine physiologische Beschreibung mit einer ethischen verquickt zu haben. Wie das Trachten des »Edlen« setzen auch die Keime zu jungen Ästen am Kiefernbaum stets ganz oben an.

[43] Die Anspielung geht auf LY 12.19 zurück. Wie die unscheinbare Macht des Windes (*fēng* 風) das Gras beugt, so nimmt die »Ausstrahlung« (ebenfalls *fēng* 風) des Edlen ganz von selbst Einfluß auf das Verhalten des »gemeinen Menschen« (*xiǎo rén* 小人).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegenseitig hervor.[44] Sind sie daher [also] spitz, werden sie ›Gebirgsgipfel‹ genannt. Sind sie flach, heißen sie ›Gipfelkuppen‹. Sind sie abgerundet, heißen sie ›Bergkuppen‹. Sind sie untereinander verbunden, heißt das ›Gebirgskamm‹. Gibt es Aushöhlungen, spricht man von ›Felsklüften‹. Schroff aufragende Wände heißen ›Steilabfall‹. Die Mitte und der Fuß eines Steilabfalls heißt ›Bergüberhang‹.[45] Führt eine Straße zwischen Bergen hindurch, heißt das ›Tal‹. Wo die Straße versperrt ist, spricht man von einer ›Kesselschlucht‹. Gibt es in der Kesselschlucht ein Gewässer, heißt das ›Gebirgsfluß‹. Zwängen die Berge das Gewässer ein, heißt das ›Gebirgsbach‹. Obwohl die Gebirgsgipfel und Bergkuppen droben getrennt sind, sind die unteren Kuppen und Bergkämme miteinander verbunden. [Halb] verdeckt, [halb] widerscheinend sind da Quellwasser und Wäldchen, vage angedeutet Nähe und Ferne. Wo nun Berg und Wasser ohne diese [sinnhaften] Erscheinungsgestalten gemalt werden, ist [dies] ebenfalls zurückzuweisen. Manche malen fließende Gewässer und fahren dabei vielfach wild mit dem Pinsel herum, die Linien sind wie abgerissene Fäden, und es gibt kein bißchen Welle, [kein Gewoge von] hoch und tief – dies ist ebenso zurückzuweisen. Was ferner Nebel, Wolken, Dunst und hohe Bewölkung betrifft, so gibt es da für schwer und leicht [jeweils seine] Zeit. [Ihre] wirkmächtigen Erscheinungen hängen wohl auch vom Wind ab, und all [ihre] Erscheinungsgestalten sind keine feststehenden. Man muß ihren überquellend gestalteten Ausdruck weglassen und in großen Zügen den Kern aufnehmen. Erst wenn

---

[44] Demnach sind für diese anschaulichen Erscheinungsgestalten zwei Aspekte konstitutiv, nämlich zum einen die alles durchherrschende atmende Bewegtheit, zum anderen die als Wirkmacht aufgefaßte besondere Lage und Gestalt. Indem jedoch das »Atmen« in einer bestimmten Erscheinung verkörpert sein muß, um angeschaut werden zu können, indem umgekehrt die besondere Berggestalt lebendig atmen muß, damit sie als »wirkmächtig« empfunden wird, müssen beide Aspekte der sichtbaren Gestalt zusammenspielen, bevor – über die im folgenden aufgeführten physikalischen oder optischen »Formen« hinaus – von einer »Erscheinungsgestalt« im emphatischen Sinne (*xiàng* 象) gesprochen werden kann. Insofern unterstreicht ein anschaulicher Aspekt jeweils den anderen; und vor dieser Grundregel bedeutet die anschließende Liste keine Erläuterung und keine sachliche Schlußfolgerung, sondern lediglich die Illustration des hier einleitend Festgestellten auf einer anderen argumentativen Ebene.

[45] Vgl. SSCQJ, 9. [5], LB II 663: »Die spitzen werden ›Gebirgsgipfel‹ genannt, die flachen heißen ›Hügel‹. Die abgerundeten heißen ›Bergkuppe‹, die untereinander verbundenen heißen ›Gebirgskamm‹; gibt es da Aushöhlungen, spricht man von ›Felsklüften‹; eine schroff aufragende Wand heißt ›Bergüberhang‹.« Bzw. mit einem Zusatz in Anlehnung an den Ausgangswortlaut auch dort: »[heißt] ›Steilabfall‹; der Fuß eines Steilabfalls heißt [›Bergüberhang‹].«

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

man zunächst einmal imstande ist, hinsichtlich [dieser Unterscheidung von] richtig und falsch Bescheid zu wissen, erhält man danach die betreffenden Verfahrensweisen der Pinsel [-kunst].«

[12] Ich sagte: »Welcher von den Leuten, die seit alters her im Studium [danach strebten], hat es denn schon völlig zuwege gebracht?«

[13] Der Alte sprach: »Die es erlangten, sind wenige. Xie He schätzt Lu [Tanwei] als den Gipfel der Vollendung ein. Heute ist es bereits schwer, eigenhändige [Pinsel-] Spuren [von ihm] anzutreffen. Den von Zhang Sengyou hinterlassenen Bildern ermangelt es erheblich an den betreffenden Bahnen der Wirk-lichkeit. Was jenes ›Auftragen der Farbe gemäß der korrespondierenden Zugehörigkeit‹[46] betrifft, so gab es seit alter Zeit welche, die sich darin gekonnt [zeigten]. Wenn es um die Abtönung mit Wasser und um den gestalteten Ausdruck [allein] mit Tusche geht, so kam [diese Kunst] in unserer Tang-Zeit auf. Bei Zhang Zao, dem ›Beamten auf einer außerordentlichen Stelle‹, sind an Bäumen und Felsen das Atmen und die Gestimmtheit gleichermaßen voll entwickelt.[47] Im [Umgang mit] Pinsel und Tusche versammelt er das [Hintergründig-] Unscheinbare;[48] erhaben ragt er auf in seinem echten Sinnen. Keinen Wert legt er auf die fünf Farben. [Wie er] den Alten weit voraus ist und die Gegenwart übertrifft – das hat es noch nicht gegeben. Bei Qu Ting und (608) dem ›Ehrwürdigen Meister [aus dem Tempel] der weißen Wolken‹[49] sind die Erscheinungsgestalten im Atmen hintergründig-versunken und wunderbar vollendet. Beide haben sie den betreffenden Ursprungsort erlangt. Wie sie sich bewegen und [mit Pinsel und Tusche] umgehen, sind sie ungehemmt [und stehen über] den gängigen Verfahrensweisen;[50] un-

[46] Vgl. wörtlich die Wendung als vierte »Verfahrensweise« bei Xie He 謝赫, GHPL, VI. 3. [2], LB I 355. Es ist allerdings davon auszugehen, daß das Wort *lèi* 類 im zehnten Jahrhundert den alten Beiklang der »Korrespondenz« nun tatsächlich weitgehend eingebüßt hat und zur Angabe einer sichtbar verkörperten Beziehung geworden ist.

[47] Denkbar wäre hier auch folgende Alternativübersetzung: »ist an allen [seinen] Baum-Fels [-Bildern] stets die Gestimmtheit im Atmen voll entwickelt«; nach der Regel wäre bei mehr als zwei Elementen für »alle« dann jedoch *jiē* 皆 statt *jù* 俱 zu erwarten.

[48] Ich folge hier der Interpretation von Xu Fuguan 徐復觀 (Zhongguo yishu, 296), der *wéi* 微 als *xuán wéi* 玄微 glossiert. Gemäß der lexikalisierten Deutung der Wendung *jī wéi* 積微 (vgl. HY Art. *jī wéi* 積微) wäre ansonsten wohl eher so zu übersetzen: »[…] arbeitet er sich vom Unscheinbar-Geringen [aus zur Vollendung empor]«.

[49] Zur ungeklärten Identifikation dieser Figur vgl. ausführlich Munakata, Ching Hao, 45 Anm. 60.

[50] Naheliegend wäre in diesem Satz allerdings eine Verschreibung von *yì* 異 zu *yì* 逸, so daß viel eher »sind sie abseits des Gängigen« zu verstehen wäre.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ermeßlich tief sind sie. Des [›Vizepräsidenten‹] Wang Youcheng[51] Umgang mit Pinsel und Tusche ist gefällig und schön. In [seiner] Gestimmtheit im Atmen ist er erhaben und rein. Geschickt im [Ausbilden der sinnhaften] Erscheinungsgestalten führt er seine Darstellungen aus, und er setzt ebenso ein echtes Sinnen ein. Bei [dem ›General‹] Li Jiangjun[52] sind die Bahnen der Wirk-lichkeit tief [durchdrungen] und sein Sinnen reicht weit. In den Spuren seines Pinsels ist er überaus verfeinert. Doch obwohl gewandt und blütenschön aufscheinend, fehlt es [ihm] doch erheblich beim [Umgang mit der] Tusche und bei der Färbung. Bei dem ›Einsiedler‹ Xiang Rong sind die Bäume und Felsen einfältig und beschränkt, an den Rändern und Winkeln gibt es bei ihm kein Gewicht.[53] Einzig im Gebrauch der Tusche hat er das Tor zum dunklen [Geheimnis] gefunden; im Einsatz des Pinsels hat er gar nichts von der betreffenden Knochen [-festigkeit]. In [seinem] Loslassen ins Ungehemmte jedoch verfehlt er nicht die echten und ursprünglichen Erscheinungsgestalten im Atmen. Im ursprünglich Großen erschafft[54] er geschickt und reizvoll. Bei Wu Daozi trägt [die Kunst des] Pinsels den Sieg über die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten[55] davon,[56] in der Knochenfestigkeit und im Atmen ist er selbstverständlich erhaben. Hinsichtlich [seiner] Bäume kann nicht [einmal] von ›Bildtafeln‹ die Rede sein, und ebenso verüble ich ihm, daß es [bei ihm] keinen [verfeinerten Umgang mit der] Tusche gibt.[57] Von [dem

---

[51] Das ist der Dichter Wang Wei 王維.

[52] Das ist der Maler Li Sixun 李思訓 (653–718).

[53] Das aus *zú* 足 und *zhuī* 追 zusammengesetzte Zeichen am Ende des Satzes ist unbekannt. Xu Fuguan 徐復觀 liest *gǔ* 骨 anstelle von *zú* 足 und geht von einer Bedeutung wie *chuí* 槌 bzw. 椎, Schlegel, aus (Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 296). Dieser Auffassung folge ich hier. Munakatas Wiedergabe des fraglichen Zeichens mit »angular edges« im Sinne von *zōng* 蹤, »Spuren«, überzeugt zwar ebensowohl, ergibt aber im ganzen, mit »but« eingeleitet, keinen Sinn (Munakata, Ching Hao, 15 und 47 Anm. 65).

[54] Lies *chuàng* 創 für *chuàng* 刱; vgl. so Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 296.

[55] In SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674, steht *zhí* 質 statt *xiàng* 象: »stoffliche Festigkeit«.

[56] Demnach wäre hier das Gemalte in seinem graphischen »Eigenleben« offenbar übergewichtet gegenüber der gegenständlichen Bedeutsamkeit der Darstellung. Eine Alternativübersetzung, die sich freilich philologisch nicht gut belegen läßt, könnte so lauten: »Bei Wu Daozi stellt [die Kunst des] Pinsels hinsichtlich der Erscheinungsgestalten den Gipfel dar.« Vgl. so Munakata, Ching Hao, 15: »Wu Tao-tzu had a brushwork excelling in drawing shapes«. Ob der große Wu Daoxuan 吳道玄 demnach überhaupt noch eine Angriffsfläche für Kritik wie die möglicherweise im weiteren vorgetragene bietet, wäre bei dieser Lesart allerdings fraglich.

[57] Nach einer gegenteiligen Interpretation wäre der Vordersatz als historische Anspielung und als Lob zu verstehen, etwa wie folgt: »Vor [seinen] Bäumen [bringt er uns

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Beamten auf einer außerordentlichen Stelle‹] Chen Yuanwai,[58] und dem [Mönch] Seng Daofen ab steigt dann das Grobe empor und das allgemein Verbreitete wird zum Maßstab. Im Einsatz der Mittel gibt es [bei diesen] nichts Herausragendes. Wie sie mit Pinsel und Tusche umgehen, trägt überaus die Spuren ›körperlicher Gestalthaftigkeit‹ an sich.[59] Nun habe ich [Euch] Euren Pfad kundgetan; er vermag [allerdings] nicht vollständig in Worte gefaßt zu werden.«

[14] Daraufhin ergriff ich [mein] zuvor gemaltes »Bild mit außergewöhnlichen Kiefernbäumen« und bot es ihm dar. Der Alte sprach: »Im ›Fleisch [-artigen]‹ des Pinsel [-zuges] gibt es [da] keine [geregelte] Verfahrensweise, die ›Sehnen und Muskeln‹ und die ›Knochen‹ drehen sich nirgendwo umeinander[60] – wie solltet [Ihr] da imstande sein, [Eure Kunst] auf ›außergewöhnliche Kiefernbäume‹ zu verwenden? Ich will Euch sogleich die Verfahrensweisen der Pinsel [-kunst] beibringen.«

[15] Dann übergab er mir einige Bahnen unbemalter Seide, und er hieß mich, sie [ihm] gegenüber[61] [in Entsprechung] darzustellen. Der Alte sprach: »Deine Hand – mein innerer Sinn.[62] Ich habe [von

---

dazu,] nicht [einmal mehr] von ›Bildern‹ zu reden« (vgl. Munakata, Ching Hao, 47 f. Anm. 68). So allerdings wird das den nachfolgenden Tadel einleitende *yì* 亦, »auch«, schwerer verständlich. Die Aussage müßte dann wohl eher so zu verstehen sein: »[Selbst wenn er uns dazu bringt, angesichts] seiner Bäume nicht [einmal mehr] von ›Bildtafeln‹ zu reden, ist ihm doch zu verübeln, daß es da keinen [verfeinerten Umgang mit der] Tusche gibt.«

[58] Zur fraglichen Identifikation dieses Malers vgl. Munakata, Ching Hao, 48 Anm. 69.

[59] Der Satz mag als Anspielung auf jene die Pinselführung betreffende Leitlinie zu verstehen sein, wonach es ja im Pinselzug »nicht zu [seiner Verfestigung in einer] stofflichen Gegebenheit, nicht zur [Ausbildung als] körperliche Gestalt« (*bù zhí bù xíng* 不質不形) kommen soll (vgl. oben [6], LB I 606).

[60] Mit anderen Worten, der Maler hat es nicht verstanden die gemalten Kiefernbäume als organisch gewachsene körperliche Ganzheiten vor den Blick zu stellen. Offenbar gehen an den Bäumen »fleischige« Partien ohne Regel in spannungsreiche »Muskelpartien« und in das »Knochengerüst« über, so daß »Muskeln« und »Knochen« nicht miteinander verwachsen scheinen.

[61] Nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob mit *duì* 對 hier nur »ihm gegenüber« oder nicht doch »in Entsprechung und Antwort [zu ihm]« gemeint ist. Letzteres, also eine »empathische« Anleitung durch die parallele Ausführung im Malen, scheint ja die folgende Aussage nahezulegen.

[62] Vgl. die Warnung vor der »Unausgewogenheit zwischen dem inneren Sinn und der Hand« in jener frühen Abhandlung zur Schreibkunst, die unter dem Titel *Bi zhen tu* 筆陣圖 von Wei Shuo 衛鑠 überliefert wird (Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書三] II 56a: 心手不齊). Vgl. ferner den Satz »man erlangt es im inneren Sinn und sagt sich dem zu mit der Hand« in SSCQJ, VI. 9. [49], LB I 674: 得之於心應之於手. Die demgegenüber

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Spruch] ›Prüfe seine Rede, so weißt du über sein Handeln Bescheid‹[63] gehört – könnt Ihr mir [also die Kiefernbäume auch] in Worten preisen?« Ich entschuldigte mich und sagte: »Jetzt weiß ich, daß die lehrende Verwandlung tatsächlich das Geschäft der Vollkommenen und der Tugendhaften und Fähigen ist. Mit oder ohne vergütete Anstellung – sie können doch davon nicht ablassen. Die Spuren des Guten und des Schlechten [in uns] sind nur das Ansprechen auf eine Anrührung [durch jene]. Wo du mich so sehr drängst, wie wagte ich es da, dem Befehl nicht meine Ehrerbietung zu zollen?«

[16] Infolgedessen verfertigte ich folgendes »Loblied auf den alten Kiefernbaum«: »Nicht welk, nicht prächtig / ist allein jener unerschütterliche Kiefernbaum. // In der wirkmächtigen Erscheinung hoch aufgerichtet und kühn, / beugt in Ehrerbietung er seine Gelenke. // Wo die Nadeln sich hinbreiten, ist er bedeckt vom Blaugrün [des Eisvogels]; / die Äste sitzen verschlungen da [gleich] roten Drachen. // Zu seinen Füßen gibt es rankendes Gras, / im versunkenen Schattendunkel sprießt es wild. // Wie nur vermag er zu entstehen – / in seiner wirkmächtigen Erscheinung den umwölkten Gipfeln nahe? // Im Blick empor am langgezogenen Stamm / hingebreitet und aufgereckt ist er zu tausendfacher Schichtung. // Hoch aufragend inmitten des Gebirgsflusses – / grünblaues Schimmern umringt von Wolkendunst. // Herausragende Äste hängen verkehrt herab, / hin und her sich wendend, durchlaufend durch alle Veränderungen.[64] // Unter sich nimmt er das gewöhnliche Gehölz auf, / fügt sich ihm im Einklang ein und ist doch nicht mit ihm gemein. // Lieddichtung und Prosagedicht werden edel durch ihn – / von der Ausstrahlung des Edlen. // Klar ist seine Ausstrahlung, ohne Unterlaß, / und mit hintergründig-versunkenem Klang zieht er sich in die Leere hinein zusammen.«

[17] Der Alte seufzte über die Außergewöhnlichkeit [dessen], bis

---

wesentlich kryptischere Wendung im hier vorliegenden BFJ wird verschiedentlich als eine Art von Telepathie verstanden werden (Munakata, Ching Hao, 15: »Your hand moves now just as my mind wishes«; Xu Fuguan, Zhongguo Yishu, 297). Bezeichnend ist hier, daß der Autor plötzlich wie ein Schüler mit *ěr* 爾 und nicht länger mit *zǐ* 子 angesprochen zu werden scheint. In der knappen Formel, die mit ihren sperrigen Bindewörtern *zhī* 之 unter Einfügung einer möglicherweise ausgefallenen Partikel *xī* 兮 durchaus einen hymnischen Tonfall gewinnt (爾之手兮我之心), könnte vielleicht auch ein »so« oder »dies da« stecken, also eher: »Wie die Hand da, so der innere Sinn des Ich«.

[63] Letztlich eine vage Anlehnung an LY 12.20.

[64] Vgl. oben dieselbe Formulierung *biàn tōng* 變通 zur Charakterisierung der Pinselführung ([6], LB I 606).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

er nach einer geraumen Weile sprach: »Ich wünschte, daß Ihr es emsig üben möget, so daß, indem Ihr Pinsel und Tusche vergessen könntet,[65] eine echte Ansicht dann gegeben wäre. Wo ich wohne, das ist unter dem Steintrommelüberhang, und ich nenne mich (609) ›Meister vom Steintrommelüberhang‹.« Ich sagte: »Ich würde dem gerne Gefolgschaft leisten und dienen.« Der Alte sprach: »Das ist nicht nötig.« Darauf verabschiedete er sich eilends und verschwand.

[18] Des andern Tags ging ich ihn aufsuchen, doch es gab keine Spur [von ihm]. Später übte ich mich in seiner Pinselkunst. [Schon] damals wußte ich sehr zu schätzen, was er [an mich] weitergegeben hatte; infolgedessen habe ich es hier nun einfach nur überarbeitet und zusammengestellt, um es zur rechten Bahn für die Bilder und die Malerei zu machen.

7. Li Cheng 李成, *Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui jue* 山水訣 [SSJü], nach LB I 616 ff.)[1]

(LB I 616) [1] Alle, die ihr Berg-Wasser [-Bilder] malt, legt zunächst die Plätze von Gast und Gastgeber fest; darauf folgend bestimmt die körperliche Gestalt von Fernem und Nahem![2] Erst dann werden die [einzelnen] Vorkommnisse der Ansicht[3] durchgebrochen und herausgeschält, Höhen und Niederungen angelegt und verteilt.[4]

[2] Senkst du den Pinsel[5] [aufs Bild], laß ihn nicht zu schwer

---

[65] Vgl. den verwandten, gleichwohl abweichend formulierten Gedanken schon bei Zhang Yanyuan 張彥遠 (LDMHJ 卷 2, 25; Acker, Some T'ang, I 183). Was genau der Maler auf diesem Wege des »Loslassens« erlangt, gibt jedoch erst Jing Hao an, nämlich die »echte Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景).

[1] Eine etwas längere und leicht abweichende Version dieses Textes wird als »Vorrede« einer Schrift des Titels *Merksprüche zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui jue* 畫山水訣, im weiteren HSSJ, LB I 620 ff.) einem anderweit nicht bekannten Verfasser namens Li Chengsou 李澄叟 zugeschrieben. Vgl. zur Überlieferungsgeschichte den Nachbericht des modernen Herausgebers in LB I 618 f.; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 279 ff.; Bush/Shih, Early, 143 f. sowie die Teilübersetzung ins Englische ebd., 176 f.

[2] In Li Chengsous 李澄叟 HSSJ (LB I 620) fehlt der Vorspann und es steht *shì* 勢 für *xíng* 形: »[Vorrede: Zunächst] werden die Plätze von Gast und Gastgeber festgelegt und es wird die wirkmächtige Erscheinung [der Darstellung hinsichtlich] Fernem und Nahem bestimmt.«

[3] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *jìng* 境: »des [Bild-]bezirks«.

[4] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *bù zhì* 佈置: »verteilt und hingesetzt«.

[5] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *mò* 墨: »die Tusche«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden – ist er schwer,[6] so wird es schmutzig und nicht klar! Er darf nicht zu leicht sein – ist er leicht, so wird es trocken und nicht geschmeidig.[7] Wird über die Maßen flächig [und kontrastierend] vermalt,[8] so [erfolgt] kein [Aneinander-]Anschließen [der Bildelemente]. Sind die [Pinselspuren] reichlich entwickelt [bis zum] Zerfasern ins Feine,[9] so geht das Geistige verloren.[10]

[3] Werden Bäume entwickelt, [sollen] die Äste links lang und rechts kurz sein; werden Felsblöcke hingestellt, [soll] ihre wirkmächtige Erscheinung oben schwer und unten leicht sein. Wird Eingepflanztes[11] angelegt und verteilt, [soll man] es der wirkmächtigen Erscheinung nach liebevoll einander zugeneigt sein lassen.[12] Von dem Glanz von Bewölkung und Wolkendunst oben und unten darf nicht zuviel genommen werden; ist [da zu] viel [davon], so [wirkt der Wolkendunst] beliebig hingestreut, und es gibt [da] nichts Geistiges. Links und rechts[13] die Wäldchen und bewaldeten Berggründe dürfen

---

[6] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, wiederholtes *tài* 太: »zu [schwer]«.

[7] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, Wiederholung mit abermaligem *mò* 墨 und eingefügtes *sè gān kū* 澀乾枯: »[Senkst du] die Tusche [aufs Bild, laß sie nicht zu leicht werden – ist sie zu leicht, so wird es trocken und] spröde, getrocknet und verdorrt [und dabei nicht geschmeidig].«

[8] Mit den Maltechniken des Vermalens eines dunklen Strichs und des Abtönens in der Fläche durch »Rösten und Einfärben« (*hōng rǎn* 烘染) wird eine Verteilung der Tusche auf dem Malgrund erreicht, sei es zur Verdunkelung, sei es zur Kontrastierung oder Abtönung; HY Art. *hōng rǎn* 烘染 und Li Xianwen 李賢文 (Hg.), *Zhongguo meishu cidian* 中國美術辭典, Taibei 1989, 73, Art. *xuàn rǎn* 渲染 und *hōng tuō* 烘托.

[9] Nach einer Variante lies *xù* 絮 für *xì* 細: »[wie] Watte«.

[10] In HSSJ wird an dieser Stelle für die letzten beiden Sätze folgende ausführlichere Passage gegeben: »Wird feuchte Tusche [gleichsam] darübergesprüht, sei es streng verpönt, daß sie zu vordringlich werde – ist sie zu vordringlich, entsteht hinwiederum ein glattes Glänzen. Im Zurückgenommenen und Lockeren laß die Hand nicht watteweich werden! Ist die Hand watteweich, so wird auf jeden Fall das Feinstoffliche und das Geistige Schaden nehmen. Das Wesentliche ist: Es darf [dem Bild] nicht [an Tusche] fehlen und es darf nicht [satt damit] gefüllt sein, Texturstriche [vom Pinsel] und [flächig-farbige] Erscheinungsweise [von der Tusche] müssen [ausgewogen] die Mitte [halten]« (LB I 620: 濛染切忌太見,太見則翻成光滑;辟綽無令手絮,手絮則必損精神.要在不虧不盈,皴染得中).

[11] Gemäß einer Variante wie entsprechend der Überlieferung in HSSJ, LB I 620, lies hier *zāi* 栽 statt *cái* 裁; diese Emendation liegt um so näher, als der Ausdruck *zāi chā* 栽插 anderweit ebenfalls belegt ist (HY Art. *zāi chā* 栽插).

[12] Die Formulierung in HSSJ lautet: »Wenn Bäume und Äste angelegt werden, so ist auf das Höher und Tiefer beim Einpflanzen zu sehen. Beim Auslegen einer Kette von Felsen sollten wiederum die oberen und die unteren liebevoll einander zugeneigt sein« (LB I 620: 擺樹枝且看栽插高低;佈石脈要還相偎上下).

[13] Die Lagebestimmung *zuǒ yòu* 左右 fehlt in HSSJ.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht zu üppig hingebreitet werden; [sind sie zu] üppig, so [wirken sie da] aufgehäuft,[14] zusammengedrängt und nicht locker.[15] Sind Berge hoch aufragend, laß sie nicht schief und [vom Umstürzen] bedroht sein! Sind Gewässer tief und [reichen sie in] die Ferne, laß sie nicht versiegen und austrocknen! Straßen müssen gewunden sein, Berge sollten sich hoch erheben.

[4] Eine verwaiste Stadtmauer, die wird seitwärts in der Ferne eingesetzt; eine Stadtruine ist[16] an den Fuß eines Berges angelehnt. An einem Schneetag werden Bewölkung und Wolkendunst nicht verwendet; im Regen gibt es nicht viele Ausblicke in die Ferne. In einer Behausung[17] im Gebirge wohnt man doch [nur] behindert und beengt; der alte Fischer[18] sollte sich auf einem ebenen Sandstrand befinden. Ein Aufklaren am Morgen ist funkelnd und hell; bei Regen[19] zum Sonnenuntergang ist es verdunkelt und getrübt. Bei Behausungen und Hütten ist nichts an einer größeren Zahl gelegen; das Angeln des Fischers wird [nur] bisweilen gemacht. Kletterpflanzen winden sich[20] an alten Bäumen empor; buschiges Gestrüpp steckt dicht[21] in den Häuptern der Berge.

[5] An hohen Bergen umschließt Wolkendunst ihre Flanken; bei langen Bergkämmen verdecken Wolken ihre Füße. Wenn Gewässer[22] aus der Ferne in Biegungen daherkommen, verwendet man überdies Bewölkung und Wolkendunst, um ihre Arme[23] zu unterbrechen. Wo

---

[14] In HSSJ, LB I 620, steht *pāi* 拍 statt *duī* 堆: »hingeschlagen [zu einem Block]«.

[15] Nach der Überlieferung in HSSJ folgt hier ein Einschub: »Felsen [haben] viele Schichten; wenn die nicht durch quer und senkrecht [verlaufende] Texturstriche und Aufrauhungen [vom Pinsel] getrennt werden, dann [wirken sie flach wie] ein Holzbrett. Die Erde ist mächtig und breit; wenn sie welk und schwächlich [gemacht wird], dann [wird das Bild mit] abrutschenden Berghängen und abgebrochenen Felsvorsprüngen zwangsläufig holprig und gefährdet. Wird an den Bäumen die wirkmächtige Erscheinung aufgenommen, [gehören] Wurzeln und Stamm [jeweils einer] gesonderten stilistischen Verkörperung an. Sind die Felsen [wie] in ein Gehege eingefaßt, sitzen sie kauernd und ohne Gewicht.« (LB I 620: 石多層若橫豎皴澀不分則板;土大廣若朽乏則崩坡斷岸必欹.木取勢,根株別體;石匡欄,蹲坐無重).

[16] Nach HSSJ, LB I 620, ist ein *dàn* 但 eingefügt: »[ist] nur«.

[17] Nach HSSJ, LB I 620, steht hier *cūn* 村: »In einem Dorf«.

[18] Nach HSSJ, LB I 620, steht hier *rén* 人 für *wēng* 翁, also nur: »der Fischer«.

[19] Nach HSSJ, LB I 620, steht hier *yì* 翳: »Bedeckung [im Sonnenuntergang]«.

[20] Nach HSSJ, LB I 620, steht hier *réng yī* 仍依 für *yī chán* 依纏: »sind wiederum an [alten Bäumen]«.

[21] Nach HSSJ, LB I 620, steht hier mit ähnlicher Bedeutung *cù yú* 簇於 für *cù zhā* 簇扎.

[22] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *shān* 山: »Gebirge«.

[23] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *mò* 脈: »ihr Netz«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Skurrile Felsen als gipfelhohe Bergüberhänge stehen, braucht es dennoch Erdhügel,[24] um ihre Wurzeln einzubetten. Weite Ebenen hängen offen und frei miteinander zusammen, und blaue Gebirge schließen an die Niederungen im Vordergrund an.[25]

[6] Felsen müssen voll ausgefüllt und massig sein, mit Kanten und Schichten nach acht Seiten hin [wie] Schneiden und Graneln. Bäume sollten untereinander verschränkt sein, sich vorreckende Stämme verdorrt oder üppig, [ganz] nach den vier Jahreszeiten.[26] Rasender Wind reißt Bäume aus; heftiger Regen läßt Steilabfälle abrutschen.

[7] An einem seichten Fluß ist die Uferböschung[27] flach und sandig; an einem tiefen Gebirgsbach[28] [stürzen] die senkrechten Steilabfälle geradewegs[29] herab. An einem in die Höhe sich erhebenden Hang muß die Erd [-schicht] unbedingt hoch [hinaufreichen] – [bleibt] sie niedrig, so [wirkt] der Boden vordergründig. Für die Bäume eines Wäldchens im Wolkendunst ist es ebenfalls angemessen lokker [zu stehen] – [stehen sie] dicht, so [wirkt das] unordentlich und zerzaust. Bei den geschichteten Bergüberhängen sei es streng verpönt,[30] daß die Häupter auf gleiche Höhe [aufragen]; für die Schar der Gebirgsgipfel ist es um so angemessener, wenn sie [mal] hoch [mal] niedrig sind.[31]

---

[24] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *qǔ* 取: »werden [Erdhügel] genommen«.

[25] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, *píng gǔ* 平谷 und *biǎn* 扁: »ebene Täler [schließen an] die flachen [Vordergründe an]«.

[26] Bzw. nach HSSJ *zhī* 枝 statt *shí* 時: »[hervorgestreckte Stämme] und Äste [nach allen vier Seiten]«. Hier folgt dann noch dieser Einschub: »Weite Berge [werden] in drei Stufen [dargestellt], lichte Dunstschwaden werden über die Flanken der Wäldchen gedeckt. Bäume in der Ferne [werden] in zwei Schichten [dargestellt], und dunkler Nebel steigt vom Grund der Wäldchen auf.« (LB I 620: 遙山三疊,晴嵐蔽在林腰;遠樹兩層,陰霧起於林脚).

[27] Bzw. nach HSSJ, LB I 620, wahrscheinlich korrumpiert *cè* 側 für *zé àn* 則岸: »[ist das Ufer] an der Seite«.

[28] Statt *jiàn* 間 lies *jiàn* 澗 bzw. nach HSSJ, LB I 620, *yuān* 淵: »[tiefen] Gewässer«.

[29] Nach HSSJ, LB I 621, steht *zhì* 陟 für *dǒu* 陡 und *zhī* 之 für *zhí* 直, also etwa: »[tiefe Gewässer unterhalb] aufragender Steilabfälle«.

[30] Nach HSSJ lautet die ganze Passage von »An einem in die Höhe sich erhebenden Hang …« ab folgendermaßen: »[In die Höhe] herausragende Berge müssen nicht zahlreich sein – sind sie zahlreich, so [wirkt das nur] gezackt. Blasse Bäume und ein Wäldchen im Wolkendunst, das sollte nicht dicht sein – ist es dicht, so [wirkt es] fein und zerbröckelt. Bei Wäldchen und Strauchwerk [sei es streng verpönt …]« (LB I 621: [聳]拔之山不須多,多則差池;淡木煙林不要密,密則細碎.林叢[切忌]).

[31] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, 列岫佈之: »die Reihe der Klüfte wird [mal hoch mal nieder] verteilt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[8] Ein verwaister Gebirgsgipfel wird in der Ferne angeordnet, Wasser in der Ödnis zieht[32] in die Weite. Wege und Straßen sind mal verborgen mal sichtbar. Mal gibt es eine Brücke mal wieder nicht. Hinsichtlich der Ferne ist zu fürchten, daß sie verdunkelt und trüb [geraten könnte], in der Nähe sei es verwehrt, schwer[33] und schmutzig zu werden. Skurrile Felsen[34] an der Spitze von Steilabfällen brauchen nicht (617) gehäuft dargeboten zu werden. Auch bei verdorrten Baumstümpfen auf herausragenden Gebirgskämmen ist es angemessen, wenige davon zu machen.[35] Bei einem fernen Morgenrot in der Weite des Wolkendunstes ist bei allzu großer Üppigkeit [der Tusche] zu fürchten, daß die morgendliche[36] Trübung verlorengeht. Bei dichten Bäumen und engen Wäldchen ist es untersagt, daß ihre Reihung abbricht [wie] in Holz geschnitten. Gebirgshochebenen sind hoch aufragend und ausgesetzt, und es sind da – kaum sichtbar – doch Pfade von Reisigsammlern vorhanden.

[9] Steilabfälle und Felsvorsprünge sind geneigt und ausgesetzt; sie verbünden sich im Verborgenen mit dem tiefen Dunkel von Wolken und Wäldchen.[37] Obgleich ebene Flußtäler in die Ferne [reichen], werden sie durch eine Ungleichmäßigkeit der Texturstriche und des Einfärbens [mit Tusche] zuwege gebracht. Fließende Gewässer und Quellwasser[38] sind undeutlich, [als würden sie] noch häufig[39] [gleichsam] zurückgeschlagen.

[10] Werden zwei Straßen angelegt,[40] gibt es da eine helle und eine düstere. Werden zwei Gebirgsgipfel errichtet, ist [einer] steil und hoch, [der andere] steil,[41] aber niedrig. Ist der Nebel dünn, ist es hell

---

[32] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, *shī* 施: »ist dahingebreitet«.

[33] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, *zhí* 質: »massiv stofflich«.

[34] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, *mù* 木: »Bäume«.

[35] Nach HSSJ steht hier folgender Einschub: »Es [sei] dicht geschichtet, aber nicht [wie] abgerutscht und blockiert – im Vollwirklichen werde das Nichtige angestrebt. Beim Einfachen und Blassen ist zu fürchten, es [könnte] einsam verwaist werden – im Nichtigen werde das Vollwirkliche angestrebt.« (LB I 621: 稠疊而不崩塞,實裏求虛;簡淡而恐成孤,虛中求實).

[36] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, *yú* 於 statt *zhāo* 朝, so daß »morgendliche« entfällt.

[37] Bzw. nach HSSJ: »[ausgesetzt] – ist es denn, grob gesagt, angemessen, daß sie hoch und breit [gemacht werden]?« (LB I 621: 約略豈宜高廣).

[38] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, ohne erhebliche Bedeutungsverschiebung: *yuán liú shuǐ quán* 源流水泉.

[39] Nach HSSJ, LB I 621, steht *tuō* 他 für *duō* 多: »[in die] andere [Richtung].

[40] Bzw. nach HSSJ, LB I 621, *zaì liǎng àn* 在兩岸: »An zwei Ufervorsprüngen«.

[41] In HSSJ, LB I 621, steht das nicht selten nur als Fehlschreibung anzusehende Zeichen 陟 (*zhì*) für *dǒu* 陡, also etwa: »aufragend«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und licht; bei offener Aufheiterung [gibt es] Wolkendunst und hohe Bewölkung. Steigt Niesel empor, wird es regnen.[42]

[11] Unter ausgewachsenen Bäumen,[43] die sich gerade erheben, sind [nur] ein oder zwei gewundene und krumme Stämme. Unter wahllos zum Berg aufgehäuften Felsblöcken sind [nur] zwei, drei herausragende und skurrile Brocken.

[12] Beim tupfenförmigen [Malen] der Baumblätter ist es zwischen spärlich[44] lockeren [Stellen] dichter. Beim [Eintragen der] Texturstriche [für die] Felsadern werden leicht und schwer geschieden.

[13] Bei Pavillons und Klausen kommt es nicht auf Häufigkeit ihres Einsatzes an; mehrstöckige Gebäude und daoistische Anlagen muß man gleichwohl mitunter machen. Bei den menschlichen Figuren beachte man wiederum die Vielzahl der Arten,[45] und selbst bei Lokalen in der Ödnis ist es untersagt, daß sie einander ähnlich sehen.

[14] Zu den Erscheinungsgestalten im Atmen: Frühlingsberge sind hell und verlockend, sommerliche Bäume üppig und schattendunkel; ein Wäldchen im Herbst ist leergeschüttelt,[46] weit und locker, und für Bäume im Winter ist es in Ordnung, wenn die Äste wie Spieße sich kreuzen.[47]

[15] Die Wurzeln der Bäume stecken eingepflanzt [in der Erde] – Drachenkrallen, die [gerade] fest[48] zuzupacken scheinen. Über Felsblöcke werden kantige Schichtungen verteilt;[49] Wurzeln müssen am Fuß [aber] noch Erde tragen.[50] Wasserläufe [in der Schleifenform] des

---

[42] Oder nach der geringfügig abweichenden Überlieferung in HSSJ, LB I 621, mit dem unklaren Ausdruck *mò lóng* 脈朧 für *méng téng* 濛騰 sowie in der geänderten Interpunktion des modernen Herausgebers: »Ist der Nebel dünn, ist es hell und licht, offen und heiter; sind Wolkendunst und hohe Bewölkung trüb und vage, wird es regnen.«

[43] Nach HSSJ, LB I 621, steht *lín* 林 statt *mù* 木: »Wäldchen«.

[44] Nach HSSJ, LB I 621, steht *jiāng* 將 statt *xī* 稀: »werden [die dichteren Stellen von lockereren durchsetzt]«.

[45] Nach HSSJ, LB I 621, steht *huàn* 換 statt *gù* 顧: »[Menschliche Figuren wandeln und] ändern sich [in einer Vielzahl von Arten]«.

[46] Nach HSSJ, LB I 621, steht *tuō yè* 脱葉: »seiner Blätter entblößt«.

[47] Vgl. dazu ZW und HY Art. *chá yá* 槎牙.

[48] Nach HSSJ, LB I 621, steht 有似攫拿: »[Drachenkrallen], von denen welche gleichsam zugreifen und halten«.

[49] Nach HSSJ, LB I 621, steht *yǒu* 有 statt *bù* 佈: »[An Felsblöcken] gibt es«.

[50] Nach HSSJ folgt hier dieser Einschub: »Wenn der Fehler der nördlichen Malerei darin besteht, daß sie die Berghänge übergewichtet, die südliche Malerei [aber] unter zuviel Wasser leidet, so sind sie infolge ihrer Gewöhnung und Vertrautheit [mit ihrer jeweiligen Lebensumgebung] so geworden.« (LB I 621: 北畫病在重坡,南畫傷乎多水,以其習熟而然也).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schriftzeichens 之 [zeigen] nicht mehr als drei Windungen. Ein gischtend herabstürzendes[51] Wasser [hat] nicht mehr als zwei Stufen.[52] Unmittelbar unter dem Himmel schwebend, sprudelt und stürzt es in einem einzigen Quellwasserband herab[53] über viele[54] Stromschnellen. Bis auf den Grund gehen wälzende Dünung und gewaltige Wogen;[55] [oder aber es ist] ein seicht dahinströmender, geglätteter Wasserlauf. Wellen im Wolkendunst[56] [reichen] in leere Weiten; Wellen, die Wolken [gleich sind,] türmen sich mächtig und weit.[57] Im Gebirge gibt es keinen einsamen Baum; Felsblöcke [treten] nicht verwaist und vereinzelt [auf]. [Mach] vom Wolkendunst [nur] einen Arm in einem Wäldchen – dann laß es ruhen; [mach ebenso] nur ein paar alte Bäume, nicht mehr. Hochgewachsene Bäume[58] sind locker in der weiten Ebene [plaziert]; niedriges Buschwerk wird dicht auf die Häupter der Berge verteilt. Einsam [zieht] Wolkendunst aus der Ferne[59] vom Rand des Wassers auf; dünne Wölkchen eilen am Fuß der Bergüberhänge entlang. Still und verlassen [liegt] eine Brücke in der Ödnis, führt in der Weite zu Einfriedungen aus Bambus und zum Zuhause von Menschen.[60] Einsam verlassen [steht] ein alter [buddhistischer] Tempel; verdeckt schimmert durch ein Kiefernwäldchen eine buddhistische Pagode.

[16] Frühlingswasser sind frischgrün und überschwappend; im Sommer ist die Furt vom angeschwollenen [Wasser] überflutet. Im

---

[51] Nach HSSJ, LB I 621, steht die vermutlich lautbedingte Fehlschreibung *pú* 濮 statt *pù* 瀑.

[52] Nach HSSJ, LB I 621, steht *zhī shì* 祇是: »[Für ein gischtend herabstürzendes Wasser] sind lediglich [zwei Stufen] richtig.«

[53] Nach HSSJ in einer eingängigeren Wortstellung: »Ein einziges schwebendes Quellwasserband sprudelt und stürzt unmittelbar unter dem Himmel hervor« (LB I 621: 飛泉一道,侵天瀑湧).

[54] Nach HSSJ, LB I 621, steht *zhēng* 爭 statt *duō* 多: »kämpfende [Stromschnellen]«.

[55] Nach HSSJ, LB I 621, ist gemäß der modernen Interpunktion hier eingängiger so zu lesen, wobei auch der nächste Satz sich entsprechend zum darauffolgenden hin verschiebt: »Bis auf den Grund gehen kämpfende Stromschnellen, in sich wälzender Dünung und gewaltigen Wogen. [Und bei einem seicht dahinströmenden, geglätteten Wasserlauf reichen die Wellen im Wolkendunst in …].«

[56] Nach HSSJ, LB I 621, steht hier der Zusatz *hànmàn* 汗漫: »weit und breit«.

[57] Nach HSSJ, LB I 621, steht 傾射海門: »schießen schräg aufs Tor ins Meer zu [, mächtig und weit]«.

[58] Nach HSSJ, LB I 621, steht abermals *lín* 林 statt *mù* 木: »Wäldchen«.

[59] Nach HSSJ, LB I 621, steht *qǐ* 起 statt *yuǎn* 遠: »steigt [Wolkendunst vom Rand des Wassers] auf«.

[60] Nach HSSJ, LB I 621, steht *shān* 山 statt *rén* 人: »[Zuhause] im Gebirge«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herbst ist das Regenwasser versiegt und [die Gewässer] sind durchsichtig und klar; ein Quellwasser im Frost ist ausgetrocknet und hell erstarrt.[61]

[17] Junges Buschwerk ist fett und glatt; Felsen auf einem Felsvorsprung müssen jedenfalls blau von den Texturstrichen sein. Bei alten Bäumen kreuzen die Äste sich wie Spieße; die [ganze] Ansicht [mit ihren einzelnen] Vorkommnissen ist[62] daneben [aber] noch glanzvoll und verführerisch. Das Klare ist vom Schmutzigen zu trennen;[63] da ergänzen sich in etwa Leichtes und Schweres. Wo es nur schwer oder nur leicht ist, ist die Schwäche darin gelegen, daß es einseitig verdorrt ist und so der stilistischen Verkörperung Abbruch getan wird.[64] Tausend Bergüberhänge, zehntausend Schluchten – die sollten niedrig und aufgerichtet,[65] zusammengeballt und verstreut und dabei ungleich sein. Aufgetürmte Spitzen und gestufte Bergkuppen[66] ragen[67] nur [immerzu] in einem Auf und Ab heraus, und jede ist unterschieden.[68]

---

[61] Nach HSSJ lautet die ganze Passage vielmehr so: »Frühlingsfluten sollten fließen; stehendes Wasser im Sommer ist angeschwollen, gesättigt und fett. Im Herbst sind Wasserlachen und Quellen klar; ein See im Frost ist ausgetrocknet, versunken und hell« (LB I 621: 春漪欲流,夏澤漲而濃肥;秋潦源清,寒潭涸而沉泚).

[62] Nach HSSJ steht vielmehr: »Alte Baumstümpfe sind verdorrt und [starren,] Spießen [gleich; die Vorkommnisse] im [Bild-] bezirk [sind]« (LB I 621: 古枿枯槎,境).

[63] Nach HSSJ, LB I 621, steht – vermutlich korrumpiert – *xiǎn* 顯 statt des zweiten *fēn* 分: »[das Schmutzige ist] aufzuzeigen«.

[64] Hier folgt in HSSJ abermals ein Einschub: »Sind die Berge hoch und die Bäume klein, so [wirkt] es zwar hintergründig fern, aber die Erscheinungsgestalten im Atmen sind [dann] nicht männlich stark. Sind die Bäume groß und die Berge niedrig, gewinnt [das Bild] männliche Stärke und Kühnheit, entbehrt aber der herausschälenden Durcharbeitung.« (LB I 622: 山高木小,雖幽遠而氣象不雄;木大山低,得雄豪而缺於穿鑿).

[65] Nach HSSJ, LB I 622, steht umgekehrt *gāo dī* 高低: »hoch und nieder«.

[66] Nach HSSJ, LB I 622, steht *shān* 山 statt *luán* 巒: »Gebirge«.

[67] Nach HSSJ, LB I 622, steht ohne Sinnveränderung *xuān áng* 軒昂.

[68] Nach HSSJ folgt ein weiterer Einschub: »Wo das Leichte und Klare als Verkörperung [des Gehalts] genommen wird, wird [das Bild], wenn es zu nichtig ist, zwangsläufig des Feinstofflichen und Geistigen entbehren. Wird [umgekehrt] das harte Herausragen [der Gipfelformationen allein schon] für das Geistige gehalten, ist [dieses] befangene Festhalten hinwiederum nicht verschieden vom Schwer[-fälligen] und Schmutzigen. Bei verwaisten Höhen und einsamem Glanz vermeide man, daneben verstreute kleine [Gipfel] ängstlich dort eine Stütze suchen zu lassen. Ist [die Berg-Wasser-Malerei schlicht] vollwirklich [wie] ein Holzbrett und eingekastelt [wie] in einem Gehäuse, löse und zerschlage man [das], und kreuz und quer zerschneide und trenne man [alles]. Das Nichtige werde angefüllt, das Volle zerschlagen; man wäge ab und ermesse die ›lebendige Verfahrensweise‹ [im künstlerischen Werk], um Abhilfe zu schaffen. Das Haupt in den Sack gesteckt und den Kopf im Halfter, überlasse man sich völlig einem Sich-dem-Wandel-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[18] Wenn man sich nicht verwirren läßt bei dem Um und Herum, dem Hin- und dem Herwenden, ergeht man spielerisch ganz von selbst sich im *Samādhi* [-Reich der Vollendung].[69]

8. Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi*林泉高致 [LQGZ], nach LB I 631 ff.)[1]

(LB I 631) ([1] Vorrede [von Guo Si])[2]

(In den Gesprächen [des Konfuzius] heißt es: »Die Gesinnung [sei] auf den weghaft leitenden Sinn [gerichtet]; [man] stütze [sich] auf die

---

Zusagen, je nach den [sinnträchtig günstigen] Ansätzen. Wenn [etwas] die ursprüngliche Verkörperung verfälscht, [sollte man] lieber dem [Für und Wider all jener] zwischen ›ist's weiblich, ist's männlich?‹ Debattierenden entfliehen. Man habe es nicht auf das Können von anderen abgesehen, verweigere und beende das Hin- und Hergerede um [jenen Yu Wenshu aus der Sui-Zeit,] den Herzog von Xu [sc. das Gerede all derer, die sein Sattelzeug nachahmen wollten]. Man drehe das Nichtige und bringe das Vollwirkliche in Umlauf, winde die Kurbel des Schweren und drehe das Leichte.« (LB I 622: 輕清為體,太虛必少精神;峻硬為神,執著還同重濁.孤高獨秀,免傍煩碎依棲;板實棚層,解破縱橫劈判.填虛破實,斟量活法扶持;罩項籠頭,全賴臨機應變.若乖本體,寧逃議者雌雄;不苟他能,杜絕許公齟齬.旋虛運實,斡重旋輕).

[69] Mit dem »Um und Herum, dem Hin- und dem Herwenden« (*diān dǎo huí huán* 顛倒回還) können vermutlich ebenso gut die sichtbaren Gestalten der wild bewegten Berge und Gewässer wie die eingeübten Bewegungen des Pinsels gemeint sein. Vielleicht ist aber in diesem Satz zugleich eine Anspielung auf die bildbestimmende Bewegtheit des »Atmens« (*qì* 氣) und der »Wandlungen« (*huà* 化) zu sehen, wie sie dem souverän spielerischen Maler »ganz von selbst« sich einstellt. In diese Richtung scheint die Ausweitung des Gedankens in der Version des HSSJ, möglicherweise aber auch der abschließende Hinweis auf einen höheren Bezirk des Wirklichen zu deuten. Dort nämlich schwingt die buddhistische Wirklichkeitsvorstellung von einem »höchsten Bezirk des *dharma*« (*fǎ jiè* 法界 zu sanskr. *dharmadhātu*) in der Evokation des buddhistischen *samādhi* (*sānmèi* 三昧) mit, das allgemein für die geistige und künstlerische Vollendung in einer wunderbaren Einsicht oder einem gelungenen Werk verwendet wird. – Nach HSSJ schließt sich hier noch ein Schlußstück an: »Somit ist es in groben Zügen dargelegt, und darin sind [auch schon] die Verfeinerung und die Einzelheiten vollständig [enthalten]; wer zu den Bahnen der Wirk-lichkeit erwacht ist, hält sich nicht bei vielfältigem Suchen auf, [aber] wer sie erlernt, folgt [allerdings] noch den Mustern. Als Vorrede sorgsam [verfaßt].« (聊陳大槩,以備精詳,悟理者不在多求,學之者還從規矩.謹序).

[1] Vgl. die vollständige Übersetzung ins Englische durch Shio Sakanishi: Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting, translated by Shio Sakanishi*, London 1935, 27 ff.; vgl. Teilübersetzungen in Lin Yutang, The Chinese, 69 ff. sowie Bush/Shih, Early, 150 ff.

[2] Sakanishi schreibt diese Vorrede aufgrund einer falschen Überlieferung Guo Ruoxu 郭

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

persönliche [gute] Wirkmacht, gründe [sich] in mitmenschlicher Güte und ergehe [sich] in den Künsten.«[3] Die Rede ist von ritenkonformem Verhalten und Sittlichkeit, Musik, Bogenschießen, Wagenlenken, Schreiben und Rechnen. Das Schreiben ist mit der Malerei verwandt. Im [*Zhou*] *yi* [, dem *Buch der Wandlungen*,] rühren die Abschnitte »Gebirgshügel«, »Hügel des Atmens« und »Hügel der körperlichen Gestalt« aus den »drei [Urweisen des] Atmens« her.[4] Wo die Berge wie [dieser] »Berg«, das Atmen wie [dieses] »Atmen« und die körperlichen Gestalten wie [diese] »körperliche Gestalt« waren, war dies alles der rohe Anfang der Malerei. Als der Gelbe Kaiser [die Sitte] einrichtete, daß es auf den Gewändern Ornamente in [dem Rang entsprechender] Zahl oder farbige Stickereien geben solle, betraf all dies die Abstammung der Malerei. Deshalb heißt es von »Berg und Drachen« und von »Blumen und Insekten« unter den zwölf Ornamenten des Shun: »Die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Alten betrachten.«[5] Im *Er ya* [-Glossar] steht: »[Malerei in] Linienzeichnungen, das sind [sinnhafte] Erscheinungsgestalten.«[6] Da wird einfach gesagt, daß [etwas] aufgrund der [sinnhaften] Erscheinungsgestalten zur [Malerei aus] Linienzeichnungen wird. Wenn im [*Zhou*] *yi* [, dem Buch der Wandlungen,] zu den Trigrammen als Erklärung

---

若虛 zu (Kuo Hsi, An Essay, 27); vgl. zur Aufklärung den editorischen Nachbericht des modernen Herausgebers Yu Jianhua 俞劍華, LB I 650.

[3] LY 7.6.

[4] Zu den sogenannten Drei Hügeln (*sān fén* 三墳) gibt es verschiedene Auskünfte. Zunächst werden sie im Ausgang von einer Stelle im *Zuo zhuan* 左傳 (»Zhao gong shi er nian 昭公十二年« [»12. Jahr der Herrschaft von Herzog Zhao«]) mit der urzeitlichen Überlieferung der Bücher der »Drei Erhabenen« (*sān huáng* 三皇) identifiziert. Sodann werden damit die »Drei [Urweisen] des Atmens« (*sān qì* 三氣) bezeichnet. Nach hanzeitlicher Spekulation könnten demgemäß hier das »urerste« (*tài chū* 太初), das »uranfängliche« (*tài shǐ* 太始) und das »oberste ursprünglich reine« (*tài sù* 太素) »Atmen« gemeint sein. Die Anspielung läßt sich ebenso auf die kanonische Dreigliedrigkeit des Kosmos, bestehend aus Himmel, Erde und Mensch (*tiān dì rén* 天地人) wie auf die daoistische Vorstellung von einem »Atmen« im Element der Sonne, einem ebensolchen im Element des Mondes und einem in der ausgewogenen Mitte zwischen beiden beziehen; vgl. HY Art. *sān fén* 三墳 und Art. *sān qì* 三氣.

[5] Vgl. *Shang shu* 尚書, Abschnitt »Gao Yao mo 皐陶謨« (»Pläne des Gao Yao«) bzw. »Yi Ji mo 益稷謨« (»Pläne des Yi Ji«): »Ich will die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Alten betrachten« (übersetzt nach Wu Yu, Xinyi Shang shu, 26: 予欲觀古人之象; vgl. Legge, The Shoo King, 80).

[6] Vgl. davon abweichend *Er ya* 爾雅, Abschnitt 2 »Shi yan 釋言« (»Erklärung der Reden«): »[Malerei aus] Linienzeichnungen betrifft die körperliche Gestalt« oder »›[Malen] in Linienzeichnungen‹, das meint ›eine körperliche Gestalt [geben]‹« (übersetzt nach Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 3, 6a: 畫形也).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

steht: »Er betrachtete die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten und hängte Sprüche an«,[7] so ist dies gemeint. Wie in den Gesprächen [des Konfuzius]: »Das Geschäft des [Auftrags] bunter Malerei kommt nach [dem Gegebensein] des unbemalten Stoffes«,[8] im [*Buch der*] *Riten der Zhou*: »Das farbige Malen und die Linienzeichnung kommen nach der Kunst [der Herstellung] reiner Seide«[9] – die Abstammung der Malerei ist tatsächlich bedeutend und reicht weit zurück. Wenn seit alters her gesagt wird, Fu Xi habe »die Linienzeichnungen der acht Trigramme [entworfen]«,[10] so wird das gelesen [im Sinne des Konfuzius-Zitats:] »Nun, du ziehst dir [selbst] eine Grenzlinie«.[11] Wenn »Linien [ziehend] begrenzen« mit »anhalten« glossiert wird, weiß ich nicht, was für eine Bedeutung denn das »[linienziehende] Begrenzen« der acht Hexagramme haben soll. Daher muß man das »[linienziehende] Begrenzen« für ein »Zeichnen [und Malen]« nehmen. Es ist lediglich das heutige [Schriftzeichen für] »[linienziehendes] Begrenzen« in einer späteren Epoche aufgekommen; [seinerzeit] gebrauchte man eben in der Tat einfach das Schriftzeichen für »Zeichnen [und Malen]«, und weiter [hat es damit] nichts [auf sich].[12] Ferner nun haben die Vögel und Fische in der alten Linienschrift, in der gro-

---

[7] Zitat aus ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci shàng 繫辭 上:«, 2a; vgl. Wilhelm, I Ging, 266.

[8] Vgl. LY 3.8.

[9] Vgl. *Zhou li* 周禮, Abschnitt »Dong guan kao gong ji 冬官考工記« (»Aufzeichnungen zu den Erbberufen unter dem Beamten des Winters«): »Alles Malen und farbige Verzieren kommt nach der Kunst [der Herstellung] reiner Seide« (übersetzt nach Yang Jialuo 楊家駱 [Hg.], *Zhou li zhu shu* 周禮注疏, Taibei 1980, 卷 40, 13b: 凡畫繢之事後素功).

[10] Sima Zhen 司馬貞, »San huang ben ji 三皇本紀« (»Hauptchronik der Drei Erhabenen«), in: *Shi ji* 史記; vgl. Takigawa, Shi ji, 11b).

[11] Vgl. LY 6.12 (Schwarz, Konfuzius, VI.10).

[12] Nach dieser verwirrenden Erklärung von Guo Si 郭思 wäre als »ursprüngliche« Bedeutung des Wortes *huà*, das mit dem Schriftzeichen 畫 geschrieben wird, demnach die Bedeutung »zeichnen/malen« anzusetzen; diese ist historisch in Wahrheit freilich die spätere Ableitung von einem älteren Wortgebrauch von *huà* in der Bedeutung von »linienziehend abgrenzen/[Grenz-] linie«. Guo Si 郭思 zufolge hätte sich jedoch durch die im Altertum noch nicht unterschiedene Schreibung gewissermaßen von zwei gesonderten, später homophonen Wörtern *huà* für »zeichnen/malen« und für »linienziehend abgrenzen« die von ihm an den betreffenden Zitaten aufgezeigte Verwirrung ergeben. Erst spät sei durch die Schreibung, nämlich einmal als 畫 für die seiner Ansicht nach ursprünglichere Bedeutung »zeichnen/malen«, einmal als 劃 für »linienziehend abgrenzen« Klarheit erreicht worden. Diese Klarheit läßt seine Erläuterung allerdings wiederum arg vermissen, weil er zwar offensichtlich verschiedene Wörter und Wortbedeutungen meint, selbst aber in allen Fällen über ein und dasselbe *Schriftzeichen* 畫 spricht. Vgl. zur Aufklärung in diesem Sinne auch die kommentierende Übersetzung in Lin

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ßen und der kleinen Siegelschrift, alle eine solche Verkörperung, daß [sinnhafte] Erscheinungsgestalten [für] die körperliche Gestalt [stehen]. Das ist das Verfahren der Linienzeichnung von [sinnhaften] Erscheinungsgestalten nach der körperlichen Gestalt.[13]

[2] Als ich, [Guo] Si, ein kleiner Junge war, war ich an der Seite meines verstorbenen Vaters, wenn er sich an den Quellen und in den Felsgebirgen erging. Jedesmal, wenn er den Pinsel ansetzte, [pflegte] er unweigerlich zu sagen: »Fürs Malen von Berg-Wasser [-Bildern] gibt es Verfahrensweisen; wie kann man denn aufs Geratewohl drauflos [pinseln]!« Sooft ich eine Erklärung vernahm, zeichnete ich sie sogleich eilends auf. Hier nun habe ich sie zusammengetragen und als Sammlung herausgegeben, wohl an die hundert Einträge. Da ich nicht wage, [irgendetwas davon] verlorengehen zu lassen, verwende ich es als Vermächtnis an Gleichgesinnte. Ach! In seiner Jugend hing mein verstorbener Vater der Lehre der Daoisten an; er »stieß das Alte ab und nahm Neues auf«[14] und bewegte sich ursprünglich außerhalb der vorgegebenen Richtung. In unserem Geschlecht gab es keine Gelehrsamkeit in der Malerei. Also erhielt er diese [Fähigkeit] mit seiner bei der Geburt vom Himmel [verliehenen] Anlage. Es war daraufhin auf dieser Grundlage, daß er sich »in den Künsten erging«,[15] um sich einen Namen zu machen. Doch in seiner verborgenen [guten] Wirkmacht und seinem edlen Tun, in seiner kindlichen Ehrfurcht vor den Eltern, in der Freundschaft, in seiner mitmenschlichen Güte und Freigebigkeit war er tief. Folglich »erging« er sich dort [nur] und erholte sich dabei. Eine derartige Gesinnung sollten die nachfolgenden Generationen sich klarmachen.)

Yutang, The Chinese, 70. Vgl. ferner das Problem schon in Jing Haos 荊浩 BFJ, oben VI. 6. [4], LB I 605.

[13] Vgl. zur Verwandtschaft von Schrift und Malerei schon XH (oben VI. 2.) und die frühen Vorgaben von Zhang Yanyuan 張彥遠 am Beginn seiner Abhandlung (LDMHJ 1 f.; vgl. Acker, Some T'ang, I 61 ff.).

[14] Als *terminus technicus* steht die Wendung zur Bezeichnung für das von Daoisten methodisch praktizierte Ausatmen der verbrauchten und das Einatmen der frischen Luft zur Förderung des Lebens, HY Art. *tǔ gù nà xīn* 吐故纳新. Zugleich ist hier aber sicher ein ironischer Sinn in übertragener Bedeutung intendiert.

[15] Vgl. das Konfuzius-Zitat (LY 7.6) gleich zu Beginn der Vorrede.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[3] Unterweisung zu Berg und Wasser

(632) Worin ist die Bedeutung gelegen, um derentwillen der Edle jene Berg-Wasser [-Malerei] liebt? Mit der Pflege des ursprünglich Reinen [zwischen] Erhebungen und [in] Gärten [beschäftigt], sind das [Orte], wo er sich naturgemäß häufig[16] aufhält. Zwischen Quellen und Felsen ungebunden aus sich herauszugehen, das ist etwas, woran er sich naturgemäß häufig erfreut. Fischer und Reisigleser, zurückgezogen und überlegen-ungezwungen Lebende sind solche, die er naturgemäß häufig aufsucht. Der Schrei der Affen und der Flug der Kraniche ist etwas, dem er sich naturgemäß häufig verwandt fühlt.[17] Gezügelt und eingeschlossen in Schmutz und Lärm [der Welt] zu sein – dies ist etwas, was die menschliche Verfassung naturgemäß häufig verabscheut. Unsterbliche und vollkommene Menschen in Wolkendunst und hohen Bergnebeln[18] – dies ist etwas, was die menschliche Verfassung naturgemäß häufig begehrt und doch nicht zu Gesicht bekommen kann. Wenn jemand geradewegs im allgemeinen Frieden und in reichen Zeiten, da Herrscher wie Eltern voll erfüllt sind in ihrem Innern, für seine eigene Person auf Reinheit aus ist, heften sich zuhause wie draußen sogleich Bescheidung und Gemeinsinn an ihn – wird denn da ein mitmenschlich gütiger Mensch auf hoch emporstrebendem Pfad weit in die Ferne schweifen ein Tun verfolgen, das die Zeitgenossen hinter sich läßt und das Gewöhnliche übersteigt, und dabei

---

[16] Das Wort *cháng* 常 scheint hier zugleich »häufig« wie auch stärker – in Anlehnung beispielsweise an *wǔ cháng* 五常, »die fünf Grundtugenden«, die dem Menschsein als Regel und Norm vorgegeben sind – »von Natur aus/in der Regel« zu meinen.

[17] Nach einer Variante lies *guān* 觀 statt *qīn* 親: »[dasjenige, das er naturgemäß häufig] betrachtet.«

[18] Der Ausdruck *xiá* 霞 allein oder in Zusammensetzung mit *yún* 雲, »Wolken«, ist eher mit »hohe, lichte, gefärbte Wolken«, bisweilen auch als »Morgen-« bzw. »Abendröte« zu übersetzen. In Verbindung mit *yān* 煙, »Wolkendunst«, stehend, ist das Wort jedoch zum Inbegriff einsamer Bergregionen geworden. Es soll in dieser Verwendung im weiteren mit »die hohen Bergnebel« im Plural wiedergegeben werden; So soll einerseits die kontextuelle bzw. eben motivgeschichtliche Verbindung zum Gebirge markiert werden; andererseits sind genau jene Dunsterscheinungen gemeint, die als Wolken in der Höhe zwischen den Bergen hängen. Sie sind dünner und lichter als die »Wolken« (*yún* 雲) auf der einen Seite und als »der Nebel« (*wù* 霧) im Singular, der sich uniform verbreitet, auf der anderen Seite, wiederum aber offenbar gestalthafter als »Wolkendunst« (*yān* 煙) und höher oder ferner als jene vereinzelten »Nebel-« oder »Dunstschwaden« (*lán* 嵐), die der Bergwind um die Flanken der Gebirge treibt. Daß diese Terminologie je nach Autor unterschiedlich gehandhabt wird und überdies von den atmosphärischen Erscheinungen einer jeweiligen Region abhängt, versteht sich von selbst.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unbedingt [in der Nachfolge des im Altertum am Berg] Ji und am Ying [-Fluß lebenden Einsiedlers Xu You][19] an ursprünglicher Reinheit [den Bergeinsiedlern] gleichkommen und von ebensolch duftendem [Talent] wie [jene Einsiedler vom Berg Shang,] [»Herzog] Huang [aus Xiali«] und Qi [Liji,][20] sein [müssen]? Das Lied vom »Weißen Fohlen« [im Buch der Lieder][21] wie der Gesang vom »[heilkündenden] Purpurpilz« [aus der Sammlung der Musikamtslieder][22] – all jene waren ja solche, die erst auf Dauer davongingen, als sie nicht anders konnten.[23] So befindet sich also [heute] das auf Wald und Quell [gerichtete] Trachten, der Gefährte von Wolkendunst und hohen Bergnebeln [nur] im Traum und Schlaf dort, und seine Augen und Ohren nehmen nichts [anderes mehr] wahr. Wenn für diesen nun eine wunderbar vollendete Hand es üppig zutage treten läßt, verläßt er Halle und Sitzmatte nicht [mehr] und durchstreift durchweg im Sitzen Quell [-gründe] und Schluchten.[24] Der Schrei der Affen, die Vogelstimmen sind dadurch gebunden in seinem Ohr; der Glanz der Berge und die äußere Erscheinungsweise des Wassers nehmen ganz mit schwankendem Gekräusel seinen Blick gefangen. Beglückt dies nicht die Sinneshaltung der Menschen, raubt dies nicht tatsächlich unseren inneren Sinn? Dies ist die ursprüngliche Sinneshaltung, aus der heraus die Welt jenes Malen der Berge[25] hochschätzt. Wird nicht dies zur Hauptsache gemacht, und geht man im Innern leichtfertig daran, wie

---

[19] Xu You 許由, Einsiedler in grauer Vorzeit unter Kaiser Yao 堯, wurde zum Muster für alle späteren »Aussteiger«.

[20] Xia Huang gong 夏黃公 ist der Beiname des Cui Guang 崔廣. Gemeinsam mit Qi Liji 綺里季 (oder Qili Ji) und zwei weiteren Personen ist er unter dem Titel »die vier Weißhäuptigen vom Berg Shang« (Shangshan *sì hào* 商山四皓), die sich mit ihrem Rückzug aus der Welt gegen die Herrschaft der Qin 秦 gewandt haben sollen, in die Legende von den »zurückgezogen lebenden Gebildeten und Fürstendienern« (*yǐn shì* 隱士) des Altertums eingegangen.

[21] *Shi jing* 詩經, 2. Abteilung »Xiao ya 小雅« (»Kleinere Hoflieder«), 4.2 »Bo ju 白駒« (»Weißes Fohlen«; Ma Chiying, Shi jing, 279 ff. bzw. Strauß, Schi-king, 297).

[22] Vgl. Guo Maoqian 郭茂倩, *Yue fu shi ji* 樂府詩集 (*Sammlung der Musikamtslieder*), Beijing 1979, 58.41 »Cai zhi cao 採芝操«. Der Legende nach stammt das Gedicht von den »vier Weißhäuptigen« (*sì hào* 四皓), den alten Einsiedlern vom Berg Shang 商.

[23] Diese berühmten Einsiedler, die allesamt »konfuzianisch« gesonnen waren, verweigerten sich mit ihrem Aussteigertum einer ungerechten Herrschaft. Diese Handlungsweise kann freilich den unter der »guten« Herrschaft der Song 宋 verbeamteten akademischen Maler Guo Xi 郭熙 moralisch nicht befriedigen.

[24] Vgl. zu diesem Topos der Bildbetrachtung zuerst Zong Bing 宗炳, HSSX, VI. 1. [7], LB I 584; vgl. auch Zhang Yanyuan 張彥遠, LDMHJ (卷 6) 130.

[25] Nach einer Variante lies *huà shān shuǐ* 畫山水: »Malen von Berg und Wasser«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sollte dies nicht die vergeistigte Schau verdunkeln und verwirren, die klare Ausstrahlung [des Stils] trüben und beschmutzen!

[4] Für das Malen von Bergen und Gewässern gibt es eine [stilistische] Verkörperung: Locker hingebreitet wird ein großes Bild gemacht, ohne daß es darin Überflüssiges gäbe; verkleinert zusammengezogen wird eine kleine Ansicht gemacht, ohne daß etwas fehlte. Für das Anschauen von Berg-Wasser [-Bildern] gibt es ebenfalls eine [stilistische] Verkörperung: Nähert man sich ihnen mit einer auf Wald und Quell gerichteten [Einstellung des] inneren Sinns, so ist ihr Wert hoch; nähert man sich ihnen mit dem Blick derer, die dünkelhaften Luxus [lieben], so ist ihr Wert gering.

[5] Berge und Gewässer zählen zu den großen Vorkommnissen; wenn der Mensch sie anschaut, muß er sie aus der Ferne betrachten, dann bekommt er die wirkmächtige Erscheinung der körperlichen Gestalten sowie die Erscheinungsgestalten im Atmen [gleichsam] einer einzigen [mächtigen] Barriere aus Bergen und Flüssen zu Gesicht. Wenn es um Frauen und menschliche Figuren geht, um feinsäuberliche Pinselarbeit, so wird [diese] in der Hand oder auf dem Tisch, sowie [das Bild] entrollt ist, bequem gesehen und mit einem Blick auch vollständig erfaßt. Dies ist die Verfahrensweise, nach der Bilder anzuschauen sind.

[6] In der Welt geht die treffende Rede, daß es bei Berg-Wasser [-Bildern] solche gibt, in denen man reisen, solche, in denen man in die Ferne blicken, solche, in denen man sich ergehen und solche, in denen man wohnen kann. Alle Bilder, die dies erreichen, gehören stets zur Klasse der wunderbaren Vollendung. Aber diejenigen, in denen man reisen und in die Ferne blicken kann, reichen nicht heran an die Vollkommenheit derjenigen, worin man wohnen und sich ergehen kann. Inwiefern? Betrachten wir heutige Berg-Fluß [-Bilder], so nehmen sie mehrere hundert *Li*-Meilen [Raum] ein. Aufenthaltsorte, an denen man sich ergehen und wohnen kann – davon gibt es unter zehn [Bildern] kaum drei bis vier; und doch wird man unbedingt der Art nach diejenigen auswählen, in denen man wohnen und sich ergehen kann. Der Grund dafür, daß der Edle dürstet nach Wald und Quell und [dies] verehrt, ist eben, daß er dies einen ausgezeichneten Aufenthaltsort nennt. Darum (633) sollte der Maler [das Bild] in dieser Sinneshaltung herstellen, und der Kunstkenner [seinerseits] sollte es in dieser Sinneshaltung ausschöpfen. In diesem Fall kann dann gesagt werden, der ursprünglich in dieser [Malerei] gelegene Sinn werde nicht verfehlt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[7] Auch hinsichtlich gemalter Bilder gibt es das Verfahren der [physiognomischen Einschätzung persönlicher] Gestaltmerkmale. Wenn die unmittelbaren und späteren Nachfolger von Li Cheng zahlreich und erfolgreich sind, so ist [eben] bei ihm stets der Erdgrund am Fuß der Berge freimütig [gegeben], weit und mächtig, und im oberen Teil [ist er] glanzvoll, im unteren üppig entwickelt; so trifft er die auf [zahlreiche] Nachkommenschaft [hindeutenden] Gestaltmerkmale. Daß man [dies] nicht eigens »[physiognomische Einschätzung der] Gestaltmerkmale« nennt, liegt daran, daß es zugleich den Bahnen der Wirk-lichkeit [in den Berg-Wasser-Gegebenheiten] entsprechend sich so verhalten sollte.

[8] Wenn die Leute die Malerei erlernen, gibt es da keinen Unterschied zum Erlernen der Schreib [-kunst]. Wenn man da Zhong [You], Wang [Xizhi], Yu [Shinan] oder Liu [Gongquan][26] erwählt und lange [nach ihnen übt], wird man bestimmt hineinkommen in eine ihnen gleichende [Art]. Was die bedeutenden Leute und die meisterlichen Gebildeten betrifft, so sperren sie sich nicht in einer Schulrichtung ein; auf jeden Fall nehmen sie von allen Seiten her [etwas] auf und sehen sich [alles] zusammen an, erörtern es ausgiebig und überprüfen es weithin, um so aus ihrem Ich eine eigene Schulrichtung sich ausbilden zu lassen – dann erst halten sie [ihren Weg] für gelungen. Heutzutage ahmen die Gebildeten [aus dem Nordosten], aus [den alten Staatsgebieten von] Qi und Lu, nur den [Li] Yingqiu,[27] die Gebildeten aus dem Gebiet [weiter westlich] innerhalb der Pässe und aus Shaanxi nur Fan Kuan nach. Indem sie die eigene auf eine einzige Lehre [verengen], treten sie gleichsam nur in Wiederholung des Vergangenen auf der Stelle – um so [schlimmer], wenn in [den alten Staatsgebieten von] Qi und Lu, dem Gebiet innerhalb der Pässe und Shaanxi, über eine Ausdehnung von vielen tausend *Li*-Meilen, jede einzelne Provinz, jeder einzelne Kreis, jeder einzelne Mensch dies macht! Eine spezialistisch einseitige Gelehrsamkeit ist seit alters her eine Krankheit; dies ist eben, wovon gesagt wird: »Es entstammt einem einzigen Flötenrohr, und man ist nicht willens es anzuhören.«[28] Da darf man den nicht tadeln, der es nicht anhört; vielleicht folgt dies

---

[26] Das sind zwischen dem zweiten und dem neunten Jahrhundert tätige namhafte Schreibkünstler.

[27] Das ist der Maler Li Cheng 李成.

[28] Die Anspielung geht vermutlich zurück auf den Ausspruch »verschiedenartige Töne darf man nicht mittels [des Maßstabs] eines einzigen Flötenrohrs vernehmen« aus dem *Huainan Zi* 淮南子, 卷 17, Kap. »Shuo lin xun 說林訓« (»Belehrung über die [bildhafte]

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ja aus dem dargebotenen Werk. Daß Ohren und Augen der Menschen sich am Neuen erfreuen und des Altvertrauten überdrüssig sind, ist die der ganzen Welt gemeinsame Verfassung. Wenn ich folglich meine, daß ein bedeutender Mensch und meisterlicher Gebildeter sich nicht in einer Schulrichtung einsperrt, liegt dies daran.

[9] Liu Zihou[29] versteht sich auf die Erörterung gebildeten Schreibens;[30] ich [aber] meine, das beschränkt sich nicht auf das Schreiben. Wo es doch in allen Angelegenheiten einen Leitsatz gibt und man ganz und gar diesem entsprechend [verfahren] sollte – um wieviel mehr dann in der Malerei! Wozu sage ich das? Bei jeder Malerei mit einer einheitlichen Ansicht [kommt es] nicht auf die Größe und die Menge [der Einzelheiten an], sondern man muß sein Feinstofflich-Geistiges [darein] ergießen, um sie zu einer Einheit werden zu lassen; [geht man] nicht [mit] seinem Feinstofflich-Geistigen [daran], so [kommt] das rein Geistige nicht mit Ausschließlichkeit [zum Tragen]. Es muß unbedingt das rein Geistige daran teilhaben und sie mit erwirken; wenn das rein Geistige sie nicht mit erwirkt, so wird das Feinstofflich-Geistige nicht hell scheinen. Man muß unbedingt ernst und gesetzt [vorgehen], um sie hoheitsvoll werden zu lassen. [Geht man] nicht ernst [vor], so reicht das Sinnen nicht tief. Man muß unbedingt mit Achtung und Sorgfalt [vorgehen], um sie rundum [durchzugestalten]. [Geht man] nicht mit Achtung [vor], so wird die Ansicht nicht vollendet. Wer daher ein träges Atmen zusammensammelt und sie so [unter Mühen] erzwingt, dessen [Pinsel-] Spuren werden weich und schwächlich und ohne Entschiedenheit sein. Dies ist diejenige Schwäche, daß man nicht sein Feinstofflich-Geistiges [darein] ergießt. Wird ein getrübtes Atmen zusammengesammelt und läßt man sie [darin] untergehen, so werden die äußeren Gestalten dunkel und niedrig sein und nicht frisch leuchten. Dies ist derjenige Makel, daß

Rede von einem Wäldchen«; übersetzt nach Gao You, Huainan Zi, 301: 異音者不可聽以律).

[29] Das ist der Dichter Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819).

[30] Vgl. »Da Wei Zhongli lun shi dao shu 答韋中立論師道書« (»Antwortbrief an Wei Zhongli über den weghaft leitenden Sinn als Lehrer«), in: Liu Zongyuan 柳宗元, *Liu Zongyuan ji* 柳宗元集, 4 Bde., Beijing 1979, III 871 ff. In diesem Brief stellt der Dichter das kunstfertige Schreiben einem auf den weghaft leitenden Sinn ausgerichteten, somit ethisch fundierten Schreiben gegenüber. In diesem Zusammenhang gebraucht er (siehe ebd., III 873) Guo Xis 郭熙 Formulierungen verwandte Wendungen wie »leichtfertig« (*qīng xīn* 青心), »nachlässig« (*dài xīn* 怠心), »mit getrübtem Atmen« (*hūn qì* 昏氣), »mit beschwertem Atmen« (*jīn qì* 矜氣).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das rein Geistige nicht daran teilhat und es mit erwirkt.[31] Wer es leichtfertig anpackt, dem werden die körperlichen Gestalten da zerfallend und grobschlächtig [geraten], und es wird nicht abgerundet sein. Dies ist derjenige Makel, daß [man] nicht ernst und gesetzt [vorgeht]. Wer es mit nachlässiger innerer Einstellung [nur] oberflächlich [behandelt], (634) dem wird sich die [stilistische] Verkörperung in grobe Umrisse auflösen, und es wird nicht ausgewogen werden. Dies ist derjenige Makel, daß nicht mit Achtung und Sorgfalt [vorgegangen wird]. Wenn man es daher nicht mit Entschiedenheit [macht], so verfehlt man die Verfahrensweisen zur Einteilung und Gliederung. Wenn man es nicht frisch leuchtend [macht], so verfehlt man die Verfahrensweisen zu freier Ungebundenheit. Wenn man es nicht abgeschlossen [macht], so verfehlt man die Verfahrensweisen zur [stilistischen] Verkörperung und zum Zuschnitt. Wenn man es nicht ausgewogen [macht], so verfehlt man die Verfahrensweisen zum [Ausgleich zwischen] Anspannung und Nachlassen. Dies sind zuvorderst die großen Schwächen des Herstellenden; mit dem Einsichtsvollen aber kann man sie bereden.

([10] Ich, [Guo] Si, sah früher öfter, wie mein Vater ein, zwei Bilder machte, zu einem gegebenen Zeitpunkt davon abließ und sich nicht mehr darum kümmerte; zehn bis 20 Tage lang ging er einer anderen Tätigkeit nach und wandte sich ihnen nicht mehr zu. Wenn er dem da zu wiederholtem Male eine [stilistische] Verkörperung zu geben [suchte], so [rührt] dies [daher], daß seine Sinneshaltung [zwischendurch] nicht wollte. Wenn die Sinneshaltung nicht will, ist das etwa nicht, was da [von ihm] »träges Atmen« genannt wurde? Jedesmal wenn er hingegen, die Lust nutzend und mit der [entsprechen-

---

[31] Bei diesem Versuch, die Ausdrücke *jīng* 精, *shén* 神 und *qì* 氣 gleichsam »stark« und antipsychologistisch zu übersetzen, mag das Ergebnis mysteriös klingen. Nur so aber wird an dieser Stelle jenes Hintergrundverständnis sichtbar, wonach gemäß Guo Xis 郭熙 Deutung der Maler im Schaffen mit seiner leiblich-geistigen Existenzverfassung eine *gelebte Verbindung* zu seinem Werk bzw. zu dessen Sinngehalt herzustellen hat, damit das Berg-Wasser-Bild die ihm eigentümliche Wirksamkeit und Vollendung erhält. Lin Yutang beispielsweise gibt dagegen eine anthropologisch-psychologisch verengte Übersetzung, die allein von der rechten »Geisteshaltung«, »Gemütsverfassung« oder »Stimmung« des Malers – von »concentration«, »devotion«, »soul«, »spirit« und »mood« für *jīng* 精, *shén* 神 und *qì* 氣 – als Voraussetzung für das Werk handelt (Lin Yutang, The Chinese, 73). Ähnlich auf die psychischen Voraussetzungen des gelungenen Schaffensaktes im Künstlersubjekt ausgerichtet sind auch die Übersetzungen bei Sakanishi (Kuo Hsi, An Essay, 33 f.) und Bush/Shih (Early, 156), vor allem wenn da *qì* 氣 mit »creative energy« wiedergegeben wird.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den] Sinneshaltung, tätig wurde, dann waren alle Geschäfte vergessen. Zu Zeiten, da er in Geschäften versank und seine Gesinnung gestört war, [sobald] es anderweitig [auch nur] eine Sache [zu machen] gab, ließ er ebenfalls ab davon und kümmerte sich nicht mehr darum. Wenn er davon abließ und sich nicht mehr darum kümmerte, ist das etwa nicht, was da [von ihm] »getrübtes Atmen« genannt wurde? An allen Tagen, an denen er den Pinsel ansetzte, machte er unbedingt das Fenster licht und säuberte den Tisch, zündete zu beiden Seiten Räucherwerk an,[32] [legte] feine Pinsel und wunderbare Tusche [bereit], wusch sich die Hände und spülte den Reibstein ab – »als ob er einen bedeutenden Gast empfangen sollte«.[33] Wenn sein Geist mußevoll, seine Sinneshaltung [aber] bestimmt sein mußte, bevor er es da machte, ist das etwa nicht, was da [von ihm] mit »ich wage nicht, es leichtfertig anzupacken« umschrieben wurde? Wenn er es bereits entworfen hatte, beseitigte er es wieder. Was er schon einmal angereichert hatte, glättete er wieder. Wo es beim erstenmal schon in Ordnung gewesen wäre, ging er abermals daran; wäre es dieses zweite Mal schon in Ordnung gewesen, ging er noch ein weiteres Mal daran. Bei jedem einzelnen Bild mußten unbedingt zu wiederholtem Male Beginn und Vollendung [durchlaufen werden] – als ob er sich gegen einen ernsten Gegner wappnete – dann erst machte er Schluß. Ist dies etwa nicht, was da [von ihm] mit »ich wage nicht, es mit nachlässiger innerer Einstellung [nur] oberflächlich [zu behandeln]« umschrieben wurde? Was man so die Angelegenheiten in der Welt nennt – sie mögen bedeutend sein oder gering –, [in allem] muß man diesem Vorbild folgen, dann erst gibt es ein Gelingen. Wenn mein verstorbener Vater mir, [Guo] Si, gegenüber jedesmal umsorgend und ausführlich darauf zu sprechen kam, hieß er mich da etwa [nicht],[34] es bis ans Lebensende hochzuhalten, um daraus einen leitenden Weg fortschreitender Bildung zu machen?)

[11] Wer die Blumenmalerei erlernt, steckt [dazu] eine Blume in eine tiefe Aushöhlung hinein; nähert er sich ihr [sodann] von oben und schaut sie in der Draufsicht an, so bekommt er auch schon die vier Seiten der Blume [zu sehen]. Wer die Bambusmalerei erlernt, nimmt

---

[32] Vgl. die fast wörtliche Parallele in Abschnitt [33], LB I 640.

[33] Zitat aus LY 12.2; demnach wird hier ein Zusammenhang zwischen der von Konfuzius geforderten Grundhaltung »mitmenschlicher Güte« (*rén* 仁) und der rechten Einstellung des Malers beim Malakt hergestellt.

[34] Aus dem Kontext folgt eindeutig, daß hier eine nicht markierte Verneinung mitschwingt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[dazu] einen Bambusstamm und bedient sich einer Mondnacht, um seinen Schatten auf einer farblosen Wand widerscheinen zu lassen; so tritt auch schon die echte körperliche Gestalt des Bambus hervor. Worin unterscheidet sich das Erlernen der Berg-Wasser-Malerei davon? Nun, wenn man [dazu] in eigener Person zu Bergen und Flüssen hingeht und sie so aufnimmt,[35] so werden auch schon Sinn und Maß von Berg und Wasser sichtbar. Flüsse und Täler in echten Berg-Wasser [-Gegebenheiten] – auf die blickt man aus der Ferne, um ihre wirkmächtige Erscheinung aufzunehmen, und man schaut sie aus der Nähe an, um ihre stoffliche Gegebenheit aufzunehmen. Bei den echten Berg-Wasser [-Gegebenheiten] ist das Atmen in den Wolken zu den vier Jahreszeiten je verschieden: Im Frühling ist es gelöst und heiter, im Sommer üppig und dicht, im Herbst locker und spärlich, im Winter düster und matt. Wenn im Malen[36] ihre [sinnhaften] Erscheinungsgestalten in großen [Zügen] gesehen und [daraus] nicht abgeschnittene und eingekerbte körperliche Gestalten gebildet werden, so werden Aussehen und Haltung des Atmens in den Wolken auch schon lebendig sein. Bei echten Berg-Wasser [-Gegebenheiten] sind Wolkendunst und Nebelschwaden zu den vier Jahreszeiten je verschieden: In Frühlingsbergen sind sie friedlich ineinander laufend und wie als lächelten sie, in Sommerbergen (635) saftig grün-bläulich schimmernd und wie Tropfen, in herbstlichen Bergen hell und rein und wie ein weiblicher Schmuck, in winterlichen Bergen niedergeschlagen und matt und als ob sie schliefen. Sieht man beim Malen in großen [Zügen] auf ihren Sinn und bildet man [sie] nicht [wie] die Spurenmuster in [Holz-] schnittbildern aus, so werden die in der Ansicht [gegebenen] Erscheinungsgestalten von Wolkendunst und Nebelschwaden auch schon in Ordnung sein. Bei echten Berg-Wasser [-Gegebenheiten] kann man Wind und Regen im Blick aus der Ferne erlangen; doch wer zu nah dran ist, dem [gerät es ganz] verspielt, und er vermag die wirkmächtige Erscheinung [dieses] Hin- und Hergeschiebes, [dieses] Sich-Erhebens und Verharrens nicht zu durchdringen. Bei echten Berg-Wasser [-Gegebenheiten] kann [das Spiel von] bedecktem und heiterem [Himmel] vollständig im Blick aus der Ferne [erlangt werden]; doch wer zu nah dran ist, ist im Engen gefangen und vermag das Spurenmuster von Hell und Düster, von Verborgenem und Sichtbarem nicht zu erlangen. Mit menschlichen Figuren in den

---

[35] Vgl. eine ähnliche Äußerung zur leibhaftigen Erfahrung in HSSX, VI. 1. [3], LB I 583.

[36] Nach der Variante *jìn* 盡 statt dessen: »[Wenn] durchweg«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bergen werden die Wege und Straßen angezeigt; mit mehrstöckigen Gebäuden und daoistischen Anlagen in den Bergen werden herausragende landschaftliche Schönheiten angezeigt. Mittels Widerschein und Verdeckung an den Gehölzen der Berge werden fern und nah geschieden; mittels Abbruch und Fortsetzung an den Flüssen und Tälern in den Bergen werden Vordergrund und Tiefe geschieden. Mit Furten, Fährstellen, Brücken und Stegen am Wasser wird dem Treiben der Menschen entsprochen; mit Fischerkähnen und Angelruten am Wasser wird der Sinneshaltung der Menschen Genüge getan. Ein bedeutendes Gebirge bildet in seiner mächtigen Erhabenheit den Herrscher unter all den Bergen; von ihm [ausgehend] werden der Reihenfolge nach Kuppen und Erdhügel, Wäldchen und Schluchten verteilt, so daß es zum Stammvater und Herrscher für fern und nah, für groß und klein wird. Wenn seine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt wie ein bedeutender Fürst hoch aufragt als das Sonnengestirn [selbst] und die hundertfache Schar der Mächtigen eilends zur Audienz gelaufen kommt, dann gibt es da [bei keinem] eine unschlüssig zögerliche oder sich abwendende wirkmächtige Erscheinung. Von einem lang [schon lebenden] Kiefernbaum aus, der, einzeln für sich stehend, den Repräsentanten aller Bäume darstellt, werden der Reihenfolge nach rankende Wisterien, Pflanzen und Bäume verteilt, so daß [jener Kiefernbaum] den obersten Heerführer bildet für die emsig Ergebenen, die Abhängigen und Gefolgsleute. In der wirkmächtigen Erscheinung gleicht er jenem Edlen, der zufrieden lächelnd eine günstige Zeit erlangt hat, so daß die Masse der kleinen Leute für ihn arbeitet und ihm zu Diensten ist – [da] gibt es nirgendwo ein Aussehen von Kränkung und gramvoller Zurücksetzung. Wenn Berge, aus der Nähe angeschaut, [sich] so [darbieten], aus einigen *Li*-Meilen Entfernung angeschaut wiederum so, aus zehn und mehr *Li*-Meilen Entfernung angeschaut wiederum so, jeweils verschieden aus unterschiedlichen Entfernungen, so ist dies gemeint, wenn gesagt wird: »Die körperlichen Gestalten der Berge verändern sich mit jedem Schritt.« Wenn die Vorderansicht eines Berges so ist, die Seitenansicht wiederum so, die Rückansicht wiederum so, jeweils verschieden bei jeder [unterschiedlichen] Anschauung, so ist dies gemeint, wenn gesagt wird: »Die körperlichen Gestalten der Berge werden von jeder Seite angeschaut.« Wenn es dergestalt ein Gebirge, jedoch mit den körperlichen äußeren Gestalten von etlichen dutzend, ja an die hundert Bergen zugleich ist, kommt man denn da umhin, all [dies] bis zur Reife [zu erkunden]? Wenn Berge, im Frühjahr oder Sommer angeschaut, [sich] so [darbie-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten], im Herbst oder Winter angeschaut dann wiederum so, so ist dies gemeint, wenn gesagt wird: »Die Ansichten zu den vier Jahreszeiten sind nicht gleich.« Wenn Berge, am Morgen angeschaut, sich so [darbieten], am Abend angeschaut wiederum so, bei bedecktem oder heiterem Himmel angeschaut wiederum so, so ist dies gemeint, wenn gesagt wird: »Das wechselnde Aussehen am Morgen und am Abend ist nie gleich.« Wenn es somit [zwar nur] ein einziges Gebirge ist, aber doch zugleich das bedeutsame Aussehen von etlichen dutzend, ja an die hundert Bergen vereint, kommt man denn da umhin, all [dies] völlig zu durchdringen?

[12] In Frühlingsbergen sind Dunst und Wolken weithin wogend – und der Mensch [ist][37] heiter und vergnügt. In sommerlichen Bergen spenden gewaltige Bäume üppig Schatten – und der Mensch [ist] ruhig und gelassen. Herbstliche Berge sind licht und klar und kahlgeweht – und der Mensch [ist] kühl und einsam. Winterliche Berge sind dämmrig trüb, zugedeckt und abgeschlossen – und der Mensch [ist] still und verlassen. Wie das Bild ist, das angeschaut wird, so ist die Sinneshaltung geartet, die es im Menschen entstehen läßt – [ganz] wie wenn er sich tatsächlich inmitten dieser Berge befindet.[38] Dies betrifft die zum gemalten Bild gehörige Sinneshaltung außerhalb der Ansicht. Man sieht weiße Wege in blau-grünem Wolkendunst und sinnt dabei aufs Reisen. Man sieht das schräge Licht der untergehenden [Sonne] über der [weiten] Fläche eines Flusses und sinnt dabei auf den Blick in die Ferne. Man sieht zurückgezogen [lebende] Menschen,

---

[37] Hier und in den parallelen Sätzen könnte auch »die Menschen [sind]« eingesetzt werden. Die Frage, ob es sich um die Situation und die sichtbar zum Ausdruck gebrachte Stimmung der gemalten Menschen im Bild oder um rezeptionsästhetische Aussagen zur Wirkung des angeschauten Bildes handelt, bleibt offen. Das eine schließt das andere nicht aus. Zu vergleichen ist diese Stelle mit der auf die Aufzählung folgenden Aussage, die sich wie eine rezeptionsästhetische Zusammenfassung ausnimmt.

[38] Obwohl dies im Chinesischen durch den gängigen Gebrauch von Wörtern wie *shēn* 身 oder *tǐ* 體 für die eigene Person und die körperliche Präsenz vorgeformt wäre, verzichtet der Autor auf die Verwendung dieser deutlichen Vokabeln – vielleicht, um nicht in einen trivialen Mystizismus zu verfallen. Daß es gleichwohl um Erfahrungen des Bildbetrachters bzw. um Leistungen der Malerei geht, die das Leibliche involvieren, macht Lin Yutang (The Chinese, 75) in seiner Übersetzung in aufschlußreicher Weise klar: »[…] as if one were bodily there«; vgl. Bush/Shih, Early, 153: »you seem in fact to be in those mountains«. Ist angesichts dieser »scheinbaren Tatsächlichkeit« dann aber das Konditional überhaupt zwingend? Wird es nicht von einem allzu billigen *common sense* mit seinem abgeklärten Als-ob diktiert, das sich allein im Rahmen einer mimetischen Bildtheorie ganz von selbst aufdrängt?

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bewohner der Bergeinsamkeit und sinnt dabei auf ein Wohnen. Man sieht ein Felsentor zwischen Überhängen, Steinblöcke in einem Quellfluß und sinnt darauf, sich [dort in Muße] zu ergehen. Wie das Bild ist, das angeschaut wird, (636) so ist die [Einstellung] des inneren Sinns geartet, die es im Menschen aufkommen läßt[39] – [ganz] wie wenn er im Begriff steht, tatsächlich an jenen Ort [der Darstellung] zu gehen.[40] Dies betrifft die wunderbare Vollendung der Malerei außerhalb der Sinneshaltung.[41]

[13] Von den Bergen im Südosten sind viele herausragend und glanzvoll, [doch] Himmel und Erde sind nicht dem Südosten in besonderem Maße gewogen. Die Erde ist im Südosten äußerst tiefliegend; hier ist es, wo das Wasser der Fluten zusammenfließt, wo das reinigende Naß und der erste Tau entstehen. Daher ist der Erdboden dieser [Gegend] dünn, sind ihre Gewässer seicht, haben ihre Berge häufig herausragende Gebirgsgipfel und schroffe Wände und treten jäh bis über den bewölkten Himmel hinaus, stürzen ihre Wasserfälle von oberhalb der lichten Wolken tausend *Zhang*-Klafter im freien Fall [in die Tiefe]. Nicht, daß es nicht, wie [im] Huashan [-Gebirge in Shaanxi], [auch hier] tausend *Zhang*-Klafter herabströmte – [allein,]

---

[39] Ungenauer ist Sakanishis Wiedergabe (Kuo Hsi, An Essay, 39): »The contemplation of good paintings nourishes this longing.«

[40] Lin Yutang (The Chinese, 75) interpretiert diese Stelle abermals psychologistisch und übersetzt im Sinne einer rezeptionsästhetischen Auffassung von der Wirkung des Bildes auf den Betrachter: »[…] by making one feel that one is bodily there.« Bei Bush/Shih (Early, 153 f.) hingegen bleibt zwar der zeitliche Aspekt der ursprünglichen Formulierung des »Hingehens« (*jí* 即) erhalten, doch wird diese Aussage gewissermaßen »entschärft« und zu einer bloß hypothetischen Wirklichkeit verwandelt, indem ein »as though« für *rú* 如 die Vorstellung klar als ein Gleichnis markiert und in den Modus eines metaphorischen Als-ob kleidet. Aber sind wir wirklich aus der trivialen Skepsis reallogischer und pragmatischer Bedenken gezwungen, das zweimal vorkommende *rú* 如, »gleich wie«, als Einleitung einer hypothetischen Aussage zu verstehen und das Verbum im konditionalen Konjunktiv wiederzugeben?

[41] Fraglich ist hier, ob mit dem gebräuchlichen Ausdruck *yì wai* 意外 einfach ein »außerhalb jeder Vorstellbarkeit« gemeint ist. Zu deutlich ist ja die Steigerung gegenüber dem Parallelausdruck *jǐng wài zhī yì* 景外之意 etwas weiter oben markiert. Demnach wäre hier tatsächlich eine Leistung des gemalten Bildes, die über das Zeigen einer Ansicht (*jǐng* 景), die Evokation von »Sinngehalten«, »Vorstellungen« oder »Sinneshaltungen« (*yì* 意) hinaus etwas gänzlich Fundamentales – das leibhaftige Sein-zur-Welt im ganzen – anrührt, gemeint. In ihrem Bezug zur vorausgehenden Parallelstelle ist die Wendung auch bei Bush/Shih (Early, 154) wiedergegeben. Sakanishis Wiedergabe der letzten Zeilen entfernt sich dagegen weit vom Original (Kuo Hsi, An Essay, 39): »The places become real, and the meaning of these pictures is wonderful.«

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solche [Berge] wie jenes Huashan [-Gebirge] sind [hier doch] einfach selten. Falls es [hier im Südosten einmal Berge] gibt, die massig und fest [dastehen], gehen selbst die oft von der Erdoberfläche ab und kommen nicht mitten aus der Erde hervor.

[14] Von den Bergen im Nordwesten sind viele massig und fest, [doch] Himmel und Erde sind nicht einseitig dem Nordwesten zugetan. Die Erde ist im Nordwesten äußerst hoch gelegen, hier ist es, wo die Wasserquellen ihren Ursprung nehmen, [eine Gegend,] die begraben liegt unter Kuppen und Wällen, unter Beulen und Auswüchsen; daher ist der Erdboden dort solide und die Gewässer tief, und die Gebirge sind oft üppig aufgetürmte Erdhügel, sitzen breit da und reihen sich über mehr als tausend *Li*-Meilen weit ohne Lücke aneinander. Es besitzen die mächtigen Erhebungen eine Gipfelkuppe, schlängeln sich so dahin und ragen heraus über die Weite nach allen vier Richtungen. Nicht, daß sie nicht [hin und wieder] schroff herausragten wie das Songshan- oder das Shaoshi [-Gebirge] – [aber] solche von der Art jenes Song [shan-] und des Shao [shi-Gebirges] sind [hier im Nordwesten doch] einfach selten. Falls es [hier einmal Berge] gibt, die schroff herausragen, treten auch sie häufig mitten aus der Erde hervor und [sitzen] nicht auf der Erdoberfläche auf.

[15] Das Songshan [-Gebirge] ist reich an schönen Gebirgsbächen, das Huashan [-Gebirge] ist reich an schönen Gebirgsgipfeln, das Hengshan [-Gebirge] ist reich an schön gesonderten Klüften, das Changshan [-Gebirge] ist reich an schön aufgereihten Klüften; am Taishan [-Gebirge] ist besonders schön der Hauptgebirgsgipfel. Tiantai [-shan], Wuyi [-shan], Lu [-shan], Huo [-shan], Yangdang [-shan], Min [-shan], E [-meishan], die Wuxia [-Steilabfälle am Wushan], Tiantan [-shan], Wangwu [-shan], Linlü [-shan], Wudang [-shan] – all dies sind berühmte Berge und mächtige Satrapen im Reich; hier ist es, wo die Kostbarkeiten und Schätze von Himmel und Erde hervortreten, wo sich die Höhlen und Wohnungen der Unsterblichen und der vollkommenen Menschen verbergen. Sie sind herausragend und steil, vergeistigt und glanzvoll, und niemand vermag sie [in ihrer Verkörperung] erhabener [Bedeutsamkeit] und wunderbarer Vollendung auszuschöpfen. Will man ihnen das, was ihre Wandlungen hervorbringt, entreißen, so ist nichts geistig [wirkungsvoller] als Zuneigung, nichts feinstofflich [kraftvoller] als sorgfältiger Fleiß, nichts wichtiger als sich [dort] ausgiebig zu ergehen und [sie] bis zur Sättigung anzuschauen; wenn sich's da vor dem Innern ein bei ein wie in einem Netz aufreiht und das Auge nicht Seide und Malgrund sieht, die Hand nicht

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um Pinsel und Tusche weiß,[42] wenn's da hoch und mächtig sich türmt, ausgedehnt und weit, ist da alles ganz unsere Malerei. Das ist es, wenn [der Mönch] Huaisu des nachts das Geräusch des Wassers am Jialingjiang [-Fluß] vernahm und daraufhin die Vollkommenheit seiner Grasschrift an Vortrefflichkeit noch zulegte, wenn Zhang Dian[43] die Dame Gongsun sah, wie sie mit dem Schwert tanzte, und daraufhin die wirkmächtige Erscheinung seiner Pinselschrift (637) an vornehmer Kühnheit zulegte. Was diejenigen betrifft, die heute den Pinsel ergreifen – bekommen sie Papier oder wischen sie auf einer Wand herum, so [klatschen] sie rasch Wasser und Tusche hin, obgleich, wie sie sich gebildet haben, nicht ausgedehnt und voll erfüllt ist, obgleich sie in dem, was sie angesehen haben, nicht bis zu reiner Vertrautheit [gelangt] und ihre Erfahrungen nicht reich und vielfältig sind, und obgleich das, was sie aufnehmen, nicht verfeinert und geläutert ist; sie wissen nicht, auf welche Weise die Ansicht entnehmen am Rand von Wolkendunst und hohen Bergnebeln, wie die evokative Kraft hervorbringen in den Höhen von Gebirgsbächen und Bergen! Wenn die Jüngeren ihre törichten Reden führen, kann man ihre Verfehlungen [dabei in großer Menge] aufzählen.

[16] Was heißt, worin man sich bildet, darin solle man Ausgedehntheit und volle Erfüllung anstreben? Aus jüngerer Zeit gibt es von einem Maler ein Bild [mit dem Titel] »Der mitmenschlich Gütige schätzt die Berge«; es zeigt einen Alten mit aufgestütztem Kinn am Rand eines Gebirgsgipfels. Und das Bild [mit dem Titel] »Der Weise schätzt das Wasser« zeigt einen Alten, der sein Ohr zur Seite [neigt] vor einem Bergüberhang.[44] Dies ist diejenige Schwäche, daß es da an Ausgedehntheit und Erfüllung [in der Bildung] mangelt. Denn [den Spruch] »Der mitmenschlich Gütige schätzt die Berge« [stellt] man angemessen [dar] wie Bo Letian in seinem »Bild vom Landhaus«,[45] worin die Sinneshaltung des Wohnens in den Bergen reichlich und

---

[42] Vgl. eine ähnliche Aussage in BFJ, oben VI. 6. [17], LB I 608.

[43] Das ist der berühmt-berüchtigte Schreibkünstler Zhang Xu 張旭 (um 800 tätig).

[44] Die Zitate, also die thematische Vorlage zu diesen Bildern, entstammen den *Gesprächen* des Konfuzius, vgl. LY 6.23 (Schwarz, Konfuzius, VI.21).

[45] Von dem Dichter Bo Juyi 白居易 ist nur ein Gedicht mit dem Titel »Cao tang qian xin kai yi chi, yang yu zhong he, ri you you qu 草堂前新開一池,養魚種荷,日有幽趣« (»Vor dem Landhaus habe ich einen neuen Teich ausgehoben, züchte Fische und Lotus, und die Tage kennen eine hintergründig-zurückgezogene Lust«) sowie eine »Aufzeichnung vom Landhaus« (»Cao tang ji 草堂記«) überliefert (Bo Juyi, Bo Juyi ji, I 137 bzw. III 933 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zur Genüge [enthalten ist]. »Der Weise schätzt das Wasser«, das wird angemessen [dargestellt] wie in Wang Mojies[46] Bild »[Der Landsitz am] Wangchuan-Fluß«, worin die Freude, die im Wasser gelegen ist, im Überschuß gespendet wird. Soll man denn wirklich, woran mitmenschliche Güte und Weisheit sich erfreuen, aus der körperlichen äußeren Gestalt nur eines Mannes ersehen?

[17] Was bedeutet, in dem, was man ansieht, solle man reine Vertrautheit anstreben? Bei Berufsmalern der jüngeren Zeit sind es, wenn sie Berge malen, nicht mehr als drei bis fünf Gebirgsgipfel, und wenn sie ein Gewässer malen, [zeigt es] nicht mehr als drei bis fünf Wellen. Dies ist diejenige Schwäche, daß es da an reiner Vertrautheit [im Schauen] mangelt. Denn für das Malen von Bergen gilt: Höhen, Niederungen, mächtigere und kleinere sind voll und klar von vorn und von hinten,[47] die Gipfelhäupter gebeugt [wie] zum ehrerbietigen Gruß – wenn ihre Körper durchweg einander antworten, dann ist dem Sinn der Schönheit der Berge Genüge geleistet. Für das Malen von Gewässern [gilt]: Glattes, plätscherndes, sich überschlagend aufwirbelndes, vom Sog langhin in die Weite gezogenes [Wasser] – wenn da jeweils die äußere Gestalt ehrlich und selbstzufrieden [in sich ruht], dann ist das Aussehen von Wasser reichlich gewährleistet.

[18] Was heißt, die Erfahrungen seien nicht reich und vielfältig? Die Maler der letzten Zeit geben, sind sie im [Gebiet von] Wu und Yue geboren, die schlank aufragenden [Berge] des Südostens wieder; wohnen sie in [der Gegend von] Xian [-yang] und Qin, so schildern sie die kraftvolle Ausgedehntheit der [Berge des Gebietes innerhalb der westlichen] Pässe und von Long.[48] Denen, die Fan Kuan studieren, fehlt der glanzvolle Reiz des [Li] Yingqiu.[49] Die sich Wang Wei zum Vorbild nehmen, denen ermangelt es an der Ausstrahlung und [edlen] Knochen [-Festigkeit] eines Guan Tong. In allen Fällen dieser Art ist der Fehler darin gelegen, daß ihre Erfahrungen nicht reich und vielfältig sind.

[19] Was heißt, das, was aufgenommen wird, sei nicht verfeinert und geläutert? Gebirge von tausend *Li*-Meilen [Erstreckung] können nicht durchweg herausragend sein; und wie könnten denn Gewässer

---

[46] Das ist der Dichter Wang Wei 王維.

[47] Vgl. zur physiognomischen Erscheinung des Edlen (*jūn zǐ* 君子) die Vorlage im *Meng Zi* 孟子 7A21: »Klar erscheint es im Antlitz, voll von hinten« (Jiao Xun, Meng Zi, 535: 睟然見於面盎於背; vgl. Wilhelm, Mong Dsï, 188).

[48] Also etwa das heutige Gansu 甘肅.

[49] Das ist der Maler Li Cheng 李成.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von zehntausend *Li*-Meilen [Erstreckung] durchweg glanzvoll sein? Das Taihang [-Gebirge] liegt wie auf einer Kopfstütze auf dem Huaxia [-Gebirge] auf, aber wo sein ganzer Stolz hervorblickt, das ist in den Linlü [-Bergen]. Das Taishan [-Gebirge] nimmt [ganz die alten Staatsgebiete von] Qi und Lu ein, doch wo es [alles] übertrifft und hinter sich läßt, ist [bei] Longyan. Wenn man [jeweils] alles [in einem] malte, wo wäre dann der Unterschied zu einer schematischen Darstellung oder Landkarte? In allen Fällen dieser Art ist der Fehler darin gelegen, daß das, was aufgenommen wird, nicht verfeinert und geläutert ist.

[20] Daher führt der ausschließliche [Verfolg] von Steilem und Abschüssigem zu verfehlter Grobheit, der ausschließliche [Verfolg] des Hintergründig-Versunkenen und Verschlossenen zu verfehlter Dünnheit, der ausschließliche [Verfolg] von menschlichen Figuren zu verfehlter Gewöhnlichkeit, der ausschließliche [Verfolg] von mehrstöckigen Gebäuden und daoistischen Anlagen zu verfehltem Überfluß. Bei einer ausschließlichen [Betonung] der Felsen treten die »Knochen« zutage. Bei einer ausschließlichen [Betonung] des Erdigen ist da zuviel »Fleisch«. Laufen die Pinselspuren nicht [zu einem Ganzen] zusammen, so spricht man von »loser Zerstreuung«; ist es lose zerstreut, so gibt es da keinen Sinn von Echtheit. Ist die äußere Erscheinungsweise der Tusche nicht feucht und geschmeidig, so spricht man von »Dürre«; ist es verdorrt, so gibt es da keinen Sinn von Lebendigkeit. Rieselt und plätschert das Wasser nicht, so nennt man es ein »totes Gewässer«. Sind die Wolken nicht gelassen in sich [ruhend], so nennt man sie »eingefrorene Wolken«. Gibt es an den Bergen nicht Helligkeit und Verdüsterung, so spricht man davon, es gebe den Widerschein der Sonne nicht. (638) Gibt es an den Bergen kein [Spiel von] Verbergung und Sichtbarkeit, dann sagt man, es gebe da Dunst und Wolkenschwaden nicht. [Was] nun die Berge [betrifft, so gilt]: Wenn Orte, wo die Sonne hingelangt, licht sind, Orte, wo die Sonne nicht hingelangt, [aber] düster, so ist dies die natürliche körperliche Gestalt der Berge, gestützt auf den Widerschein der Sonne. Wenn Helligkeit und Verdüsterung dort nicht geschieden sind, sage ich darum, es gebe [da] den Widerschein der Sonne nicht. [Was] nun die Berge [betrifft, so gilt]: Wenn Orte, wo Dunst und Wolkenschwaden hingelangen, verborgen sind, Orte, wo Dunst und Wolkenschwaden nicht hingelangen, [aber] sichtbar, so ist dies das natürliche Aussehen der Berge, gestützt auf Dunst und Wolkenschwaden. Wenn Verborgenheit und Sichtbarkeit dort nicht geschieden sind, sage ich darum, es gebe [da] kein [Spiel von] Dunst und Wolkenschwaden.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[21] Gebirge sind mächtige Vorkommnisse. In ihrer körperlichen Gestalt sollten sie hoch herausragend, anmaßend, mächtig und geräumig sein. Sie sollten hochmütig und [wie] mit gespreizten Beinen, breit und gewaltig dasitzen. Sie sollten massig und solide, heldenmütig und kühn, sollten feinstofflich und vergeistigt, würdevoll und gewichtig sein. Sie sollten Ausschau halten, ehrerbietig grüßen, sollten oben eine Bedeckung tragen, und unten sollte es einen Untersatz geben; es sollte vorne etwas geben, wo sie sich aufstützen, und hinten, wo sie sich anlehnen. Sie sollten, in der Draufsicht angesehen, wie aus der Nähe betrachtet sein, und sie sollten, ergeht man sich zu ihren Füßen, gleichsam winken. Dies ist die mächtige Verkörperung der Gebirge.

[22] Gewässer sind lebendige Vorkommnisse. In ihrer körperlichen Gestalt sollten sie tief und ruhig, weich gleitend und weit hingestreckt sein [wie die Fläche des Meeres]. Sie sollten sich in die Ferne winden, sollten üppig und fett glänzen, fein hervorspritzen und jäh losschießen. Es sollte da zahlreiche Quellwasser [geben], die in die Ferne fließen; sie sollten mit Wasserfällen im Himmel stecken, sollten gischtend herabschlagen, hinein in die Erde. Es sollten [da] angelnde Fischer [sein], heiter und unbekümmert. Es sollten [da] Pflanzen und Bäume [sein], fröhlich und munter; und sie sollten eingefaßt sein von Dunst und Wolken und reizvoll glänzen. Es sollte Lichtschein fallen auf Gebirgsbäche und in Täler, so daß [diese] strahlend leuchten. Dies ist die lebendige Verkörperung des Wassers.

[23] Die Berge haben in den Gewässern einen pulsierenden Blutkreislauf, in Gräsern und Bäumen eine Behaarung, in Dunst und Wolken [aber] ihren geistigen Glanz. Daher werden die Berge lebendig, indem sie Gewässer erhalten, blütenschön, indem sie Gräser und Bäume erhalten, glanzvoll und verführerisch, indem sie Dunst und Wolken erhalten. Die Gewässer haben in den Bergen ihr Antlitz, in Pavillons und Wasserterrassen Augen und Brauen, in Fischern und Anglern ihr Feinstoffliches und Geistiges. Deshalb werden die Gewässer verführerisch, indem sie Berge bekommen, licht und munter, indem sie Pavillons und Wasserterrassen bekommen, weit und gelassen, indem sie Fischer und Angler bekommen. Dies ist die Einrichtung von Bergen und Gewässern.

[24] An Bergen gibt es hohe und niedrige: Bei den hohen befindet sich der pulsierende Blutkreislauf unten. In den Schulterknochen sind sie offen entfaltet, am Grund und Fuße sind sie kräftig und solide, in Bergkuppen und Klüften, in der wirkmächtigen Erscheinung der

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kuppen dicht gedrängt und miteinander verhakt, ineinander widerscheinend ohne Lücke – dies sind die hohen Berge. Von den hohen Bergen dieser Art sagt man daher, sie seien nicht einsam, und man sagt, sie seien nicht in Gruppen. Bei den niedrigen befindet sich der pulsierende Blutkreislauf oben. Ihre Gipfel sind halb eingefallen, an Hals und Kragen greifen sie nach einander, in den Wurzeln und am Grund sind sie gewaltig groß, aufgeschwollene Beulen, aufgehäuft zu Erdhügeln. Geradewegs nach unten zu stecken sie tief, [aber] man kann ihre Tiefe nicht [klar] ermessen. Dies sind die vordergründigen Berge. Von den vordergründigen Bergen dieser Art sagt man daher, (639) sie seien nicht dünn, und man sagt, sie schwänden nicht. Ist ein hoher Berg gleichwohl einsam, gibt es in seinem Rumpf auf eine Gruppe [hin angelegte] Bahnen der Wirk-lichkeit. Ist ein vordergründiger Berg gleichwohl dünn, gibt es in seiner Geistigkeit und seinem Atmen auf ein Schwinden [hin angelegte] Bahnen der Wirk-lichkeit. Dies ist die [stilistische] Verkörperung und der Zuschnitt von Bergen und Gewässern.

[25] Was die Felsen betrifft, so sind dies die Knochen von Himmel und Erde; an Knochen wird geschätzt, wenn sie fest sind und tief [reichen], wenn sie nicht flach [liegen] und zutage treten. Was das Wasser betrifft, so ist es das pulsierende Blut von Himmel und Erde. Am pulsierenden Blut wird geschätzt, wenn es überallhin fließt und nicht klumpt oder stockt.

[26] Wenn es in den Bergen keinen Dunst und keine Wolken gibt, ist das wie ein Frühling ohne Blumen und Gräser.

[27] Gibt es in den Bergen keine Wolken, sind sie nicht glanzvoll; gibt es keine Gewässer, sind sie nicht reizvoll. Gibt es keine Wege und Straßen, so sind sie nicht lebendig; gibt es keine Gehölze, so gebären sie nicht. Gibt es keine Tiefenferne, so sind sie vordergründig, gibt es keine Ferne auf gleicher Höhe, so [wirken] sie nah, und gibt es keine Höhenferne, so sind es Niederungen.

[28] An Gebirgen gibt es dreierlei [Formen der] Ferne: Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird »Höhenferne« genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird »Tiefenferne« genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird »Ferne auf gleicher Höhe« genannt. Die der Höhenferne [entsprechende] äußere Erscheinungsweise ist klar und hell. In jener der Tiefenferne [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise wird es Schicht um Schicht düsterer. In der der Ferne auf

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleicher Höhe [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise gibt es Helligkeit und Verdunkelung. Die wirkmächtige Erscheinung der Höhenferne ist jähes Emporragen. Der Sinn der Tiefenferne bedeutet ein Schichten und Türmen. Der Sinn der Ferne auf gleicher Höhe bedeutet ein verschmelzendes Zusammenlaufen und eine vage, lichte Bläue. Hinsichtlich der menschlichen Figuren, die sich jeweils in einer der drei [Formen der] Ferne befinden, gilt: Die in der Höhenferne sind hell und deutlich, die in der Tiefenferne sind winzig klein, die in der Ferne auf gleicher Höhe verschwimmen und sind unscheinbar. Was hell und deutlich ist, ist nicht kurz, was winzig klein ist, nicht lang, und was verschwimmt und blaß ist, ist nicht mächtig. Dies sind die drei [Formen der] Ferne.

[29] In den Bergen gibt es drei Größen [-verhältnisse]: Die Berge sind größer als die Bäume, die Bäume größer als die Menschen. Sind die Berge im Vergleich zu den Bäumen nicht mehrdutzendfach größer, so sind die Berge nicht mächtig. Sind die Bäume im Vergleich zu den Menschen nicht mehrdutzendfach größer, so sind die Bäume nicht groß. Es sind da zunächst die Blätter, wodurch Bäume mit Menschen verglichen werden; und es sind da zunächst die Köpfe, wodurch Menschen mit Bäumen verglichen werden. Eine Anzahl von Baumblättern kann den Köpfen der Menschen ebenbürtig sein. Wenn man die Köpfe der Menschen von einer Anzahl Blätter ausgehend bildet, dann treffen die Größe der Menschen, die Größe der Bäume und die Größe der Berge von hier aus jeweils das rechte Maß. Dies sind die drei Größen [-verhältnisse].

[30] Berge sollten hoch sein; läßt man sie vollständig hervortreten, sind sie nicht hoch. Sobald [hingegen] Wolkendunst und hohe Bergnebel ihre Hüften umschließen, sind sie hoch. Gewässer sollten weit sein; läßt man sie vollständig hervortreten, sind sie nicht weit. Sobald durch Verdeckung und Widerschein ihr Fluß unterbrochen wird, sind sie weit. Denn wenn die Berge vollständig hervortreten, gibt es da nicht nur keine glanzvoll herausragenden Höhen – worin unterscheidet es sich dann noch davon, wie der Schnabel eines Stößels gemalt wird? Wenn ein Gewässer vollständig hervortritt, gibt es da nicht nur keine Weite im Sich-Schlingen und Sich–Winden – worin unterscheidet es sich dann davon, (640) wie man einen Regenwurm malt?

[31] Wenn die [zentral] von vorne gesehenen Gebirgsbäche, Berge und Gehölze verschlungen und gewunden, krumm und geschlängelt ihre Ansicht hinbreitend und auslegend daherkommen, so wird

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

man ihrer Einzelheiten nicht überdrüssig, und so vermögen sie dann vom Auge der Leute aus der Nähe ausgeforscht zu werden. Wenn die seitwärts in der Ferne auf gleicher Höhe [sich darbietenden] jähen Gipfel, schichtweise sich türmend und untereinander verkettet, in vage Bläue entfliehen, so wird man ihrer Ferne nicht überdrüssig, und dadurch erfüllen sie ganz und gar dem Auge der Leute den ausgedehnten Blick in die Ferne. Wenn »es an entfernten Bergen keine Texturstriche, an entfernten Gewässern keine Wellen und an enfernten Menschen keine Augen gibt«,[50] bedeutet dies nicht, daß sie keine haben, vielmehr sieht es so aus, als ob es das da nicht gäbe.

[32] Die Sinneshaltung beim Malen

Die Leute wissen lediglich, daß ich den Pinsel ansetze und Bilder herstelle, sie wissen jedoch nicht, daß die Malerei keine leichte Sache ist. Wie es im *Zhuang Zi* heißt: »Der Hofmaler lockerte sein Gewand und ließ sich mit verschränkten Beinen nieder«[51] – damit ist wahrlich die Verfahrensweise des Malers getroffen. Der Mensch muß sich bilden, bis es in seinem Innern weit und frisch ist und bis seine Sinneshaltung und sein Sinnen froh und zufrieden sind. Ist es wie in dem Spruch »[man] ist ausgeglichen leicht und aufrecht, liebevoll redlich, und es erwächst die innere Einstellung der Gelassenheit«,[52] dann wird die Verfassung und äußere Gestalt im Lachen und Weinen der Menschen, wird das Spitze und das Schräge, das Liegen und die Schiefheit an den Vorkommnissen ganz von selbst im inneren Sinn sich einrichten und ordnen, und unvermerkt wird man es sichtbar machen unter [der Spitze des] Pinsels.

[33] Gu Kaizhi aus der Jin [-Dynastie] mußte unbedingt ein mehrstöckiges Gebäude errichten, um daraus sein Maleratelier zu machen[53] – dies war wahrlich ein meisterlicher Gebildeter der alten

---

[50] Diese Aussage findet sich auch in SSL bzw. SSF; oben VI. 5. a) [1], LB I 596 bzw. 5. b) [1], LB I 600.

[51] *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 21 »Tian Zi 田子« (»Meister Tian«), ZZJS 314.

[52] Vgl. die leicht abweichende Vorlage im *Li ji* 禮記 (*Buch der Riten*), Abschnitt 19 »Yue 樂« (»Musik«): »Vollendet er die Musik, um den inneren Sinn in Ordnung zu bringen, so erwächst auch schon [wie] von selbst die innere Einstellung ausgeglichener Leichtigkeit, der Aufrichtigkeit und liebevollen Redlichkeit« (übersetzt nach Yang Jialuo, Li ji, 219: 致樂以治心則易直子諒之心油然生矣).

[53] Xie He 謝赫 berichtet diese Geschichte, allerdings von Gu Junzhi 顧駿之; GHPL, oben VI. 3. [9], LB I 358.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeit. Andernfalls sind die Gesinnung und die Sinneshaltung schon [von vornherein] belastet und bedrückt, ertränkt und blockiert, und man ist gefangen in einem Winkel – wie sollte man da die Verfassung der Vorkommnisse in einem Anblick darstellen, dem Sinnen der Menschen Ausdruck verleihen? Wenn ein Handwerker, der eine Zither schnitzt, »einen unvergleichlichen Ölbaum vom Südhang des Yi [-Gebirges]« findet,[54] [dann] mit geschickter Hand und wunderbar vollendeter Sinneshaltung, klarsichtig im Innern [daran geht], so befindet sich das rohe Material [noch] in der Erde, Äste und Blätter breitet jener [Baum noch][55] aus, doch schon befindet sich die fertige Zither jenes [berühmten] Herrn Lei [Wei] klar und deutlich im Blick. Wessen Sinneshaltung zerstreut, wessen Körper widerspenstig ist, ein einfältig beschränkter, schwermütig verschlossener Mensch, der wird, wenn er den scharfen Meißel und das schneidende Messer sieht, den Ort nicht kennen, an dem er Hand anlegen soll – wie sollte er es da erreichen, daß die fünf Töne [jener berühmten] Jiaowei [-Zither mit dem knisternden Nachhall][56] ihren Klang erheben im klaren Wind am fließenden Wasser? Überdies ist es, wie einst jemand sagte: »Gedichte sind durchaus gemalte Bilder ohne körperliche Gestalt, gemalte Bilder sind durchaus Gedichte mit körperlicher Gestalt.«[57] Die Wissenden sprechen zu Hauf über dieses Wort, und es ist, was wir [uns] zum Lehrer nehmen. Infolge freier Tage las ich die Sammlungen von Gedichten alten und neuen Stils von der Jin- [bis zur] Tang-Zeit. Unter den darin enthaltenen ausgezeichneten Sätzen gibt es solche, die erschöpfend [jene] Sachen aussprechen, die der Mensch in seiner Brust hegt; und es gibt [wiederum] solche, die nach außen hin [jene] Ansichten, die vor dem Auge sind, hinstellen. Doch wenn man nicht erst still verweilt und die Versenkung sucht – beim hellen Fenster und am sauberen Tisch, bei Räucherwerk, das im Becken glimmt,[58] [nachdem]

---

[54] Zitat aus dem *Shang shu* 尚書, Abschnitt »Yu gong 禹貢« (»Leistungen des Yu«; Wu Yu, Xinyi Shang shu, 38 bzw. Legge, The Shoo King, 107).

[55] *Fú* 夫 könnte in Entsprechung zu *dì* 地, Erde, eine Fehlschreibung von *tiān* 天, Himmel, sein. Dann wäre der Satz etwa so zu lesen: »Äste und Blätter breitet [noch] der Himmel darum«.

[56] Vgl. den Bericht zu Cai Yong 蔡邕 in *Hou Han shu* 後漢書 (*Geschichtsbücher der östlichen Han-Dynastie*), 卷 60.2, Abteilung »Lie zhuan 列傳« (»Biographien«) Nr. 50; Fan Ye 范曄, *Hou Han shu* 後漢書Beijing 1965 (Zhonghua), 2004.

[57] Vgl. Zhang Shunmin 張舜民, »Ba bai zhi shi hua 跋百之詩畫« (»Nachschrift zu den Gedichten und Bildern des Baizhi«), in seinem *Hua man lu* 畫墁錄 (*Aufzeichnungen von Bildern an der gepflasterten [Wand]*).

[58] Vgl. die fast wörtliche Parallele in Abschnitt [10], LB I 634.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die tausenderlei Sorgen vergangen und verschwunden sind – so wird man den vorzüglichen Sinn der ausgezeichneten Sätze auch (641) nicht ersehen, und man wird in der Vorstellung die hintergründig-versunkene Empfindung, die schöne Stimmung auch nicht zuwege bringen. Ist dann aber die beherrschende Sinneshaltung in der Malerei etwa auch leicht zu erreichen? Wenn [jener reine] Bezirk [des inneren Strebens] bereits zur Reife gelangt ist, wenn der innere Sinn und die Hand bereits einander sich zusagen,[59] dann erst wird in der Höhe und in der Breite das [rechte] Maß getroffen, nach allen Seiten hin »der Quell gefunden«.[60] Wenn die Zeitgenossen sich daran machen, folgen sie ihrer Sinneshaltung und stoßen ihre Empfindung an, [pinseln] grob drauflos und [wollen es dann auch schon] erreicht [haben].[61]

[34] (Ich, [Guo] Si, habe daher die klaren Schriften und glanzvollen Aussprüche der Menschen früherer Zeiten, die mein verstorbener Vater einst lobend verkündete, aufgezeichnet. Wo es solches gab, das aus ausgezeichnetem Sinnen erwuchs und gemalt werden konnte, stellte zudem auch ich, [Guo] Si, einst nach allen Seiten hin Nachforschungen an und führte weitläufig [Material] zusammen; und wovon da mein verstorbener Vater sagte, es sei [von der Art, daß] man es verwenden könne, das habe ich im folgenden alles verzeichnet:

[35] »Wenn auf dem Haupt des Nüji-Berges im Frühjahr der Schnee schmilzt, treiben am Wegrand die Aprikosen der Unsterblichen ihre zarten Zweige aus. Mein innerer Sinn hofft und trachtet, [diesen Ort hier] zu verlassen, [doch] ich weiß nicht: Wann [ist es soweit]? Voller Enttäuschung sehne ich mich danach, den Wagen zu wenden und über die Brücke hinaus aufs Land zu fahren.«[62]

[36] »Allein besuchte ich den Bergeinsiedel, um [dort] zu rasten

---

[59] Vgl. den Ausspruch des meisterlichen Handwerkers in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 13 »Tian dao 天道« (»Der weghaft leitende Sinn des Himmels«), ZZJS 218: »Ich habe es in der Hand erlangt und sage mich dem mit dem inneren Sinn zu« (得之於手而應於心; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 153 f.).

[60] Vgl. *Meng Zi* 孟子 4B14 (Jiao Xun, Meng Zi, 330; vgl. Wilhelm, Mong Dsï, 126).

[61] Nach einer vom Herausgeber angefügten, besser verständlichen Variante lautet der Satz eher: »Die Zeitgenossen gehen daran, ihrer Sinneshaltung zu folgen und ihre Empfindung anzustoßen – kann man's denn erreichen, wenn man einfach grob drauflos pinselt?« (世人將率意觸情豈草草便得).

[62] Vgl. mit kleineren Abweichungen das Gedicht »Guo Sanxiang wang Nüjishan zao sui you bu zhu zhi zhi 過三鄉望女几山早歲有卜築之志« (»Wie ich in Sanxiang vorbeikomme und in der Ferne den Nüji-Berg sehe, fasse ich früh im Jahr den Entschluß, [hier] einen Ort für ein Haus zu bestimmen«) von Yang Shie 羊士諤 in QTS 332.4.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und wieder zurückzuqueren [über den Fluß]. Schräg lief die strohgedeckte Hütte mit den abseits stehenden nadelreichen Kiefernbäumen zusammen. Noch bevor der Hausherr, der meine Rede vernommen hatte, das Tor öffnete, ging ich um den Zaun herum, wo im einfachen Gemüse ein gelber Schmetterling aufflog.«[63]

[37] »Wann kehrt der brüderliche [Freund] heim, der in den Süden gereist? Ich weiß, er befindet sich [irgendwo] in der Gegend der drei Flüsse und der fünf Gipfel. Seine einsam stehende bescheidene Behausung wird weithin umspült von herbstlichen Fluten. Eine winterliche Krähe fliegt fort, und die Sonne versinkt hinter den Bergen.«[64]

[38] »Nachdem ich mit dem Angeln aufgehört habe, ist das verlassene Schiff an einem Schilfgraswedel angebunden. Ein neuer Krug Wein, ein neues Bündel mit eingelegtem Fisch sind geöffnet. Seit der Zeit als Fischer am Unterlauf des Yangzi-Flusses, seit über 20 Jahren [halte ich] keinen Spieß mehr in Händen.«[65]

[39] »Im Süden der Hütte, im Norden, nichts als Frühjahrsfluten; ich sehe nur, wie täglich mehr Möwenschwärme kommen.«[66]

[40] »Das Wasser überquerend reckt der hinkende Esel seine Ohren steil empor. Die eine Schulter des hageren Dieners, der Zuflucht vor dem Wind sucht, ist hoch [angehoben].«[67]

[41] »Ich gehe bis an die Stelle, wo das Wasser versiegt, setze mich und schaue den Wolken in der Entstehung zu.«[68]

[42] »Wie ich im sechsten Monat, auf den Greisenstab gestützt, auf der Straße zwischen den Felsen hierher kam, hörte ich es mittags im Schatten hier und da und dort nur plätschern und gurgeln.«[69]

---

[63] Vgl. das Gedicht »Xun shan jia 尋山家« (»Auf der Suche nach dem Bergeinsiedel«) von Zhangsun Zuofu 長孫佐輔 in QTS 469.13.

[64] Vgl. mit einigen Abweichungen das Gedicht »Ji nan you xiong di 寄南游兄弟« (»An den brüderlichen [Freund] gesandt, der sich im Süden aufhält«) von Dou Gong 竇鞏 in QTS 271.128.

[65] Vgl. das unter dem Titel »Jue ju 絕句« (»Vierzeiler«) überlieferte Gedicht eines Unbekannten in QTS 786.19.

[66] Vgl. den Anfang des bekannten Gedichts »Ke zhi 客至« (»Ein Gast kommt«) von Du Fu 杜甫 in QTS 226.38.

[67] Weder das Gedicht noch der Autor namens Lu Xue 盧雪 konnten identifiziert werden.

[68] Vgl. das Gedicht »Zhongnan bie ye 終南別業« (»Das Landhaus am Zhongnan [-Berg]«) von Wang Wei 王維 in QTS 126.60.

[69] Vgl. mit leichten Abweichungen das vierzeilige Regelgedicht »Dinglin 定林« (»[In] Dinglin«) von Wang Anshi 王安石 in: Wang Anshi, *Wang Linchuan quan ji* 王臨川全集, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, Taibei 1988, 卷 30, 170.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[43] »Die vielen Geräusche, im Schiff, das fern vom Ufer – einige Pünktchen, Berge in einer anderen Gegend.«[70]

[44] »Das Wasser in der Ferne ist rein, gleich dem Himmel [selbst], eine verlassene Stadtmauer verbirgt sich in der Tiefe des Nebels.«[71]

[45] »Hunde schlafen auf von Blumen überschatteter Erde – Rind und Hirtenjunge im Geräusch des Regens am Hang.«[72]

[46] »Der dichte Bambus [-hain] tropft noch vom Regen, und auf den hohen Gebirgsgipfeln verweilt die Abendsonne.«[73]

[47] »Aus der Weite des Himmels kommen Wildgänse klein daher, in die Weite des Flusses strebt verlassen ein Segel fort.«[74]

[48] »Noch nicht auf Schnee eingestellt, hängen die Wolken schon bis auf die Erde herab. Herbstliche Laute ununterbrochen, und Wildgänse werden eins mit dem Himmel.«[75]

[49] »Mit der Frühjahrsflut kommt der Regen, und rasch kommt [mit ihm] die Abendstunde. An der einsamen Furt ist kein Mensch, ein Schiff allein liegt quer [im Wasser].«[76]

[50] »Wir sehen einander an und gehen ans Wasser, das in die Ferne [reicht]; [du] sitzt mit dir selbst allein im verlassenen Schiff.«[77])

(642) [51] Merksprüche zur Malerei

Jedesmal, wenn zur Gestaltung [eines Bildes] der Pinsel angesetzt wird, müssen Himmel und Erde vereint werden. Was ist mit »Himmel und Erde« gemeint? Gemeint ist etwa, daß auf einem anderthalb *Chi-*

---

[70] Weder zu dem Dichter Wei Ye 魏野 noch zum Gedicht ließen sich nähere Angaben finden.

[71] Vgl. das Gedicht »Ye wang 野望« (»Ausschau in der freien Natur«) von Du Fu 杜甫 in QTS 225.80.

[72] Weder der Dichter Li Houcun 李後村 noch das Gedicht ließen sich identifizieren.

[73] Weder der Dichter Xiahou Shujian 夏侯叔簡 noch das Gedicht ließen sich identifizieren.

[74] Der Ausspruch wird offenbar seit diesem Vorkommnis bei Guo Xi 郭熙 dem Yao He 姚合 zugeschrieben; siehe QTS 502.49.

[75] Weder der Dichter Qian Weiyan 錢惟演 noch das Gedicht ließen sich identifizieren.

[76] Vgl. den Vierzeiler »Chu zhou Xijian 滁州西澗« (»Der Westfluß im Verwaltungsbezirk Chu«) von Wei Yingwu 韋應物 in QTS 193.63.

[77] Vgl. das Gedicht »Bie tong zhi 別同志« (»Abschied von einem Gleichgesinnten«) von Zheng Gu 鄭谷 in QTS 674.10, wo es abweichend *shàng* 上, »besteigen« statt *zuò* 坐, »sitzen«, heißt.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fuß messenden Bildgrund oben der Platz für den Himmel freigehalten, unten der Platz für die Erde freigehalten und mitten dazwischen dann die Sinneshaltung [ins Werk] gesetzt und die Ansicht festgemacht wird. Wenn ich die Anfänger meiner Zeit sehe, wie sie im Vertrauen auf den Pinsel, den sie halten, drauflos arbeiten, geradewegs ihre Sinneshaltung [ins Werk] setzen und ihr [inneres] Empfinden anstoßen, wie sie den ganzen Bildgrund vollpinseln – wenn man es anschaut, füllt es einem das Auge bis zur Verstopfung an, und sogleich läßt es einen in seiner Sinneshaltung unfroh werden – wie sollte man da angesichts natürlicher Unbeschwertheit Genuß erlangen, des Empfindens im Erhabenen und Bedeutenden ansichtig werden können?

[52] Bei Bergen und Gewässern [muß man] zunächst einen mächtigen Berg in seinen Bahnen der Wir-lichkeit treffen – er heißt »beherrschender Gebirgsgipfel«. Ist der beherrschende Gebirgsgipfel einmal festgesetzt, dann werden der Reihe nach die näheren und ferneren, die kleineren und die größeren gemacht. Weil da der ganze Bezirk in diesem seinen Herrscher hat, spricht man vom »beherrschenden Gebirgsgipfel«, gleich wie [im Falle] von Fürst und Minister, von übergeordneter und untergebener [Stellung].

[53] Bei Wäldchen und Felsen [muß man] zunächst einen einzelnen großen Kiefernbaum in seinen Bahnen der Wirk-lichkeit treffen – er heißt »altehrwürdiger Stammvater«. Ist der altehrwürdige Stammvater einmal festgesetzt, dann werden der Reihe nach verschiedene Stämme,[78] kleine Pflanzen, Moose und Flechten sowie kleine Felsen gemacht. Weil da das ganze Gebirge in diesem zum Ausdruck kommt, darum spricht man vom »altehrwürdigen Stammvater«, gleich wie [im Falle] des Edlen und des Nichtswürdigen.[79]

[54] Unter den Bergen gibt es solche, die Erde tragen, und es gibt [wiederum] solche, die Felsen tragen. Wenn erdige Berge Felsen tragen, sind die Gehölze mager und hochgewachsen. Wenn felsige Berge Erde tragen, sind die Gehölze saftig und üppig entwickelt. Unter den Bäumen gibt es solche, die sich am Berg befinden, und es gibt [wiederum] solche, die sich am Wasser befinden. Hinsichtlich derer, die sich am Berg befinden, gilt: An den Orten, wo die Erdschicht solide ist, gibt es Kiefernbäume von tausend *Chi*-Fuß [Höhe]. Hinsichtlich derer, die sich am Wasser befinden, gilt: An den Orten, wo die Erdschicht dünn

---

[78] Lies wahrscheinlich *kē* 棵, Baumstamm, statt *kē* 窠, Höhle (vgl. ZW Art. *kē* 窠).

[79] Vgl. zu dieser Ikonologie des Kiefernbaumes BFJ, VI. 6. [10] und [16], LB I 607 f.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist, gibt es Sprößlinge von einigen *Chi*-Fuß [Höhe]. Unter den Gewässern gibt es fließende Gewässer, unter den Felsen gibt es [flache] Felssockel. Unter den Gewässern gibt es [auch] Wasserfälle, unter den Felsen [auch] skurrile Fels [-formationen]. Ein Wasserfall stürzt gischtend von oberhalb eines Wäldchens herab. Skurrile Fels [-formationen] kauern wie Tiger im Winkel einer Straße.

[55] Hinsichtlich des Regens gibt es den kurz bevorstehenden Regen, hinsichtlich des Schnees den kurz bevorstehenden Schneefall. Hinsichtlich des Regens gibt es [auch] den gewaltigen Regen [-guß], hinsichtlich des Schnees [auch] den starken Schneefall. Hinsichtlich des Regens gibt es das Aufklaren nach dem Regen, hinsichtlich des Schnees das Aufklaren nach dem Schneefall. Hinsichtlich des Windes gibt es den heftigen Wind, hinsichtlich der Wolken die dahinziehenden Wolken. Hinsichtlich des Windes gibt es den starken Wind, hinsichtlich der Wolken die zarten Wolken. Bei starkem Wind gibt es die wirkmächtige Erscheinung von verblasenem Sand und wandernden Steinen; zarte Wolken bieten den Anblick von dünner Gaze, die ihr reines Weiß ausspannt.[80]

[56] Lokale und Behausungen halten sich an Gebirgsbäche, nicht [jedoch] bei Wasserdurchbrüchen; sie halten sich an Gebirgsbäche, um in der Nähe des Wassers zu sein, und aufgrund des drohenden Schadens befinden sie sich nicht bei Wasserdurchbrüchen. Wo es bisweilen welche bei Wasserdurchbrüchen geben mag, darf es da jedenfalls keine (643) Veranlassung dafür geben, daß das Wasser Schaden anrichten [könnte], selbst wenn das Wasser auf sie einstürmt. Dörfer und Ansiedlungen halten sich an das feste Land, nicht ans Gebirge. Sie halten sich ans feste Land, weil es dort zum Ackerbau günstig ist, und sie halten sich nicht ans Gebirge, weil es von dort zum bebau [-baren Ackerland] zu weit ist. Wo es bisweilen welche im Gebirge gibt, wird es jedenfalls im Gebirge [selbst] Orte für den Ackerbau geben.

[57] Große Kiefernbäume, große Felsen müssen jedenfalls oben auf große Steilabhänge oder große Berghänge gemalt werden. Man darf sie nicht an den Rand von seichten Uferstreifen und flachen Inseln setzen.

[58] [Jeweils] bei einer [bestimmten] Art des Pinseleinsatzes darf

---

[80] Für die ebenfalls denkbare Wiedergabe der Wendung *yǐn sù* 引素 mit »den farblosen Malgrund dafür heranziehen« fehlt ein eindeutiger Beleg; vgl. das stereotype Vorkommen dieser Wendung in Verbindung mit der Wolkendarstellung unten in [71], LB I 646, sowie schon in SSL, VI. 5a [10], LB I 597.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es nicht [umgekehrt dazu kommen, daß] man vom Pinsel in Dienst genommen wird. [Jeweils] bei einer [bestimmten] Art des Gebrauchs der Tusche darf es nicht [umgekehrt dazu kommen, daß] man von der Tusche in Gebrauch genommen wird. Pinsel und Tusche sind dem Menschen die banalsten und nächsten Angelegenheiten; wenn man jedoch nicht Bescheid weiß, wie man diese beiden Vorkommnisse anpackt und sich gefügig macht, wie will man da Überwältigendes und wunderbar Vollendetes zuwege bringen! Dies ist auch nicht schwer. Nah [bei der Hand], übernimmt man es aus der Schreibkunst; es ist geradewegs von gleicher Art mit dieser. Deshalb behaupten einige Kritiker, wenn [der »stellvertretende Befehlshaber«] Wang Youjun[81] Gänse geschätzt habe, so sei ihm der Sinn danach gestanden, ihr Halsverdrehen aufzunehmen – gleich dem [nämlich], wie der Mensch den Pinsel hält und Handgelenk [und Unterarm] dreht, um ein Zeichen zusammenzubinden. Dies ist geradewegs dem Pinselgebrauch in der Erörterung der Malerei gleich. Deshalb behaupten die Zeitgenossen häufig, gute Schreibkünstler seien nicht selten gut im Malen; das nämlich kommt daher, daß ihr Drehen des Handgelenks [und Unterarms] und ihr Gebrauch des Pinsels nicht blockiert ist. Manch einer mag wohl sagen: »Wie steht es mit dem Gebrauch der Tusche«? Die Antwort [muß] lauten: »Man verwendet verbrannte Tusche, über Nacht [abgestandene] Tusche, verflüchtigte Tusche oder staubige Tusche; eine einzige reicht nicht hin, und man erlangt es nicht mit einer einzigen.«

[59] Als Reibstein verwendet man einen Naturstein, einen gebrannten Lehmziegel, eine Tonschale oder [auch] den Scherben einer Vase. Hinsichtlich der Tusche benutzt man einfach nur verfeinerte Tusche; man muß nicht unbedingt die aus dem Gebiet der östlichen Flüsse [, aus Yunnan,] oder aus den westlichen Bergen [in Yunnan] benutzen. An Pinseln verwendet man spitze, runde, grobe, feine, solche, die Nadeln gleichen, und solche, die Bürsten gleichen. Wenn man die Tusche zum Einsatz bringt, verwendet man zuzeiten dünne Tusche, zuzeiten dick [-flüssige] Tusche, zuzeiten verwendet man verbrannte Tusche, zuzeiten über Nacht [abgestandene] Tusche, zuzeiten verflüchtigte Tusche, zuzeiten die rußig-staubige Tusche aus der Küche, zuzeiten nimmt man mit blaugrüner Schminke vermischte Tuscheflüssigkeit zum Gebrauch. Man verwendet dünne Tusche und fügt sechs oder sieben [Lagen] dazu, so daß sie tief [gefärbt] wird, so

[81] Das ist der Schreibkünstler Wang Xizhi 王羲之.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nämlich ist die äußere Erscheinungsweise der Tusche frisch und geschmeidig und nicht verdorrt und trocken. Verwendet man dick [-flüssige] Tusche oder verbrannte Tusche, will man besonders die Grenzen [der Gegenstände] aufnehmen. Ist sie nicht dick [-flüssig] und trocken verbrannt, werden die [scharfen] Kanten der Kiefernbäume und die Winkel an den Felsen nicht deutlich und entschieden. Sind sie deutlich, verwendet man danach grünblaue Tuscheflüssigkeit und geht in Stufen und Schichten darüber; so nämlich soll die äußere Erscheinungsweise der Tusche, klar gesondert, wie aus Wolkendunst und Tau hervortreten. Wenn man es mit dünner Tusche, stufen- und schichtenweise kreisend, herausholt, nennt man es den »gedrehten dünnen [Tuscheauftrag]«. Wenn man es mit einem spitzen Pinsel, den man schräg liegend hin und herrührt, herausholt, nennt man es »Strich der Texturlinie«. Wenn man [das Bild] immer wieder mit Tuscheflüssigkeit tränkt, nennt man es »wasserverdünntes Einfärben«. Wenn man es mit Tuscheflüssigkeit gleichmäßig überrollt und sättigt, heißt das »Bürsten«. Wenn man mit der Pinselspitze gerade darauf zugeht und [wie mit dem Finger] darauf zielt, heißt das »Ausreißen«. Wenn man mit der Pinselspitze mit Nachdruck nach unten geht und [wie mit dem Finger] darauf zielt, heißt das (644) »Herausziehen«. Wenn man [die Tusche] mit dem Pinselende ergießt, heißt das »tupfenförmiger [Tuscheauftrag]«. Den tupfenförmigen [Tuscheauftrag] verwendet man auf menschliche Figuren, und man verwendet ihn auch für das Laub von Bäumen. Wenn man [die Tusche von einem Punkt aus] wegzieht, nennt man das »Strich«. Einen Strich verwendet man für mehrstöckige Gebäude und Wohnungen, und man verwendet ihn auch für die Nadeln des Kiefernbaumes. Für die äußere Erscheinungsweise des Schnees verwendet man verdünnte dick [-flüssige] Tusche, um eine satte Verdünnung zu machen, doch die äußere Erscheinungsweise der Tusche ist nicht einheitlich. Mischt man hingegen die äußere Erscheinungsweise von Wolkendunst, geht man aus von der urprünglichen äußeren Erscheinungsweise des dichten Gewebes und der unbemalten Seide, kreisend mehrmals mit dünner Flüssigkeit darüber hinwegstreichend und so Reste hinterlassend; man darf die Spuren von Pinsel und Tusche nicht sehen. Die äußere Erscheinungsweise des Windes bekommt man, indem man gelbe Erde und staubige Tusche benutzt. Die äußere Erscheinungsweise der Erde bekommt man, indem man dünne Tusche und staubige Tusche benutzt. Die äußere Erscheinungsweise der Felsen bringt man heraus, indem man mit blaugrüner Schminke abgetönte Tusche [mal] flacher,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[mal] tiefer [aufträgt]. Für Wasserfälle gebraucht man die ursprüngliche äußere Erscheinungsweise des dichten Gewebes und der unbemalten Seide; man macht nur ihre Ränder mit verbrannter Tusche, um sie zu bekommen.

[60] Bei der äußeren Erscheinungsweise des Wassers gilt: Im Frühjahr frischgrün, im Sommer smaragdgrün, im Herbst blaugrün, im Winter schwarz. Bei der äußeren Erscheinungsweise des Himmels gilt: Im Frühjahr grell, im Sommer graublau, im Herbst rein, im Winter düster.[82] Der Ort des Malens muß im Winter warm, im Sommer kühl sein, eine hohe Halle, ein tief entlegenes Gemach. Der auf das Malen gerichtete Entschluß und das Sinnen dürfen nicht von hunderterlei Sorgen und Überlegungen berührt werden, der Geist ruhe fest und die Sinneshaltung sei frei und offen. Wie ein Gedicht des alten Du [Fu] sagt: »Binnen zehn Tagen malte er ein Gewässer, / binnen fünf Tagen malte er einen Felsen. // Wer sein Geschäft beherrscht, läßt sich nicht drängen und zwingen – / Wang Zai war als erster bereit, echte [Pinsel-] Spuren zu hinterlassen.«[83] In diesen Worten ist es schon enthalten.[84]

[61] Bei einer Art von Bild – ob Frühling, Sommer, Herbst oder Winter – gibt es jeweils die Unterart des Beginns oder Endes [der Jahreszeit], des Sonnenauf- oder Sonnenuntergangs; im Sinn der Gegenstände wie in der äußeren Erscheinungsweise der Vorkommnisse ist es da jeweils verschieden aufzulösen. Um wieviel mehr hat dann aber unter diesen [Gegebenheiten] wiederum jedes [Motiv eine] Stimmung! Bei den anderen [Themen] muß man die vier Jahreszeiten nicht aufnehmen, doch bei den Begebenheiten aus den kanonisierten und den historischen Schriften sowie aus den [philosophischen Werken der] Meister muß wiederum jeweils das der Zeit Angemessene für schicklich gelten. Gemeint ist, daß es [etwa] beim Frühjahr [-sbild] die »Ansicht mit Wolken im Vorfrühling« gibt, die »Ansicht mit Regen im Vorfrühling«, »Schneereste«, »Aufklaren nach dem Schneefall im Vorfrühling«, »Aufklaren nach dem Regen im Vorfrühling«, »Wol-

---

[82] Der im weiteren folgende Teil dieses Absatzes ist hier offensichtlich irrtümlich hereingeraten. Inhaltlich gehört er noch in Abschnitt [10], LB I 634 bzw. [33], LB I 640.

[83] Vgl. das Gedicht »Xi ti Wang Zai hua shan shui tu ge 戲題王宰畫山水圖歌« (»Scherzhaftes Lied darauf, wie Wang Zai Berg-Wasser-Bilder malt«) von Du Fu 杜甫 in QTS 219.7.

[84] An dieser Stelle ist wahrscheinlich Abschnitt [81] (*Aufschriften von gemalten Bildern*) einzuschieben, wie der Herausgeber in einer Anmerkung in LB I 648 erläutert.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kendunst und Regen im Vorfrühling«, »Frostige Wolken im Vorfrühling«, »Bevorstehender Regen im Frühjahr«, »Abendansicht im Vorfrühling«, »Frühlingsberge im Morgenlicht«, »Wolken im Frühling und bevorstehender Regen«, »Dunst und hohe Wolken im Vorfrühling«, »Frühjahrswolken treten aus dem Tal hervor«, »Frühjahrsfluten in vollen Gebirgsbächen«, »Frühjahrsregen und Wind im Frühjahr«; [auch] wird »Wind von der Seite und feiner Regen« gemacht [oder] »Die Berge im Frühjahr sind hell und strahlend«, »Die Frühlingswolken gleichen weißen Kranichen« – all dies sind Titel von Frühling [-sbildern].

[62] Zum Sommer gibt es »Aufklaren und heiterer Himmel in sommerlichen Bergen«, »Aufklaren nach dem Regen in sommerlichen Bergen«, »Wind und Regen in sommerlichen Bergen«, »Morgendliches Reisen in sommerlichen Bergen«, »Unterkunft zwischen Bäumen in sommerlichen Bergen«, »Reisen in den Bergen im Sommerregen«, »Gehölz mit (645) skurrilen Felsen in sommerlichen Bergen«, »Kiefernbäume und Felsen vor weiter Ebene in sommerlichen Bergen«, »In sommerlichen Bergen nach dem Regen«, »Dichte Wolken und bevorstehender Regen«, »Stürmender Wind mit heftigem Regenguß« – auch »treibender Wind mit heftigem Regenguß« genannt –, »Nach dem Ende des Regens in sommerlichen Bergen kehren die Wolken heim«, »Gebirgsfluß im Tal mit gischtendem Wasserfall in sommerlichen Bergen«, »Wolkendunst im Sonnenaufgang in sommerlichen Bergen«, »Wolkendunst im Abendlicht in sommerlichen Bergen«, »An Sommertagen in den Bergen wohnen«, »Sommerwolken um allerlei herausragende Gebirgsgipfel« – all dies sind Titel von Sommer [-bildern].

[63] Zum Herbst gibt es »Nach dem Regen im Frühherbst«, »Aufklaren im Herbst über einer weiten Ebene« – auch »Aufklaren nach dem Regen in herbstlichen Bergen« genannt –, »Herbstliche Winde und Aufklaren nach dem Regen«, »Herbstliche Wolken ziehen von der Anhöhe herab«, »Wolkendunst tritt im Herbst aus dem Tal hervor«, »Herbstlicher Wind und bevorstehender Regen« – auch »Westwind und bevorstehender Regen« genannt –, »Herbstwind und feiner Regen« – auch »Westwind und stürmender Regen« genannt –, »Wolkendunst und Nebelschwaden am Abend im Herbst«, »Abendstimmung in herbstlichen Bergen«, »Abendsonne in herbstlichen Bergen«, »Weite Ebene am Abend im Herbst«, »Ferne Wasser, durchsichtig und klar«, »Lichtes Wäldchen am Abend im Herbst«, »Herbstansicht mit Wäldchen und Felsen«, »Herbstansicht mit Kie-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fernbäumen und Felsen«, »Herbstliche Ansicht in einer weiten Ebene« – all dies sind Titel von Herbst [-bildern].

[64] Zum Winter gibt es »Frostige Wolken und bevorstehender Schneefall«, »Winterliche Verdunkelung und dichter Schneefall«, »Winterliche Verdunkelung mit Graupelschnee«, »Schneetreiben im stiebenden Wind«, »Leichter Schneefall an glatten Berg [-hängen]«, »Über allen Gebirgsflüssen Schnee bis in die Ferne«, »Wohnung in den Bergen nach dem Schneefall«, »Fischerhütte im Schneefall«, »Das Schiff am Ufer festmachend, um Wein zu kaufen«, »Durch den Schnee in die Ferne stapfend, um [Wein] zu kaufen«, »Verschneiter Gebirgsfluß in einer weiten Ebene« – auch »Wind und Schnee in einer weiten Ebene« genannt –, »Versiegter Gebirgsfluß mit Kiefernbäumen im Schnee«, »Im Unterstand zwischen Kiefernbäumen sich am Schnee berauschend«, »Heulender Wind im Pavillon auf dem Wasser« – all dies sind Titel von Winter [-bildern].

[65] Beim Sonnenaufgang gibt es »Sonnenaufgang im Frühjahr«, »Sonnenaufgang im Herbst«, »Sonnenaufgang mit Regen«, »Sonnenaufgang bei Schneefall«, »Wolkendunst und Nebelschwaden in der Färbung des Sonnenaufgangs«, »Herbstlicher Wolkendunst in der Färbung des Sonnenaufgangs«, »Frühlingsbewölkung in der Färbung des Sonnenaufgangs« – all dies sind Titel von [Bildern mit dem Motiv des] Sonnenaufgangs.

[66] Beim Abendlicht gibt es »Abendlicht in Frühlingsbergen«, »Abendsonne nach dem Regen«, »Schneereste in der Abendsonne«, »Ein lichtes Wäldchen in der Abendsonne«, »Widerschein [der Sonne] auf einem weiten Fluß«, »Abendsonne auf einem ausgedehnten Gewässer«, »Dunst und Wolken in abendlichen Bergen«, »Ein Mönch kehrt im [buddhistischen] Tempel am Gebirgsfluß ein«, »Ein Gast langt bei einer Berghütte im Abendlicht an« – all dies sind Titel von Abenddarstellungen.

[67] Bei den Kiefernbäumen gibt es das »Kiefernpaar«, »Drei Kiefernbäume«, »Fünf Kiefernbäume«, »Sechs Kiefernbäume«, »Skurrile Bäume«, »Uralte Bäume«, »Gealterte Bäume hängen an einem Felsvorsprung«, »Skurrile Bäume hängen an einem Steilabfall«, »Ein hoch aufragender uralter Kiefernbaum« bis hin zu »Unbeirrt in die Ferne blickender Kiefernbaum« – all dies wird für den Wunsch langen Lebens verwendet. [Außerdem gibt es noch] »Blaugrüne Kiefernbäume«, »Langlebende Kiefernbäume«.

[68] (Ich, [Guo] Si, sah einst meinen verstorbenen Vater [ein Bild mit dem Titel] »Reihe von Bergen mit einem unbeirrt in die Ferne

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

blickenden Kiefernbaum« machen.[85] Er führte es so aus, daß er eine unbeirrt in die Ferne blickende, ungebrochene Sinneshaltung in das ganze Stück Stoff hineintrug; mit einem einzelnen alten Mann, der mit der Hand über einen großen Kiefernbaum vor seinem Auge streicht, machte er die Sinneshaltung des bis an den äußersten Horizont schweifenden Fernblicks, gleichsam als wäre der alte Mann da sozusagen ein Mensch, vom Stern des langen Lebens [selbst] gespendet.)

(646) [69] An Felsen gibt es »Skurrile Felsen«, »Felsen an Berghängen«, »Felsen zwischen Kiefernbäumen« – das sind solche, die gemeinsam mit Wolken und Kiefernbäumen [dargestellt] sind. Es sind »Felsen in einem Gehölz«, wenn sie gemeinsam mit einem Gehölz [dargestellt] werden. Es ist ein »Herbstfluß mit skurrilen Felsen«, wenn Felsen sich an einem Herbstfluß befinden. Mit der Wirkung von blühendem Knöterich am Flußufer im Verein mit Rohrgras kann man im Widerschein Nähe und Ferne geben – [also] macht man davon ein, zwei [Gruppen].

[70] Bei den Wolken gibt es »Quer vor dem Eingang eines Tales liegen Wolken«, »Wolken treten zwischen Bergüberhängen hervor«, »Weiße Wolken treten aus Gebirgsklüften heraus«, »Zarte Wolken ziehen von Gipfeln herab«.

[71] Beim Wolkendunst gibt es »Quer vor dem Eingang eines Tales liegt Wolkendunst«, »Wolkendunst kommt aus wilden Gebirgen hervor«, »Gehölz in der Ebene unter abendlicher Bewölkung«, »Zarter Wolkendunst spannt sein reines Weiß aus«, »Wolkendunst und Nebelschwaden in Frühlingsbergen«, »Wolkendunst und hohe Bewölkung in herbstlichen Bergen«.

[72] Bei Gewässern gibt es »Gewundener Gebirgsfluß mit gischtendem Wasserfall«, »Gischtender Wasserfall zwischen Kiefernbäumen und Felsen«, »Ein Quell stürzt aus umwölkten Gipfeln herab«, »Wasserfall im Regen«, »Wasserfall im Schnee«, »Wolkendunst am Gebirgsfluß mit Wasserfall«, »Das Stockschlagen [der Fischer zum Treiben der Fischschwärme] hallt über weiten Wassern«,[86] »Fischerkahn am Gebirgsfluß im Wolkendunst«.

[73] An vermischten [Motiven] gibt es »Fischerhütten im Dorf am Wasser«, »Aus der Höhe die Feldarbeit betrachten«, »Auf flachem

---

[85] Vgl. das Bild mit diesem Titel unten [80], LB I 647.

[86] Vgl. HY Art. *láng* 榔, wo für die Wendung *míng láng* 鳴榔 eben diese Erklärung mit Bezug auf einen Gedichtvers des berühmten Li Bo 李白 gegeben wird.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sandstrand gehen Wildgänse nieder«, »Weinschenke an einer Brücke über den Gebirgsfluß«, »Reisigsammler auf dem Brückensteg« – all dies sind Titel [von Bildern mit] vermischten [Motiven].

([74] Gesammelte Hinterlassenschaft zu Malvorlagen

»Wolkendunst im Sonnenaufgang im Vorfrühling«: In der erhabenen Sonne beginnt Dunst aufzusteigen, der Glanz des Morgens schickt sich zu seiner Bewegung an, die Berge im Sonnenaufgang gleichen dem blaugrünen Schimmern des Eisvogels. Im Wolkendunst beim Morgenlicht wird hin und her Smaragdgrün getauscht – mal zusammengezogen ist er, mal auseinandergerissen, bald zusammengeballt bald zerstreut, nicht fest im wechselnden Aussehen. Er treibt und wogt und windet sich und kreist zwischen dem Baumbestand eines Gehölzes im Tal eines Gebirgsflusses, und schon kennt man die Grenzen des [Ganzen] nicht mehr.

[75] »Felsen am Wasser bei Wind und Regenwetter«: Grimmiger Wind braust stürmend los, starker Regen [treibt] schräg daher, ein Wasserfall stürzt ins Leere, an der Stromschnelle reißt [das Wasser] fort und schießt über Felsen – spritzende Perlen, gischtende Jade, allenthalben gischtet es wild durcheinander, und man erkennt nicht, ob der Quellfluß nah oder fern ist.

[76] »Uralte Bäume in einem Wäldchen in der Ebene«: Die Gebirgszüge stehen schichtweise zusammengedrängt da, skurrile Bäume ragen schräg heraus, ihr Schatten taucht ein ins frostige Wasser, wie Schlangen umwinden die Wurzeln den felsigen Vorsprung – Kreise und Spiralen von tausenderlei äußeren Gestalten, die man nicht mit Namen nennen kann.

(647) [77] »Wolkendunst entsteht in wilden Gebirgen«: Auf sechs rohen Seidengründen überall eine Ferne auf gleicher Höhe zu machen, ist auch etwas, was die Leute für schwer halten. Eine wilde Gebirgsschranke, über mehrere hundert *Li*-Meilen sich erstreckend, vom Wolkendunst umzogene Gebirgsklötze weithin, ohne Ende, eine kleine Wohnung in einem niedrigen Wäldchen, verschwindend und unscheinbar eines im andern widerscheinend – wer es sieht, in dem läßt es eine unerschöpfliche Sinneshaltung aufkommen. Dieses Bild ist dann wirklich ein Machwerk [von der Art der] Ferne auf gleicher Höhe.

[78] »Baumwipfel in der Morgensonne«: Auf einem dicht ge-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

webten, ungefärbten Seidenstoff im Querformat von mehr als sechs *Chi*-Fuß Länge machte er nahe Berge und ferne Berge. Im Vorder- wie im Hintergrund der Berge [sind] Wohnungen der Geister und buddhistische Tempel, Furten, Anlegestellen, Brücken und Stege – es ist aufgereiht und gegliedert, in ein Geflecht von Adern zerlegt, eine strahlende Ansicht für ein ausgezeichnetes Sinnen, so daß es sich nicht vollständig in Worte fassen läßt. Es ist allein richtig, in den dichten Dunstschwaden und inmitten des aufgehäuften blaugrünen Schimmerns mit roter Farbe dem [Ganzen] Tiefenwirkung zu geben. Von der Flanke eines mächtigen Gebirges quer dahinstreichend, um seitwärts nach hinten in der Tiefe auf gleicher Höhe ein Wäldchen am Fuß der Berge zu erreichen, ziehen Dunst und Wolken in vage Bläue weit hinaus, oberhalb einer Zone heben sich Rot und Grün voneinander ab, die äußeren Erscheinungsweisen [im Spiel] von leicht und schwer, von Verbergung und Versinken ergänzen sich gegenseitig, und so ist aus den Bergen der Sinn eines Sonnenaufgangs herausgemalt – das kann man ein herausragendes Werk nennen.

[79] Das Bild »In den Westbergen auf Pferden reitend« machte mein verstorbener Vater in der Zeit, als er in Hengzhou tätig war, um es mir, [Guo] Si, zu geben. Die Berge sind in herbstlicher Sinneshaltung gemacht. Tief im Gebirge stürmen einige Leute zu Pferde aus einem Tal heraus, und einer von ihnen stürzt herab; Menschen und Pferde sind nicht groß, aber im Atmen ihrer Geistigkeit gleichen sie Lebenden. Mein verstorbener Vater deutete darauf und sagte: »Eilends Voranschreitende gleichen diesen.« Von da aus weiter unten gelangt man an eine lange Bohlenbrücke, da gibt es einige Leute mit schwarzer Kopfbedeckung, die [auf kleinen Pferden] Schrittchen für Schrittchen gemächlich daherkommen. Mein verstorbener Vater deutete darauf und sagte: »Der friedlich sich Zurückziehende ist wie diese.« Außerdem tritt im Winkel einer jähen Felswand, im Schatten eines blaugrünen Wäldchens, halb ein einfacher Kahn hervor, auf dem Kahn eine strohgedeckte Hütte, in der Hütte Weinbecher und Briefmappe, vor der Hütte ein Mensch mit bloßem Haupt und vor dem Bauch gelöstem Gewand; [es sieht aus,] wie wenn er oben die weißen Wolken anschaute und nach unten gebeugt dem fließenden Wasser lauschte, Bildnis versunkenen Suchens und weitschweifenden Denkens. An der Seite des Schiffs bedient ein Mann das Ruder. Mein verstorbener Vater deutete darauf und sagte: »So ist es nun noch erhabener.«

[80] Im »Unbeirrt in die Ferne blickenden Kiefernbaum« machte

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mein verstorbener Vater auf einem kleinen Seidenstück von etwas über zwei Zoll einen alten Mann, der sich vor einem Bergüberhang mit Kiefern unter einem mächtigen Kiefernbaum befindet. Von dort aus [gesehen] im Hintergrund machte er unzählige Kiefernbäume, große und kleine aneinander gereiht, ein gischtendes [Wasser] unter einem sich windenden Bergzug, etliche dutzend, ja an die hundert Kiefern – wohin er auch blickt, da bricht es nicht ab. Vorher hatte er noch nie eine solche Anordnung [gewählt]. Dieses Gebilde war ein Geburtstagsgeschenk für Herzog Wen von Lu; ihm stand der Sinn danach, [ins Bild] die Bedeutung aufzunehmen, daß die Söhne und Enkel des Herzogs sich alle bis in weite Ferne aneinanderreihen als Würdenträger und Kanzler. Es gereichte zur großen Freude des Herzogs von Lu.)

(648) [81] Aufschriften von gemalten Bildern[87]

Eine Begebenheit mit Dai Andao, von der im *Shi shuo* [*xin yu*] berichtet wird:[88] Andao begab sich zum Studium zu Chen Liu und Fan Xuan, und Andao lernte alles darüber, wie [Fan] Xuan Schriften las und Schriften abschrieb. Als es dazu kam, daß Andao die Malerei erlernen [wollte], da war [Fan] Xuan nicht erfreut, weil er meinte, sie habe keinen Nutzen. Andao wählte daraufhin das »Langgedicht auf die südliche Hauptstadt« und malte es für [Fan] Xuan; was darin geschildert wird an Kleidern und Kopfbedeckungen, Hallen und Gemächern aus einem früheren Zeitalter, an menschlichen Figuren, Vögeln und anderen Tieren, Pflanzen und Bäumen, Bergen und Flüssen, das war alles vollständig da, und hinsichtlich einer jeden [Einzelheit] gab es [Belege], worauf er sich stützte und die er überprüft hatte. [Fan] Xuan folgte ihm erschrocken und sagte: »So verhält es sich mit dem Gewinn, der in der Malerei gelegen ist.« Danach schätzte er die Malerei hoch. Somit hatten alle, die angefangen bei kaiserlichen Herrschern, berühmten Herzögen bis hin zu den großen Gelehrten, diese durch die Zeiten malten, stets etwas, um dessentwillen sie berichteten.

---

[87] Statt *shū* 書 ist sicherlich *huà* 畫 zu lesen, also nicht »[Aufschriften auf Werken der] Schreibkunst«; vgl. die Wiederholung der korrekten Überschrift in der Anmerkung *àn* 按 des Herausgebers auf derselben Seite 648. Derselben Anmerkung ist im übrigen zu entnehmen, daß diese Überschrift richtigerweise nach vorne in den Text gehört, und zwar vor den Beginn der Aufzählung von Bildtiteln in Abschnitt [60].

[88] Vgl. *Shi shuo xin yu* 世說新語 21.6.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heute gibt es in der dem Herzog von Zhou geweihten Ritenhalle in Chengdu die von dem Bezirksvorsteher von Yizhou unter der westlichen Jin-Herrschaft, Zhang Mu, gemalten menschlichen Figuren der Fürsten und Minister, der Tugendhaften und Fähigen und der Vollkommenen [aus der Zeit] der Drei Erhabenen,[89] der fünf [legendären] Kaiser[90] und der drei Herrscherdynastien[91] bis hin zu den Han. Blendend füllen sie die ganze Halle und lassen die Leute Einsicht in Riten und Musik, [in die Kultur] aller Zeitalter gewinnen. Wenn daher [der »stellvertretende Befehlshaber«] Wang Youjun[92] grollte, daß er es nicht sehen konnte, und wenn es heute als Schatz für die Gebildeten und die Führenden [des Reiches] gilt, wie sollten da die gewöhnlichen und niederen Diener der Gegenwart, die blenden möchten durch ihre detailreiche Geschicklichkeit, wie sollten die wissen, daß die Menschen in früherer Zeit beim Malen von Begebenheiten eine darüber hinausreichende Sinneshaltung und Absicht hatten!

9. Han Zhuo 韓拙, *Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei* (*Shan shui Chunquan ji* 山水純全集, nach LB II 661 ff.)[1]

(LB II 661) [1] Vorrede

Was also die Malerei betrifft, so setzte sie ein, nachdem Fu Xi die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der [acht] Trigramme [des *Buches der Wandlungen*][2] gezeichnet hatte; damit wird die Wirkmacht von Himmel und Erde durchgängig gemacht,[3] und es werden in korres-

---

[89] Gemeint sind in historischen Aufzählungen in der Regel der Stifter der Trigramme des *Yi jing* 易經, Fu Xi 伏羲, der Begründer des Ackerbaus, Shennong 神農 und der »Urahn [und Herrscher] über das Gelbe«, Huang Di 黃帝, auch »Gelber Kaiser« genannt.

[90] Gemeint sind in dieser Zusammenstellung offenbar die legendären Herrscher des Altertums namens Shao Han 少皞, Zhuan Xiang 顓頊, Di Ku 帝嚳, Yao 堯 und Shun 舜.

[91] Gemeint sind die Xia 夏-, die Shang 商- und die Zhou 周–Dynastie des Altertums.

[92] Das ist der Schreibkünstler Wang Xizhi 王羲之.

[1] Der Text folgt der ming-zeitlichen *Shuo fu* 說郛-Ausgabe von Tao Zongyi 陶宗儀. Vgl. die englische Teilübersetzung in Robert J. Maeda, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, Ann Arbor 1970, 11 ff.

[2] Nach einer Variante ausdrücklich *bā guà* 八卦: »[Fu Xi] die acht Trigramme [des *Buches der Wandlungen*]«.

[3] Das Wort *tōng* 通, »durchgängig sein/machen« oder »in Verbindung stehen mit«,

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pondierender Zugehörigkeit[4] die wirklichen Sachverhalte der ungezählten Vorkommnisse [ausgebildet]. In der Nachfolge der Zeit des [Gelben Kaisers] Huang Di wurden damals Shi Huang und Cang Jie geboren.[5] Shi Huang nahm Gestalt[6] an den Spuren[7] von Fischen, Drachen, Schildkröten und Vögeln, und daraufhin machte Cang Jie daraus die Schriftzeichen. In der Fortsetzung wurden die Anfänge abgewandelt,[8] und schon waren gezeichnete Bilder und geschriebene Bücher aufgekeimt. Das Schreiben ist im Ursprung eine [Malerei aus] Linienzeichnungen, das [Malen in] Linienzeichnungen war zuerst da, und ihm folgte das Schreiben.[9]

---

wird sicherlich oft im Sinne eines »Verstehens« aufgefaßt. Ungewöhnlich ist hier aber der Bezug auf *dé* 德, die nach allgemeiner Auffassung in der lebendigen Entfaltung des »weghaft leitenden Sinns« (*dào* 道) fortgesetzt zum Tragen kommende »Wirkmacht«. Bezeichnet ist damit noch deutlicher ein Geschehen, nicht etwa ein Sein oder eine Gesetzmäßigkeit, die es allenfalls zu »verstehen« gälte. Gemäß dieser Formulierung setzt sich der Mensch vermittels der Malerei in eine »durchgängige« Verbindung zur »Wirkmacht von Himmel und Erde«, und zugleich läßt er letztere »durchgängig« sich fortsetzen. Der Maler verhilft der Wirkmacht im wirklichen Geschehen mit seiner Malerei zur »Durchgängigkeit«. Vgl. die schwächere, aber immer noch auf praktische Vollzüge, nicht auf eine theoretische Erkenntnis hinauslaufende Übersetzung mit »to master« in Maeda, Two Twelfth, 11.

[4] Bemerkenswert scheint die altertümelnde Verwendung des Wortes *lèi* 類 an dieser Stelle. Bezogen wird der Ausdruck aber auf *qíng* 情, die »wahren Sachverhalte«, an den Vorkommnissen, nicht auf ihre äußerlich sichtbare Gestalt. Es geht Han Zhuo 韓拙 also offensichtlich um mehr als um formale Ähnlichkeit, was in der Sprache seiner Zeit oft genug mit *lèi* 類 gemeint sein mag. Markiert diese Aussage nicht wenigstens einen fernen Nachhall jener wegweisenden Auskunft des Zong Bing 宗炳 zur Wirksamkeit des Gemalten in der Vermittlung durch »korrespondierende Zugehörigkeit« (HSSX, VI. 1. [5] und [6], LB I 583)? Zumindest gemahnt sie an die einflußreiche vierte Verfahrensweise des Xie He 謝赫 (GHPL, VI. 3. [2], LB I 355). Auch Maeda widersteht, vermutlich aus einer verwandten Intuition heraus, der Versuchung, mit »nachbilden« zu übersetzen und gibt dafür »to symbolize« (Maeda, Two Twelfth, 11).

[5] Nach der Legende haben diese beiden Minister des »Urahnen [und Herrschers] über das Gelbe« oder »Gelben Kaisers« (Huang Di 黃帝) die chinesischen Schriftzeichen ausgearbeitet.

[6] Nach der Variante *shōu* 收: »sammelte [die Spuren …]«.

[7] Nach der Variante *xíng* 形: »körperlichen Gestalten«.

[8] Nach der Variante *xiāng gēng* 相更: »wandelten sie einander ab«.

[9] Vgl. eine ähnliche Darstellung schon bei Guo Si 郭思, LQGZ, VI. 8. [1], LB I 631; vgl. ferner das frühe Bemühen um eine Rechtfertigung der Malerei gegenüber der Schreibkunst in XH, VI. 2. [1], LB I 585.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[2] In der Überlieferung heißt es:[10] »Das Schreiben[11] bringt das Hervorbringen der Wandlungen zuwege,[12] unterstützt die sittlichen Regeln der Menschen, erschöpft den Wandel im Geistigen, ermißt das Hintergründige und das Unscheinbare, ist von gleicher Leistung wie die [Welterstreckung nach] oben, unten und in die vier Himmelsrichtungen[13] und bewegt sich im Verein mit den vier Jahreszeiten. Es richtet sich nach[14] dem, was vom Himmel her sich so [ergibt], und beruht nicht auf einem [menschlichen] Berichten und Verfassen.«[15] Wenn da [gesagt wird,] »Schreiben und [Malen in] Linienzeichnungen [stellten] eine gemeinsame Verkörperung [dar] und waren noch nicht getrennt«,[16] so weiß man infolgedessen, daß mit der Schrift [zwar] über die betreffenden Angelegenheiten [in ihrer Ordnung] berichtet werden, daß jedoch nicht ihre äußere Gestalt aufgezeichnet werden kann. »Wo es Geschriebenes gibt, besteht keine Möglichkeit die betreffenden körperlichen Gestalten zu sehen,«[17] und wo es [Malerei aus] Linienzeichnungen gibt, kann man nicht die betreffenden Worte sehen. Um die körperlichen Gestalten aufzubewahren, gibt es nichts Besseres als [die Malerei aus] Linienzeichnungen, um die Worte aufzuzeichnen, gibt es nichts besseres als das Schreiben; »somit wissen wir, daß Schreiben und [Malen in] Linienzeichnungen der Benennung nach unterschieden sind, ihr Maß aber dasselbe ist.«[18] Früher wurde gesagt:[19] »Das Malen ist [das Geschäft eines] Vollkom-

---

[10] Diese Ausführungen übernehmen weitgehend den Beginn von Zhang Yanyuans 張彥遠 LDMHJ (vgl. Acker, Some T'ang, I 61).

[11] Nach der Variante *huà* 畫: »[das Malen] in Linienzeichnungen«; vgl. Maeda, Two Twelfth, 11: »painting«.

[12] Nach der Variante *jiào huà* 教化 statt *zào huà* 造化: »[bringt zuwege] die Wandlung durch die Lehre«; vgl. Maeda, Two Twelfth, 11: »perfects culture«. Eine parallele Aussage findet sich in SSJ: »[…] bringt die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege« (VI. 4. [1], LB I 592: 成造化之功).

[13] Nach der Variante *jí* 籍 wie in LDMHJ 1: »[die sechs] kanonischen Schriften«.

[14] Nach der Variante *fā* 發 wie in LDMHJ 1: »geht hervor aus«; vgl. Maeda, Two Twelfth, 11: »arose«.

[15] Die letzte Aussage spielt auf LY 7.1 an.

[16] Abermals ein Zitat aus LDMHJ 1; vgl. Acker, Some T'ang, I 64. Was folgt, stellt eine freie Abwandlung der Vorgaben von Zhang Yanyuan 張彥遠 dar.

[17] Hier wird mit einem wörtlichen Zitat aus LDMHJ 1f. gleichwohl in rhetorisch geschickter Weise der Gedankengang von Zhang Yanyuan 張彥遠 abgewandelt; vgl. Acker, Some T'ang, I 64.

[18] Zitat aus LDMHJ 2; Acker, Some T'ang, I 66. Diese Ausführungen erinnern ebenso schon an die Ausgangsthese des XH, VI. 2. [1] bzw. LB I 585).

[19] Diese Aussagen entstammen der »Vorrede« (»Xù 序«) zu *Tang chao ming hua lu* 唐

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

menen.[20] Denn[21] damit wird das äußerste Geheimnis von Himmel und Erde[22] durchdrungen[23] und [dasjenige] sichtbar gemacht, wo Sonne und Mond nicht hinscheinen. Bewegt man [diesen einen] feinhaarigen Pinsel, so folgt die Vielzahl der korrespondierend [einander] zugehörigen [Vorkommnisse] dem inneren Sinn. Wird das Vermögen des [eben mal] zollgroßen [Herzens] entfaltet, so befinden sich tausend *Li*-Meilen auf einem Handteller« – bedeutet das etwa nicht, daß mit dem Pinsel das Hervorbringen der Wandlungen unterstützt wird?[24]

[3] Von alters her bis heute ist, was[25] Tugendhafte und Fähige[26] von Rang und Namen wie herausragende Gebildete[27] für edel halten

---

朝名畫錄 (*Verzeichnis der berühmten Bilder der Tang-Zeit*) von Zhu Jingxuan 朱景玄 (vgl. LB I 22).

[20] Nach der Variante *huà* 畫 statt *shèng* 聖: »ist ein Linienziehen«. Vgl. sinngemäß den Beginn der »Vorrede« mit dem Konfuzius-Zitat von Guo Si 郭思 zu LQGZ (VI. 8. [1], LB I 631). Maeda übersetzt offensichtlich nach dieser abweichenden Vorlage »painting is measurement« und deutet diesen Satz als Zitat nach Jing Haos 荊浩 BFJ (Maeda, Two Twelfth, 11 bzw. 43 Anm. 5). Dort findet sich immerhin im weiteren noch folgende andere Aussage, die grob zur hier gegebenen passen würde: »Die lehrende Verwandlung ist tatsächlich das Geschäft der Vollkommenen und der Tugendhaften und Fähigen« (VI. 6. [15], LB I 608: 教化聖賢之職也).

[21] Nach der Variante *yì* 益 statt *gài* 蓋: »Mehr noch [wird damit]«.

[22] Nach der Variante *bù zhì* 不至 entsprechend der Vorlage von Zhu Jingxuan 朱景玄: »das, wohin [Himmel und Erde] nicht gelangen« (vgl. LB I 22).

[23] Vgl. ähnlich LDMHJ 1 bzw. LB I 27: »es wird das Hintergründig-Versunkene und das Unscheinbare ermessen« (測幽微; vgl. Acker, Some T'ang, I 61); zuvor schon ähnlich in SSJ (VI. 4. [3], LB I 592).

[24] Nach der Variante *yí* 移 eher: »weitergetragen wird«. Vgl. zur letzten Auskunft die einleitenden Sätze von SSJ (VI. 4. [1], LB I 592) und zu dieser ganzen Einleitung in den Abschnitten [1] und [2] die Vorrede von Guo Si 郭思 zu LQGZ (VI. 8. [1], LB I 631) sowie die frühen Vorgaben von Zhang Yanyuan 張彥遠 am Beginn von dessen LDMHJ (vgl. Acker, Some T'ang, I 61 ff.). Wenn Maeda erstaunlicherweise wohl tatsächlich *bǔ* 補 und nicht *yí* 移 liest und in einer im ganzen Satz nicht völlig nachvollziehbaren Wiedergabe mit »to complete what has been created [by nature]« übersetzt (Maeda, Two Twelfth, 11), so verfällt er damit einer kreationistischen Vorstellung vom Geschäft der Malerei, die in abendländischen Seinsauffassungen verwurzelt ist. Er verfehlt sicherlich den Sinn der »Wandlungen« (*huà* 化).

[25] Nach der Variante *shù* 術: »Die Kunstfertigkeit, die«.

[26] Nach der Variante *xián míng* 賢明: »tugendhaft Fähige und mit Einsicht Begabte«.

[27] Wenn Maeda (Two Twelfth, 11) hier vermutlich der Variante *xián míng* 賢明 bzw. 明賢 folgt und mit großer Unbedenklichkeit »enlightened scholars« übersetzt, so stellen sich zwei Fragen: Gab es jemals – in China oder auch im Abendland – so etwas wie einen »erleuchteten Gelehrten«?! Ist das Idealbild der *míng xián shàng shì* 名賢上士 nach dem hehren Selbstverständnis des heutigen Akademikers auch nur annähernd richtig erfaßt?!

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und schätzen, die Malerei. Somit gab es schon viele, die im Geschäft des farbigen Malens verfeinert waren. Meine Wenigkeit[28] geht – wie meine Vorfahren – dem Geschäft der [konfuzianischen] Gelehrten[29] nach; als armseliger Beamter, der nach Ruf und Ehre strebt, ist die mir [bei der Geburt] mitgegebene Anlage ungezügelt (662) und roh. Wenn es allein[30] [nach dem geht,] worauf mein Wille aus ist, so [hege ich] eine tiefe Verehrung für die Malerei. Ich strebe nach[31] Muster und Artung der früheren Meister und erkunde die Überbleibsel der Alten.[32] Von Jugend an[33] habe ich [diese] Vorliebe und Neigung, und ich widme dem meine Aufmerksamkeit; bis heute, da mein Haupt weiß ist, bin ich emsig und unermüdlich dabei. Ich fürchte einzig, mein Studium könnte oberflächlich und ungenügend sein.[34] Wenn sich eben ganz von selbst [diese] Sucht ausgebildet hat, so ist mir doch wohl einst die angeborene Anlage dazu mitgegeben worden! Wang Wei, [jener] »Vizepräsident« unter den Tang, war an Bildung und Glanz der erste unter seinen Zeitgenossen, und in der Malerei übertraf er Vergangenheit wie Gegenwart. Er überschrieb einst selbst [ein Bild folgendermaßen]:[35] »Im gegenwärtigen Leben [bin ich] irrtümlich ein Anhänger der Worte, [aufgrund] meines früheren Lebens sollte ich Maler sein.«[36] Wie wahr sind diese Worte!

[4] Was ferner jene Kunstfertigkeit des Malens von Berg-Wasser [-Bildern] betrifft, so ist sie klar und einfach hinsichtlich ihrer Maßstäbe, in den Bahnen ihrer Wirk-lichkeit hintergründig-versunken und geheimnisvoll. Was das anbelangt, daß die tausenderlei Veränderungen und die ungezählten Wandlungen, die [einzelnen] Vorkommnisse einer Ansicht in den vier Jahreszeiten, Wind und Wolken und

---

[28] Nach der Variante *yú* 予: »Ich«.

[29] Jetzt steht tatsächlich die bescheidene Zunftbezeichnung *rú* 儒.

[30] Lies *wéi* 惟, »nur«, als Fehldruck von *wéi* 帷, »Vorhang«.

[31] Nach der Variante *tàn* 探: »Ich ergründe«.

[32] Nach der Variante *jīn* 今 statt *rén* 人: »aus Vergangenheit und Gegenwart«.

[33] Nach der Variante *ér* 而 statt *yòu* 幼: »Von selbst«.

[34] Nach der Variante *rì* 日 statt *qiǎn* 淺: »die Tage [meines Studiums könnten zu kurz sein]«.

[35] Nach einer Variante ist *shī* 詩 zu ergänzen: »[selbst ein Bild] mit den Versen«.

[36] Vgl. das letzte Gedicht unter dem Titel »Ou ran zuo liu shou 偶然作六首« (»Sechs [Gedichte], zufällig verfertigt«) von Wang Wei 王維, QTS 125.78 (6). Hier ist es mit *dāng shì* 當世 statt *sù shì* 宿世 offenbar zitiert nach Guo Ruoxu 郭若虛, *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志, 卷 5, Abschnitt »Gu shi shi yi 故事拾遺« (»Sammlung der Hinterlassenschaften zu den Ereignissen aus früherer Zeit«; THJWZ 128).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Anzeichen des Atmens,[37] ganz und gar nur Pinsel und Tusche zu Hilfe nehmend, bis ins Äußerste ihrer hintergründig wunderbaren Vollendung ausgeschöpft werden – wenn nicht von einem umfassenden Studium und ausgedehnten Erörterungen[38] [ausgegangen wird], wie könnte da in Verfeinerung[39] der wunderbar vollendete Gebrauch [von Pinsel und Tusche] durchdrungen werden? Darum gibt es gar viele Gebildete mit mäßigen Studien, verworrene Schüler,[40] die diesen leitenden Weg vernachlässigen. Bei der Schar derer, deren Studium und Gelehrsamkeit ausgedehnt und umfassend ist, steht lediglich zu fürchten, daß sie oberflächlich und kleingeistig, ungezügelt und nachlässig sein könnten.[41] Jene, die rastlos und unermüdlich mit Vorteil und Gewinn, Ruf und Ehre am Ringen sind, haben eben einfach einen von meinem leitenden Weg abweichenden Kurs [eingeschlagen]. Wie könnte da mit [ihnen][42] darüber zu reden sein?

[5] Daß meine Wenigkeit sich in der Berg-Wasser- und in der Figuren [-Malerei] übt, währt nun schon eine geraume Zeit.[43] Der Reiz, den ich an der Berg-Wasser [-Malerei] erlangt habe, ist [zu] grob, um daraus eine Verfahrensweise zu machen; im Ernst, ich wage nicht, es für eine erhabene und überragende Erörterung zu halten. Obgleich es in [meiner] Rede Schönheit[44] und fein gekonnte Wendungen nicht gibt, läßt sie doch die Gebildeten, die die Studien schätzen,[45] mit einem Schlage[46] zur Einsicht erwachen. Ich habe sie

---

[37] Nach einer Variante mit dem Zusatz *xiàng* 像: »[Was das anbelangt, daß in tausenderlei Veränderungen und ungezählten Wandlungen die einzelnen Vorkommnisse einer Ansicht … und die Anzeichen des Atmens] nachgebildet [und, ganz und gar …]«.

[38] Nach der Variante *shì* 識: »Kenntnissen«.

[39] Nach der Variante *qíng* 情: »in den wirklichen Verhältnissen [der Vorkommnisse]« oder »im Empfinden«.

[40] Nach der Variante *fán sú* 凡俗 statt *wù wù* 兀兀 eher: »[Anhänger] des Vulgären und Gewöhnlichen«.

[41] Nach einer Variante lautet der Satz vielmehr so: »Bei der Schar derer, die sich um ihren Ruf kümmern und darum studieren, deren Erörterungen ausgedehnt und umfassend sind, steht lediglich zu fürchten, daß sie oberflächlich und kleingeistig sein könnten. (為名而學其論廣博之流惟恐淺陋也).

[42] Nach der Variante *bǐ* 彼: »jenen«.

[43] Mit dem Einschub eines abermaligen *shān shuǐ* 山水 eher: »[Meine Wenigkeit hat sich in der Berg-Wasser- und in der Figuren-Malerei geübt, und eine geraume Zeit schon] betreibe ich die Berg-Wasser [-Malerei]«.

[44] Nach der Variante *huá* 華: »blütenschönes Aufscheinen«.

[45] Nach der Variante *hòu* 後 statt *hào* 好: »die nach [mir] studierenden Gebildeten«.

[46] Mit der Variante *wéi* 為 statt *rán* 然 ohne Sinnveränderung.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in zehn Erörterungen gegliedert;[47] eine jede entsprechend dem Verzeichnis, hier im Anschluß beigegeben. Im Jahr Xinchou unter der Regierung Xuanhe, am achten Tag im dritten Sommer [-monat].[48] Vorrede [verfaßt] von Han Zhuo, dem »Greis der Vollendung[49] aus der Zitherhalle«.

[6] Erörterung der Berge

Immer, wenn Berge gemalt werden, spricht man von [Abmessungen wie] *Zhang*-Klafter, *Chi*-Fuß, *Cun*-Zoll und Zehntelzoll, und das ist die von [dem »Vizepräsidenten«] Wang Youcheng zur Verfahrensweise [erhobene] Maßgabe.[50] Was die Berge betrifft, so gibt es da eine [Rang-] Ordnung von Herrscher und Gefolgsmann, von Ehrenplatz und niedriger Stellung, die Wirkungen des [unterworfenen, schattig-dunklen] Yin und des [herrschenden, sonnenhellen] Yang,[51] des [ungehorsam] Widerstrebenden und des [gehorsam] Mitlaufenden. Bei der Verteilung und Anordnung der Berge gibt es jeweils eine [bestimmte stilistische] Verkörperung der körperlichen Gestalt; ebenso gibt es jeweils eine Benennung. Die Gebildeten, die sich in der Berg-Wasser [-Malerei] üben, die Schar derer, die die Studien schätzen, sollten dringend Bescheid darin wissen. Der Herrscher nun, das ist

---

[47] Nach der Variante *yīn shù* 因述 eher: »Folglich stelle [ich es in zehn Erörterungen] dar.«

[48] Nach der Variante: »Es ist das Jahr Xinchou [unter der Regierung Xuanhe], der achtzehnte Tag im dritten Sommermonat.« (歲在辛丑季夏月十八日也); laut Maeda (Two Twelfth, 12 und 44 Anm. 8) entspricht diesen Angaben der 23. Juli bzw. der 2. August 1121.

[49] Damit ist auf den Beinamen des Autors, Chunquan 純全, »der rein Vollendete«, angespielt. Dieser Name taucht auch im Titel der Schrift auf.

[50] Vgl. SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596.

[51] Bekanntermaßen fehlt der vormodernen chinesischen Malerei die Festlegung auf eine einheitliche Lichtquelle im Bild, und das Modellieren mit Licht und Schatten besitzt nicht den Stellenwert, den es in der europäischen Kunstentwicklung genoß. Wo daher von *yīn* 陰 und *yáng* 陽 die Rede ist, schwingt zumeist die komplementär symbolisierte Bedeutsamkeit des Wandlungsgeschehens mit, die dem Gegenstand an sich zukommt; es sind nicht rein oberflächlich verstandene Lichtverhältnisse gemeint. Diese werden etwa in der deutlich weniger bedeutungsschwangeren Beschreibung des Guo Xi 郭熙 mit Ausdrücken wie »hell und düster« (*míng huì* 明晦) wiedergegeben (vgl. LQGZ, VI. 8. [11] und [20], LB I 635 bzw. 637).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unter der Menge der Berge der hohe und mächtige. Die ein Atmen von männlich-kühner [Art] besitzen und kräftig, aufrecht und massig sind, die neben sich unterstützende Gebirgsgipfel haben, die sie versammelt umringen, das sind [jene] Hauptgebirge.[52] Die mächtigen sind die Ehrwürdigen, die kleinen sind die in niedriger Stellung. Wenn die größeren und kleineren Kuppen (663) und Erdhügel vom Herrscher[53] zur Audienz empfangen werden,[54] ist das ein [gehorsames] Mitlaufen. Ist es nicht so, dann[55] ist es ein [ungehorsames] Widerstreben. Was die »Gefolgsleute« betrifft, so gehen die betreffenden Berge [gleichsam aneinander] vorüber, ohne sich gegenseitig einzumischen.[56] Zur Unterscheidung in [schattig-dunkles] Yin und [sonnenhelles] Yang wählt man im Gebrauch der Tusche satte oder blasse.[57] Eine zurückgesetzte Tiefe wird zum [schattig-dunklen] Yin, die hervortretende Seite wird zum [sonnenhellen] Yang. An den Bergen gibt es die Ordnung in hohe und niedrige, in mächtige und kleine, [und es geht] vom Nahen aus in der Folge zum [weiter] Entfernten, bis hin zum Äußersten in [seiner] Weite.[58]

[7] Der »Meister aus dem Honggu [-Tal]« sagt [zu den Bergen]:[59] »Die spitzen werden ›Gebirgsgipfel‹ genannt, die flachen heißen ›Hügel‹. Die abgerundeten heißen ›Bergkuppe‹, die untereinander verbundenen heißen ›Gebirgskamm‹. Gibt es da Aushöhlungen, spricht

---

[52] Der Ausdruck *yuè* 嶽 kann für die seit dem Altertum verehrten und mit herrscherlichen Ritualhandlungen verbundenen Hauptgebirge wie beispielsweise das Taishan泰山-Gebirge in Shandong 山東 stehen. Er kann ebenso in Übertragung für ein gleichartig imposantes »Hauptgebirgsmassiv« verwendet werden.

[53] Nach der Variante *qián* 前: »vom Vorstehenden«.

[54] Nach der Variante *yī* 揖: »[dem Herrscher in der Audienz] einen ehrfürchtigen Gruß entbieten«.

[55] Nach der Variante *wú* 無: »Andernfalls«.

[56] Nach der Variante *bù xiāng xià* 不相下 eher: »[so gehen sie gleichsam aneinander vorüber,] ohne einander zu erniedrigen.«

[57] Nicht anders mit dem Einschub *ér* 而 nach *mò* 墨.

[58] Fraglich scheint, ob mit *guǎng jí* 廣極 wirklich »the most imposing mountains« im fernen Hintergrund gemeint sind, wie Maeda (Two Twelfth, 13) übersetzt. Was noch im Hinblick auf ein Altdorfer'sches Landschaftsbild behauptet werden könnte, läßt sich doch angesichts der erhaltenen Berg-Wasser-Bilder kaum bestätigen. Auch suggeriert der nicht lexikalisierte Ausdruck *guǎng jí* 廣極 wohl eher die offene Weite und verschwimmende Leere eines *tài jí* 太極, »höchsten Äußersten«, oder *tài xū* 太虛, »höchsten Leeren«, als die massige Fülle eines »imposanten« Gebirges.

[59] Vgl. Jing Hao 荊浩, BFJ, VI. 6. [11], LB I 607.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

man von ›Felsklüften‹;[60] eine schroff aufragende Wand heißt ›Bergüberhang‹[61].«

[8] Gibt es unterhalb des Bergüberhanges Aushöhlungen, heißen die[62] »Aushöhlungen im Bergüberhang«. Ist ein Berg mächtig und hoch, heißt das »erhabene Höhen«, ist ein Berg klein und verwaist, heißt das »Spitz«.[63] Ein scharf [geschnittener] Berg heißt »Bergspitze«, hoch emporragende, die dabei fein sind, sind »Bergspitzen«.[64] Die minder hohen, dabei kleinen und spitzen [bilden] eine ausgedehnte »Bergflanke«. Wo die Berge klein und verwaist sind und Einkehr [suchen] in der Versammlung aller Berge,[65] wird dies als ein »Netzgürtel« bezeichnet. Wo von »mehrfacher Steilheit« gesprochen wird, bedeutet dies, daß die Berge drei Schichten [bilden]. Wenn zwei Berge ineinander verschachtelt sind, wird dies »durch Staffelung zuwege gebrachter[66] Widerschein« genannt. Ein einzelner Berg bildet einen

---

[60] Maeda behält in seiner englischen Übersetzung in diesem und allen vergleichbaren Fällen einer »Definition« in der Regel die chinesischen Originalausdrücke in Umschrift und Zeichenform bei (Maeda, Two Twelfth, 13 ff.). Auch wenn es sich durchaus um eine Art Terminologie handelt, die schwer adäquat übersetzbar ist, ist doch andererseits dem europäischen Leser mit einer solchen Vorgehensweise nicht geholfen, da seine Einbildungskraft ins Leere läuft. Außerdem vernachlässigt diese Auffassung von chinesischen Schriftzeichen als bloßen »Bedeutungszeichen« den wichtigen Faktor der phonetischen Assoziation, der im Chinesischen nicht anders als etwa in deutschen Mundartausdrükken bei der Ausbildung von spezifischen Wörtern – und erst in der Folge dann von entsprechenden Zeichen – eine leitende Rolle gespielt hat. Demgegenüber soll hier daher versucht werden, Unterschiede im Wortgebrauch erkennbar zu machen. Vor allem aber soll der Vergleich mit den anderen übersetzten Texten durch eine möglichst kohärente Übersetzungsterminologie ermöglicht werden.

[61] Mit einem Zusatz in Anlehnung an den Ausgangswortlaut hier: »[heißt] ›Steilabfall‹; der Fuß eines Steilabfalls heißt [›Bergüberhang‹].« (崖崖下曰巖).

[62] Genauso mit der Variante *ér míng* 而名.

[63] Vgl. zu den folgenden Bestimmungen von geologischen Formationen teils wörtlich übernommene Passagen aus dem *Er ya* 爾雅, Abschnitt 11 »Shi shan 釋山« (»Erklärungen zu den Bergen«; Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 7, 8a ff.). Dabei sind von Han Zhuo 韓拙 erkennbar Umformungen und Ausgestaltungen unter Rückgriff auf überlieferte Glossen zu dem Wörterbuch vorgenommen worden.

[64] Sinnvoller nach der Variante 銳山者高嶠而纖峻也: »Scharf [geschnittene] Berge nun sind hoch und spitz, dabei fein emporragend«.

[65] Wenn *guī* 歸 vielmehr als *kuī* 蘬, »Netz kleiner Berge«, wie in der Vorlage des *Er ya* 爾雅 (Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 7, 8b: 小而衆蘬) zu lesen ist, dann lautet diese Stelle etwa so: »[Wo die Berge klein und verwaist sind, wo all die Berge] aufgereiht [sich versammeln,]«

[66] Die Variante *mù* 木 ergäbe vielleicht eher: »›Widerschein [wie durch] gestaffelte Bäume‹«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»einstufigen Berg«,[67] ein kleiner Berg heißt »Abschüssigkeit«.[68] Ein mächtiger Berg heißt »niedrige Wand«. »Abschüssigkeit« meint »hoch und über [den anderen Berg] hinaus [-ragend]«. Wo von »zusammengehörigen Bergen« die Rede ist, [meint das,] daß sie in Zusammengehörigkeit miteinander verbunden sind. Wo von »verbundenen Bergen« die Rede ist, [meint das,] daß sie verbunden und zu einer Kette verknüpft sind.[69] Gemeinhin heißt »zu einer Kette verknüpft«, wenn eine Schar von Bergen fortgesetzt verbunden ist und herausragt. Ist die Rede von einem »einsam verlassenen [Berg]«, nun, so ist dies lediglich ein einzelner Berg, der verwaist ist. Eine [zum] Berg [geformte] Kuppe [bedeutet, daß] der Berg dabei lang ist und einen Rücken hat. Was die »unscheinbar blaugrün schimmernden [Berglehnen]«[70] betrifft, so sind das Berge in der Nähe und seitwärts gelegene Berghänge. Wo gesagt wird, die Gipfelkuppe eines Berges sei hügelartig [gewölbt],[71] ist das der Gipfelpunkt des Berges. Was einen Bergüberhang betrifft, so ist dies etwas, wo es Gumpen und Aushöhlungen gibt. Wo es Wasser gibt, heißt das »Gumpe«. Wo es kein Wasser gibt, heißt das »Speicher«. Wo von einer »Berghalle« die Rede ist, gleicht der Berg in seiner körperlichen Gestalt einer Halle oder Kammer. Wo von einer »Schranke«[72] gesprochen wird, gleicht der Berg in seiner körperlichen Gestalt einem Vorhang. Wo die kleinen Berge gesondert, die mächtigen Berge [ebenfalls] gesondert sind,[73] sind sie spärlich[74] und nicht untereinander verbunden. Wo von »abgeschnittenen Pfaden«[75] die Rede ist, sind die verbundenen Berge [in der Mitte] abgebrochen und abgeschnitten. Wenn von einem »Steilabfall«[76] gesprochen wird, ist dies so, daß es links und rechts einen Steilabfall

---

[67] Nach der Variante *pēi* 伾: »›robusten Berg‹«.

[68] Nicht anders mit der Variante *è* 岋.

[69] Nicht anders mit der Variante *yì* 驛.

[70] Mit dem Zusatz *yán* 言: »Ist die Rede von [blauschimmernden]«.

[71] Weniger sinnvoll nach der Variante *zhòng* 衆: »[die Gipfelkuppen eines Berges] seien zahlreich«.

[72] Nach der Variante *zhàng* 嶂 kaum abweichend: »Gebirgsklotz«.

[73] Nach der Variante 言小山別大山: »Wo gesagt wird, die kleinen Berge sind gesondert von den großen Bergen«.

[74] Statt *xiǎn* 鮮, »selten«, lies wahrscheinlich den Fachausdruck *xiǎn* 山鮮. Hier steht aber in Anlehnung an die Vorlage im *Er ya* 爾雅 (Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 7, 9b) das einfache Zeichen.

[75] Nach der Variante *jǐng* 景: »[abgeschnittener] Ansicht«.

[76] Nach der Variante *wū* 屋: »Haus«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gibt, der den Berg einzwängt.[77] Wo von einer »Erhebung«[78] gesprochen wird, sind das zahlreiche kleine Felsen. Wo zahlreiche große Felsen sind, ist eine Felsen [-Bank]. Wo der Fels flach ist, ist das ein »Klangstein-Fels«. Wo viel Gras und Bäume sind, wird das »bewaldeter Berg« genannt. Wo es kein Gras und keine Bäume[79] gibt, wird das »Ödland« genannt. Wenn der Fels Erde trägt, wird das »hoher und steiler [, blaugrün schimmernder] Berg« genannt, das heißt, auf den Felsen gibt es Erde. Wenn die Erde die Felsen trägt, wird dies »Felsblöcke [in der Erde]« genannt, das heißt, auf der Erde gibt es Felsen. Wo von einem »Erdhügel« gesprochen wird, ist das ein Berg aus Erde.[80] Eine kleine Aufhäufung heißt »Erdhügel«. Eine flache Ebene heißt »Hang«, ist der Hang hoch, heißt er »Wall«. Kuppen und Bergkämme sind miteinander verbunden, [halb] verdeckt, [halb] widerscheinend sind da Quellwasser und Wäldchen, fortschreitend sind Ferne und Nähe unterschieden.[81] Wenn von einem »Tal« die Rede ist, so heißt »Tal« das, was die Menschen[82] durchläßt, und was die Menschen nicht durchläßt[83] heißt »Schlucht«. Wo ein Wasserlauf versiegt, gibt es keinen Durchlaß, aber was mit einem Wasser, das sich ergießt gepaart ist, heißt »Fluß [-tal]«. Wenn zwei Berge ein Gewässer einzwängen, (664) heißt das »Gebirgsbach«, wenn Hügel ein Gewässer einzwängen, heißt das »[Tal mit] Gebirgsfluß«. Ein »[Tal mit] Gebirgsfluß« bedeutet [auch] einen[84] »Fußpfad«, und es gibt da Wasser. Angemessen ist, es so zu malen, daß es sich gewunden schlängelt, daß es [halb] verdeckt und [halb] widerscheinend, in seinem Lauf unterbrochen, im Untergrund und dann [wieder] sichtbar ist.

[9] Hinsichtlich der Gebirge gibt es noch einen [jeweils auf bestimmte Weise stilistisch] verkörperten Anblick, [je nachdem, in welcher der] vier Himmelsgegenden [sie gelegen sind], und die [einzelnen] Vorkommnisse der Ansicht sind da jeweils verschieden. Die Gebirge im Osten sind kräftig, aufrecht und massig, dabei ausgedehnt

---

[77] Nach der Variante *shān* 山 statt *yái* 崖: »Berge [gibt], die [den Berg einzwängen]«.

[78] Nach der Variante *ai* 碹: »Sperre«.

[79] Nach der Variante *běn* 本: »Stämme«.

[80] Nach einer Variante eher: »Ein Berg aus Erde heißt ›Erdhügel‹« (土:山曰阜).

[81] Ähnlich BFJ, VI. 6. [11], LB I 607: »[…] sind die unteren Kuppen und Bergkämme miteinander verbunden. [Halb] verdeckt, [halb] widerscheinend sind da Quellwasser und Wäldchen, vage angedeutet Nähe und Ferne. (其下岡嶺相連.掩映林泉,依稀遠近).

[82] Nach der Variante *lù* 路: »was eine Straße durchläßt«.

[83] Nach der Variante [*bù*] *xiāng tōng lù zhě* [不]相通路者 eher: »wo [von einer Seite] zur anderen keine Straße hindurchführt«.

[84] Nach der Variante *zhōng* 中 statt *zhě* 者: »In einem ›[Tal mit] Gebirgsfluß‹ [ist ein]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und umfangreich, die Ansicht ist stofflich fest und die Bäume sind zahlreich.[85] Bei den Gebirgen im Westen sind die Fluß [-täler] eng und schroff hervorragend, sie erheben sich hoch, sind ausgesetzt und emporragend. Die Gebirge im Süden sind niedrig und klein, und Wasser ist da viel, zwischen Flüssen und Seen ist die Ansicht glanzvoll und blütenschön lieblich.[86] Im Norden sind die Gebirge offen und weit,[87] und da sind viele Erdhügel, die Gehölze sind in ihrem Atmen schwer und die Gewässer schmal. Bei den Gebirgen im Osten ist es angebracht, das Pflügen und Hacken bei Dörfern und Weilern, Herbergslokale und Wohnungen in den Bergen, Leute im Dienst des Kaisers auf Reisen, Reisende unterwegs[88] und dergleichen zu malen. Bei den Gebirgen im Westen ist es angebracht, mit Mauern bewehrte Paßtore, abgestützte Wege,[89] eine Maultierkarawane, hoch [gelegene] Pavillons, daoistische Anlagen, Wohnstätten [von Mönchen] und dergleichen zu malen.[90] Bei den Gebirgen im Norden ist es angebracht, breite Transportkarren, Kamele, Reisigleser mit ihrer Bürde auf dem Rücken und dergleichen zum Einsatz zu bringen. Bei den Gebirgen im Süden ist es angebracht, Dörfer am Fluß und Marktflecken von Fischern, Dörfer[91] am Wasser, Wälle aus Bergen[92] und dergleichen zu malen. Es werden da allein Reisfelder und die Freude der Fischer eingefügt, bringe keine Kamele zum Einsatz! Auch breite Transportkarren werden nicht zum Einsatz gebracht.[93] Man muß einfach wissen, daß die [Gegebenheiten] des Windes und der Erde[94] im Süden und im Norden nicht die gleichen sind, daher ist es in der Tiefe [der Grundlagen][95] angebracht, sie auseinanderzuhalten.

[10] Bei den Bergen gibt es [verschiedene] äußere Erscheinungsweisen [entsprechend] den vier Jahreszeiten: Frühlingsberge sind an-

---

[85] Nach der Variante *shuǐ shǎo* 水少: »Wasser ist da wenig«.

[86] Nach der Variante *shèng* 盛 statt *lì* 麗: »üppig«.

[87] Lies vermutlich *màn* 漫, »überborden«, für *màn* 墁, »bedecken«.

[88] Nach der Variante *huán guān xíng kè* 宦官行客: »kaiserliche Bedienstete und Beamte, Fremde auf Reisen«.

[89] Nach der Variante *lù* 路: »Straßen«.

[90] Nach der Variante *yòng* 用: »zum Einsatz zu bringen«.

[91] Nach der Variante *bāng* 邦: »Staaten«.

[92] Nach der Variante *gé* 閣: »Pavillions in den [Bergen]«.

[93] Bzw. nach der Variante 勿用盤車駱駝: »bringe nicht breite Transportkarren und Kamele zum Einsatz!«

[94] Nach der Variante *gù* 故 eher: »[daß all dies] aufgrund [des unterschiedlichen Windes in Nord und Süd nicht gleich ist].«

[95] Möglicherweise ist eher *shèn* 甚 zu lesen: »[ist es] ganz und gar«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ziehend und aufreizend,[96] im Sommer sind sie dunkel und blaugrün schimmernd;[97] herbstliche Berge sind hell und rein,[98] winterliche Berge traurig und blaß.[99] Dies sind die[100] Erscheinungsgestalten im Atmen [entsprechend] den vier Jahreszeiten.

[11] Herr Guo sagt: »An Gebirgen gibt es dreierlei [Formen der] Ferne: Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zum oberen [Teil] des Gebirges empor, wobei es in seinem Rücken blasse Berge gibt, dies wird ›Höhenferne‹ genannt. Der Blick von den vorderen Bergen aus um es herum auf die hinter ihm gelegenen Gebirge, dies wird[101] ›Tiefenferne‹ genannt. [Geht der Fernblick] von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge,[102] wird dies ›Ferne auf gleicher Höhe‹ genannt.«[103] Meine Wenigkeit erörtert ihrerseits [folgendermaßen] die dreierlei [Erscheinungsweisen der] Ferne: Wo es am Fuß des Gebirges seitwärts einen Felsvorsprung, über Wellen auf einem Gewässer den Blick in die Ferne und somit eine [große] Weite gibt,[104] wird dies »offene Ferne« genannt. Wo es hohe Bergnebel[105] über einer Ödnis gibt, verdüstert und verlassen, so daß die Gewässer in der Ödnis abgetrennt sind und nicht sichtbar scheinen, wird das »verwirrende Ferne« genannt. Wo die [einzelnen] Vorkommnisse in einer Ansicht bis zum Verschwinden unscheinbar und grenzenlos und im Vagen verschwimmend sind, wird dies »hintergründig-versunkene Ferne« genannt.

---

[96] Mit dem Zusatz *ér rú xiào* 而如笑: »und wie lächelnd«.

[97] Mit dem Zusatz *ér rú dī* 而如滴: »und wie triefend«.

[98] Mit dem Zusatz *ér rú xǐ* 而如洗: »und wie gewaschen«.

[99] Mit dem Zusatz *ér rú shuì* 而如睡: »und wie schlafend«.

[100] Mit dem Zusatz *shuō* 說: »[Dies ist] die Lehre [von den]«.

[101] Oder nach der Zeichenumkehrung *shān qián* 山前 und *shān hòu* 山後 wie im zitierten Original: »von der Vorderseite des Gebirges aus […] auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist]«.

[102] Nach der Variante *biān dī tǎn zhī shān* 邊低坦之山 eher: »[Gibt es von einem nahegelegenen Berg aus] seitwärts niedrigere, ebene Berge, wird dies«.

[103] Vgl. leicht abweichend LQGZ, VI. 8. [28], LB I 639: »Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird ›Höhenferne‹ genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird ›Tiefenferne‹ genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird ›Ferne auf gleicher Höhe‹ genannt.« (自山下而仰山巔謂之高遠,自山前而窺山後謂之深遠,自近山而望遠山謂之平遠).

[104] Nach der Variante 近岸廣水曠闊遙山者: »Wo es [von] einem Ufervorsprung in der Nähe [aus gesehen] ein ausgedehntes Gewässer, eine weite Öffnung und in der Weite liegende Berge gibt.«

[105] Nach der Variante *wù* 霧: »Nebel«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(665) [12] Die oben [aufgeführten] Benennungen und äußeren Gestalten von Bergen sollte man vollständig zum Einsatz bringen beim Malen der [in literarischer] Bildung [ausgeprägten] Bahnen der Wirk-lichkeit und der dichterischen Sinngehalte[106] – um damit der Frage jenes »Edlen, der umfassend [gebildet ist in] den Verhältnissen des Altertums«[107] zu begegnen; wenn er fragte und man hätte nichts zu erwidern, wäre dies [das Kennzeichen] eines Gebildeten ohne Wissen. Man darf es nicht nicht wissen. Mitunter gibt es in Gedichtversen diese Benennungen von Bergen;[108] selbst wenn man da ihre Benennungen hat, jedoch die äußere Gestalt in der Verkörperung des betreffenden Berges nicht kennt,[109] wie[110] kann man da Hand anlegen und es in Ordnung bringen?

[13] Wo immer in der ganzen Ansicht Gebirge gemalt werden, sind sie[111] schichtweise aufgetürmt und lasten umgekehrt [aufeinander], [auf dem kleinen Raum des Bildes von] kaum einem *Chi*-Fuß als geschichtete Tiefe [erscheinend], [und es geht da] vom Nahen aus in der Folge zum [weiter] Entfernten [über], oder [es wird] vom Tieferliegenden aus[112] in Schichten[113] aufgetürmt, getrennt verteilt zu gegenseitiger Unterstützung; [es geht da] vom Weniger Angesehenen in der Folge zum Ehrwürdigeren [über], und jeweils gibt es da eine Reihenfolge. Hinwiederum darf es nicht zu vollwirklich [geraten], es bedarf noch des [halb] verschlossenen Widerscheinens zwischen Dunstschwaden und Nebel, des Verdeckens und Verbergens durch Gehölze; der Körper darf nicht zutage treten – ist es vergleichbar einem Menschen ohne Kleidung, so ist es ein armseliges Gebirge. Was die Berge betrifft, so nehmen sie sich allerdings die Gehölze zum Gewand, Gras

---

[106] Nach der Variante *huà zhōng yòng yě* 畫中用也: »[vollständig] zum Einsatz bringen im gemalten Bild«.

[107] Nach der Variante *yǎ* 雅: »[umfassend gebildet und] vornehm ist«. Beide Versionen sind stehende Redewendungen.

[108] Nach der Variante *zhū* 諸: »die Benennungen all der [verschiedenen] Berge«.

[109] Nach der Variante 雖得名即不知: »selbst wenn man da die Benennung erhält, kennt man doch nicht [die äußere Gestalt … – wie soll man da]«. Demnach scheint Han Zhuo 韓拙 einerseits davon auszugehen, daß das Berg-Wasser-Bild sich aus der dichterischen Bildung speist und ihr gegenüber stets von nachgeordnetem Rang bleibt; andererseits hat die Malerei den Vorteil der Anschaulichkeit auf ihrer Seite, bedarf daher allerdings der sachlichen Präzision.

[110] Gleich mit der Variante *wū* 惡.

[111] Mit dem Zusatz *shān* 山: »die Berge«.

[112] Noch klarer so mit der Variante *yóu* 由.

[113] Mit der Variante *zēng* 增: »zunehmend«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Bäume zur Behaarung, Wolkendunst und die hohen Bergnebel als geistigen Glanz, die [einzelnen] Vorkommnisse in der Ansicht zur Ausstattung und zum Schmuck, Gewässer und Quellwasser zu Blutadern, Dunstschwaden und Nebel zu Erscheinungsgestalten im Atmen.[114]

[14] Wenn beim Malen nicht die aus früheren Zeiten [überlieferten] Verfahrensweisen aufgesucht werden, wenn nicht die echten Berge dargestellt werden, wenn nur vulgäre Abwandlungen[115] zur Aufgabe genommen werden, wenn [nur] ausgewählt und [im Bild] Nichtiges mit oberflächlichem Schweben vereint wird, wenn einer da von sich selbst behauptet, er übertreffe die Vorzeit und gehe über die Gegenwart hinaus, wenn der innere Sinn mit den Augen[116] zugedeckt und das Richtige in ein Falsches verwandelt wird, so wäre dies in der Tat ein Gebildeter, der mit getrübtem Verstand nicht [mehr] Bescheid weiß über die Maßstäbe und Kernstücke hinsichtlich der Berge und Gewässer, und schwerlich kann man mit ihm darüber sprechen. Ach, wenn unter den Heutigen wenige richtig [liegen], die [Anhänger des] Falschen zahlreich sind, wenn sie frühere Zeiten vergessen und der Gegenwart willfahren,[117] so werden sie von Ruf und Ehre, Vorteil und Gewinn[118] verlockt und eingenommen, und solche, die umfassend [gebildet sind in den Verhältnissen] früherer Zeiten und die Studien schätzen, sind selten geworden. Falls es einen geben sollte, der diesbezüglich das [innerste] Geheimnis der Halle[119] erlangt hat, kann man es wahrhaftig mit ihm erörtern. Jener, der über frühere Zeiten lacht[120] und den Heutigen hochmütig [begegnet], der den nächtens

---

[114] Teils wörtlich angelehnt an LQGZ, VI. 8. [23], LB I 638.

[115] Wenn Maeda (Two Twelfth, 17) für *sú biàn* 俗變 »the common and transient« einsetzt, operiert hier im Verborgenen die alte platonistische Unterstellung, das Wahre sei das Beständige und das der Gewöhnlichkeit Enthobene. Das Bild hätte demnach eine statische Wesenswahrheit anzustreben – eine Behauptung, die an den erhaltenen Werken nur eingeschränkt nachvollzogen, im Hinblick auf die Ausführungen zu den »Erscheinungsgestalten im Atmen« (*qì xiàng* 氣象), zu jahres- und tageszeitlichen Wechseln sowie zu Witterungserscheinungen aber vollends fraglich werden muß.

[116] Nach der Variante *zì* 自: »[der innere Sinn] sich somit selbst [zudeckt]«.

[117] Nach der Variante 拘今忘古: »wenn sie an der Gegenwart festhalten und frühere Zeiten vergessen«.

[118] Nach der Variante *duō* [*lì*] *suǒ* 多[利]所: »von gesteigertem [Vorteil und Gewinn]«.

[119] Nach der Variante *yùn* 蘊: »[diesbezüglich das innerste Geheimnis am] Sinngehalt«.

[120] Nach der Variante *juē* 噘 weniger sinnvoll: »[nur] seufzt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

studierenden Gebildeten verächtlich macht – wie könnte der über dies zu sprechen vermögen?[121]

[15] Erörterung der Gewässer

Bei Gewässern nun[122] gibt es träge und reißende, seichte und tiefe; dies ist im großen und ganzen [ihre stilistische] Verkörperung. Gibt es droben im Gebirge ein Gewässer, heißt es »Rinnsal«. Gibt es drunten in den Bergen ein Gewässer, heißt es »Geriesel«.[123] Gibt es in einem Gebirgsbach Wasser, heißt das »Rauschbach«. Wo es in Stromschnellen die Felsen überspült, wird es »aufsprudelndes Quellwasser« genannt. Gibt es zwischen den Gebirgsfelsen[124] Wasser, das da hervorquillt und emporgischtet, wird das »spritzendes Quellwasser« genannt. (666) Wo von einem »Wasserfall«[125] gesprochen wird, sprüht inmitten eines überkragenden Steilabfalls oder einer herausragenden Wand ein einzelner Wasser [-lauf] hervor, wie tausend *Chi*-Fuß [in die Länge] gesponnen, hängt [droben in der Ferne][126] und spritzt über zehntausend *Ren*-Klafter in die Tiefe; da gibt es eine tobende Dünung und wütende Wogen, aufquellende Nässe gischtet auf, als spritzender Gießbach schwebt es [gleichsam] in seinem Fluß – selbst Großschildkröten[127] und Riesenechsen, Fische und Wasserschildkröten können dem alle nicht standhalten.[128] Wo von einem »Gieß- und Sturzbach« gesprochen wird, will im Gebirgsinnern angesammeltes Wasser fließen, inmitten der Spalten zwischen den Felsen kommt heftig seine einstrahlige Woge herab wie ein Wälzen, und es gibt Felsen, die den Strahl auffangen, [so daß] es im Winkel und abgerundet, gebogen und

---

[121] Nach der Variante 適足以此言為戲耳 eher: »- der reicht einfach nur hin, mit diesen Worten sein Spiel zu treiben.«

[122] Mit dem Einschub *zhě* 者: »[Was nun die Gewässer] betrifft, so«.

[123] Nach der Variante *chán* 潺: »›Geplätscher‹«.

[124] Nach der Variante *yán* 岩: »[Felsen an] Bergüberhängen«.

[125] Nach der Variante *quán* 泉: »[herabstürzenden] Quellwasser«.

[126] Nach der Variante *fēn* 分: »zerteilt sich«.

[127] Oder einfach *guī* 龜: »Schildkröten«.

[128] Vgl. denselben Topos vom gewaltigen Wasserfall schon in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 19 »Da sheng 達生« (»Entfaltung des Lebens«), ZZJS 288; vgl. R. Wilhelm (Übers.), *Liä Dsi: Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Liä Yü Kou und Yang Dschu. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, Stuttgart 1980, 58.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gebrochen,[129] hin und her im Fließen sich trifft und vereinigt.[130] Durch Leichtigkeit und Gewicht im Einsatz des Pinsels teilt es sich ganz von selbst in Vordergrund und Tiefe; es ist prall und voll und versprüht sich wild. Wo von einem »Rauschewasser« gesprochen wird, stoßen fließende Strahlen[131] durcheinander, in tosenden Stromschnellen und gestaffelten Sturzbächen spritzt es, einem Gewittersturm gleich, und auf allen vier Seiten ballen sich Wasserläufe zusammen – das nennt man ein »Rauschewasser«. Wo von »[einem Gewässer wie] dem Yi-Fluß [in Shandong]« gesprochen wird, da braucht keine Teilung [des Wassers vorgenommen zu werden]; in einem Strahl ergießt es sich herab, ganz[132] verschieden von dem »Wasserfall«. [Dementsprechend] ist es [in der Malerei] ebenfalls angebracht, hier Unterschiede zu machen.

[16] Was nun die meer [-gleichen] Gewässer[133] betrifft, so [wirken] sie – vom Wind gekräuselt – weit und frei, [oder aber] gewaltige Wogen stürzen und winden sich da; in der Berg-Wasser [-Malerei] werden sie selten eingesetzt. Wo es beidseits schroffe Wände von zehntausend *Ren*-Klaftern [Höhe] gibt und man auf keinem Pfad hindurchgelangen kann, wo es in der Mitte reißende Stromschnellen gibt, so daß es im Fluß dahintreibt wie ein Pfeil[134] und Schiffe und Boote nicht anhalten können, ist das einfach eine Flußenge,[135] und es gibt keine reißenderen [Gewässer] als diese. Wo von einer »Strom- und Seen [-gegend]« gesprochen wird, ist dies[136] die gewaltige Ausdehnung des Dongting [-Sees]. Wo von »Gewässern[137] und Quellen« gesprochen wird, sind das flach hervortretende fließende Gewässer.[138]

---

[129] Nach der Variante *sì* 四: »in alle vier [Richtungen gebrochen]«.

[130] Nach der Variante *sì huì* 四會: »von allen vier [Seiten her] zusammentrifft«.

[131] Nach der Variante *zhòng* 衆: »all die Wasserläufe«.

[132] Mit dem Zusatz *yǐ* 矣: »jedenfalls [ganz]«.

[133] Maeda übersetzt *hǎi shuǐ* 海水 getreu mit »sea water« (Two Twelfth, 19). Aufgrund der kunsthistorischen Zeugnisse wie des verbreiteten Sprachgebrauchs, wonach *hǎi* 海 durchaus für »große Binnenmeere« und »Seen« und nur selten wirklich für »Meer« steht, ist es an dieser Stelle jedoch unwahrscheinlich, tatsächlich von der lexikalisierten Bedeutung »[salzhaltiges] Meerwasser« (vgl. ZW Art. *hǎi shuǐ* 海水) auszugehen.

[134] Nach der Variante 流水漂急 eher: »[in der Mitte] reißend [wie ein Pfeil] treibendes Flußwasser [gibt]«.

[135] Nach der Variante *kě* 可: »ist es angängig, [es als] Flußenge [zu gestalten]«.

[136] Nach der Variante *zhù* 注: »ergießt sich das da in«.

[137] Nach der Variante *quán* 泉: »Quellwassern«.

[138] Nach der Variante 水平出流: »sind das solche, wo das Wasser flach heraustritt und [davon-] fließt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Wasser plätschert da dahin ohne Unterlaß; daher ist es dies, wovon Meng Zi sagt: »Weder bei Tag noch bei Nacht läßt es nach.«[139] Nur »Gebirgsflüsse« werden in der Berg-Wasser [-Malerei] jedenfalls häufig verwendet. Es ist angemessen,[140] daß sie sich gewunden schlängeln, [halb] verdeckt und [halb] widerscheinend, in ihrem Lauf unterbrochen, im Untergrund und dann [wieder] sichtbar,[141] aus der Ferne in die Nähe herankommend; überdies ist es angemessen, durch den Einsatz von Wolkendunst und hohen Bergnebeln sie zu verbergen und zu umschließen – das ist [dann] ausgezeichnet. Wenn [der »Vizepräsident«] Wang Youcheng sagt: »Straßen sollten abbrechen und doch wieder nicht [wirklich] abbrechen, Wasser sollte fließen und doch wieder nicht [wirklich] fließen«,[142] so ist doch dies gemeint!

[17] Was nun »Sandbuckel [im Wasser]« betrifft, so durchdringen sie inmitten des Wassers seinen Lauf,[143] und das Wasser fließt beidseits vorbei, reißend und mit Geräuschen, mittendrin [aber] gibt es einen Strand. Was »Felsbuckel [im Wasser]« betrifft, so unterstützen sie den Ufervorsprung darin, den Lauf zu unterbrechen; das Wasser fließt beidseits vorbei, in Wirbeln sich kräuselnd, und mittendrin gibt es Felsen. Wo von einer »Schlucht« die Rede ist, gibt es Felsvorsprünge, aber kein Wasser.

[18] Bei Gewässern gibt es aber [verschiedene] äußere Erscheinungsweisen zu den vier Jahreszeiten, entsprechend dem Atmen der vier Jahreszeiten. Frühjahrswasser sind auf unscheinbare Weise smaragdgrün, Gewässer im Sommer auf unscheinbare Weise frischgrün,[144] Gewässer im Herbst unscheinbar und klar,[145] winterliche Gewässer auf unscheinbare Weise traurig.

---

[139] Vgl. *Meng Zi* 孟子 4B18 (Jiao Xun, Meng Zi, 331; vgl. Wilhelm, Mong Dsï, 127). Mit dem Einschub *yuán quán gǔn gǔn* 源泉混混 wie im zitierten Original: »[noch bei Nacht lassen] dahinplätschernde Quelle und Quellwasser [nach]«.

[140] Mit dem Einschub *huà* 畫: »sie so zu malen, [daß sie]«

[141] Vgl. so wörtlich schon oben in Abschnitt [7], LB II 664.

[142] Das Zitat läßt sich so nicht identifizieren. Vgl. aber sinngemäß die dem Dichter Wang Wei 王維 zugeschriebenen Quellentexte SSJ, VI. 4. [2], LB I 592 und SSJü, VI. 7. [8], LB I 616.

[143] Nach der Variante *nì* 逆 eher: »[stehen sie inmitten des Wassers] gegen [den Lauf]«.

[144] Nach der Variante *liáng* 凉: »erfrischend«.

[145] Möglicherweise liegt angesichts des strengen Parallelismus hier eine Fehlschreibung von *qīng* 青 als *qīng* 清 vor; dann wäre eher so zu lesen: »[auf unscheinbare Weise] blaugrün«. Vgl. allerdings dagegen die Wendung »durchsichtig und klar« (*chéng qīng* 澄清) zur Beschreibung von Herbstwassern nach der Auskunft von SSJü, VI. 7. [16], LB I 617.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[19] Überdies gibt es »sandige Inseln« und »Inselchen im See«[146] – alles [Orte] inmitten des Wassers, wo man Menschen wohnen lassen kann[147] und wo sich eine Ansicht sammelt.[148]

[20] Was die fischreichen Sturzbäche, die von Wildgänsen [aufgesuchten] friedlichen Marschen[149] und dergleichen betrifft, so sollte, wer sie malt, selbst ihre Anlage und Besonderheit aufnehmen[150] und die Gewässer den Blutadern der Berge gleich machen; wann immer Berge und Gewässer gemalt werden, ist es daher[151] angebracht, den Himmel hoch und die Erde weit geöffnet [zu malen] – das ist [dann] ausgezeichnet.

(667) [21] Erörterung der Gehölze

Bei allen Gehölzen[152] gibt es reich belaubte und verdorrte [entsprechend] den vier Jahreszeiten, große und kleine, im Dickicht [wachsende] und schüttere; [auf dem kleinen Raum von] kaum einem *Chi*-Fuß [erscheint es] als geschichtete Tiefe, [und es geht] vom Fernen aus in der Folge zum Nahen.[153] Daher muß bei den Gehölzen auf das [himmelgleich satte] Dunkelgrün und die überlegene Ungezwungenheit, auf Stärke und Härte geschaut werden, darauf, daß[154] die Pinselspuren fest und schwer, entweder stofflich fest oder schön sind, und dabei wollen die Pinselspuren [gleichsam] abbrechen und setzen sich doch [wieder] fort. Wenn es nun entweder leicht [wird] oder schwer, ist das ursprünglich am Einsatz[155] des Pinsels gelegen. Wenn es hoch

---

[146] Nach der Variante *dīng zhōu yān zhǔ* 汀洲烟渚: »Inseln mit Sandufern und von Wolkendunst [umzogene] Inselchen«.

[147] Einfacher mit der Variante *rén kě zhù* 人可住: »wo Menschen wohnen können«.

[148] Oder: »und die eine Ansicht [zahlreich] in sich versammelt.«

[149] Für 濼 lies *pō* wie 泊.

[150] Nach der Variante 多樂取以見才調 vielmehr: »[die sie malen,] wählen sie häufig gerne aus, um daran ihre Anlage und Besonderheit aufzuzeigen«.

[151] Nach der Variante *gù huà shuǐ zhě* 故畫水者: »wo daher Gewässer gemalt werden, ist es [angebracht]«.

[152] Mit der Variante *fú* 夫 und dem Zusatz *zhě* 者: »Was nun [die Gehölze] betrifft, so [gibt es]«.

[153] Vgl. die umgekehrte Formulierung schon zu den Bergen, oben [13], LB II 665. Nach der Variante *yǐ fēn yuǎn jìn* 以分遠近: »wodurch fern und nah geschieden sind«.

[154] Nach der Variante 木貴高喬 viel eher: »Bei Bäumen wird hohes Aufragen geschätzt [, himmelgleiches Dunkelgrün und …, auch daß]«.

[155] Nach der Variante *xíng* 行: »Laufenlassen«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder nieder, [dunkel] getrübt oder blaß [wirkt], ergibt sich dies ganz und gar aus dem Einsatz der Tusche. Dies sind in der Tat hauptsächlich die Maßstäbe[156] für das Malen von Gehölzen.

[22] Der »Meister aus dem Honggu [-Tal]« sagt:[157] »Am [gemalten] Pinsel [-zug] gibt es im Ganzen vier [Qualitäten der] wirkmächtigen Erscheinung. Sie heißen ›Muskeln und Sehnen‹, ›Haut‹, ›Knochen‹, ›Fleisch‹. Wenn der Pinsel [-zug] aufhört und [es] dabei doch nicht abbricht, wird dies ›Muskeln und Sehnen‹ genannt. Folgt [der Pinselzug wie darein] verwickelt und gebunden[158] dem Knochen [-gerüst], so wird dies ›Haut‹ genannt. Treten bei gespitztem, festem und aufrechtem Pinsel[159] die Ansatz- und Wendepunkte sichtbar zutage, wird dies ›Knochen‹ genannt. Wenn im Hervortreten und Abtauchen[160] [der Pinselzug in sich] abgerundet, durch und durch zusammengeballt und dabei üppig ist, wird dies ›Fleisch‹ genannt.«

[23] Wo immer gemalt wird, ist es angebracht,[161] daß »Knochen« und »Fleisch« sich gegenseitig unterstützen. Wo viel »Fleisch« ist, [wirkt] es fett [und satt], zugleich aber weich und schmutzig. Am Sanften und verführerisch Reizenden[162] gibt es keine »Knochen«. Wo viel »Knochen« ist, [wirkt] es kräftig fest und aufrecht, zugleich aber wie [totes] Reisig. Wo die Stärke[163] gestorben ist, gibt es kein »Fleisch«. Wo die [Pinsel-] Spuren abgebrochen sind, gibt es nicht

---

156 Nach der Variante *gé yào* 格要: »die Maßstäbe und Kernstücke«.

157 Vgl. zu diesem und zum folgenden Abschnitt Jing Hao 荊浩, BFJ, VI. 6. [8], LB I 606. Die vom modernen Herausgeber hier als Zitat markierte Passage lautet dort stark abweichend: »Am Pinsel [-zug] gibt es im ganzen vier [Qualitäten der] wirkmächtigen Erscheinung. Sie heißen ›Muskeln und Sehnen‹, ›Fleisch‹, ›Knochen‹, ›Atmen‹. Wenn der Pinsel [-zug] aufhört und [es] dabei doch [nicht] abbricht, wird das ›Muskeln und Sehnen‹ genannt. Wenn im Hervortreten und Abtauchen [des Pinselzuges] eine gehaltvolle Wirklichkeit zuwege gebracht wird, wird dies ›Fleisch‹ genannt. Ist [der Pinselzug] im Aufleben und Absterben hart und aufrecht, wird dies ›Knochen‹ genannt. Wenn die [Pinsel-] Spuren und Linienzüge nicht versagen, wird dies ›Atmen‹ genannt.« (凡筆有四勢：謂筋、肉、骨、氣.筆絕而 [不] 斷謂之筋,起伏成實謂之肉,生死剛正謂之骨,迹畫不敗謂之氣).

158 Nach der Variante *zhuǎn* 轉: »[Folgt der Pinselzug in Windungen und] Wendungen«.

159 Nach der Variante *bǐ jī gāng* 筆迹剛: »Sind die Pinselspuren kräftig fest [und aufrecht, so daß die Ansatz- und Wendepunkte sichtbar zutage treten]«.

160 Nach einer Variante genau umgekehrt: »im Abtauchen und Hervortreten«.

161 Nach der Variante *yóu yí* 尤宜 statt dessen: »Es ist besonders angebracht«.

162 Mit der Variante *gǒu* 苟 statt *róu* 柔 ähnlich wie in BFJ: »Wo der verführerische Reiz gesucht wird«.

163 In der Vorlage des BFJ steht hier *jīn* 筋 statt *jìn* 勁: »Muskeln und Sehnen«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Muskeln und Sehnen«. Wo die Tusche mächtig und dabei stofflich und roh ist, geht daran das echte Atmen verloren. Wo die Tusche unscheinbar [und es dabei][164] kraftlos und schwächlich ist, wird daran die echte[165] körperliche Gestalt verfehlt.

[24] Die Bäume müssen da ausgewogen[166] [dastehen] und eine wirkmächtige Erscheinung haben. Sie dürfen nicht zu lang sein; an denen, die zu lang sind, gibt es keine Kraft in der wirkmächtigen Erscheinung. Sie dürfen nicht zu kurz sein; die zu kurz sind, sind ungenügend[167] und schmutzig. An allen Bäumen[168] gibt es eine wirkmächtige Erscheinung in der körperlichen Gestalt, so daß [daran] ihre Kraft aufgenommen wird; wo es keine wirkmächtige Erscheinung gibt und sie unordentlich sich schlängelnd und gewunden gemacht sind, fehlt es [eben] an der betreffenden wirkmächtigen Erscheinung. Wenn [daran] nur das kräftig Feste und Harte aufgenommen[169] wird ohne ein Sich-Winden im Kreis, nimmt der ihnen eignende Sinn der Lebendigkeit Schaden. Wenn der Pinsel [-zug] fein und die Tusche[170] unscheinbar ist, [wirken] sie kraftlos und schwächlich.

[25] Im großen und ganzen ist es stets angebracht, wo [die Bäume] durch Auswahl zusammengepaßt werden, ihr Abmessen zum Einsatz zu bringen.[171] Bei Bäumen wird geschätzt, wenn sie zum Knäuel [gewunden] und kraftvoll, gealtert und hart sind – davon sind die [Abwandlungen in der] wirkmächtigen Erscheinung [ihrer] körperlichen Gestalt ganz zahlreich. Wenn sie mal hoch sich erheben, dabei herausragen[172] und überlegen-ungezwungen [wirken], mal gekrümmt und gebogen, nach unten und [dann wieder] aufwärts gerichtet, mal wie zum Gruß ihren Körper beugen, mal gleich einem weintrunkenen Menschen verrückt tanzen, mal mit verhülltem Kopf [wie bedrohliche Kämpfer] auf ein Schwert sich stützen, sind dies alles

---

[164] Nach einer Variante ist hier parallel zur vorhergehenden Aussage abermals ein *ér* 而 zu ergänzen.

[165] Nach der Variante *zhèng* 正: »treffende«.

[166] Nach der Variante *fēn* 分: »mit ausgewogenen Teilen«.

[167] Nach der Variante *sú* 俗: »gewöhnlich«.

[168] Nach der unwahrscheinlichen Variante *bèi* 背 statt *jiē* 皆 vielmehr: »Am Rücken [der Bäume]«.

[169] Nach der Variante *yào* 要: »erwünscht«.

[170] Nach der Variante *mò* 脈 heißt es eher unwahrscheinlich: »das Netz [der Äderung]«.

[171] Nach der Variante 取舍用度以 heißt es auf unwahrscheinliche Weise als Vordersatz zum hierauf Folgenden vielmehr: »[Im großen und ganzen] kommt beim Aufnehmen und Weglassen [immer] das Abmessen zum Einsatz, so daß«.

[172] Nach der Variante *bèng* 迸: »davonstürmen«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kiefernbäume. Mal gleichen sie[173] in der wirkmächtigen Erscheinung einem zornigen Drachen, der sich drohend zum Knäuel [windet], in der körperlichen Gestalt einem sich aufbäumenden Drachen oder einem lauernden Tiger, gleichsam verrückt und skurril, dabei [frei] schwebend und überlegen-ungezwungen, [oder sie] wenden sich gleichsam zögernd ab und [haben einen] gebeugten Körper. Mal sind es welke und gebrochene,[174] umgestürzt und stolpernd,[175] als wollten sie inmitten des Wassers trinken, mal [sind es] solche, die an einem Gipfel oder Steilabfall, einem gefährlich emporragenden [Fels], vom Steilabfall herabstürzen und ihren Körper nach unten umwenden[176] – das ist (668) die Wirkung von Kiefernbäumen. Ihre wirkmächtige Erscheinung [hat] zehntausend äußere Gestalten, das wechselnde Aussehen ist unermeßlich.

[26] Wo immer Wurzeln gemalt werden, [gilt:] An den am Rand eines Steilabfalls[177] herabstürzenden und sich aufrichtenden Bäumen kommen ihre Wurzeln im Hervortreten und Abtauchen weit heraus aus der Erde; sie sind [wild] verrückt und allerdings [wie] davonstürmend. Die auf einer ebenen Fläche [aufrecht] wachsenden Bäume sollten mit den größeren Wurzeln tief eindringen ins Innere des Steilabfalls, und nur für die seitwärts davonstürmenden kleineren Wurzeln ist es dann angebracht, aus der Erde herauszukommen. Wo immer verdorrte Baumstümpfe und vertrocknete Bäume gemacht werden, sollten[178] sie eben einfach ausgehöhlt sein, Einwüchse[179] und Hohlräume [zeigen].

[27] Die Kiefernbäume aber sind wie die Prinzen und Fürsten; sie sind die Ältesten unter all den Bäumen. Einsam aufrecht in der Haltung des Atmens, [wachsen] sie hoch auf, sich in den Himmel windend, kommen mit ihrer wirkmächtigen Erscheinung dem wolkigen Himmel nahe – mit Ästen, die davonstürmen und wiederum[180] herabhängen, unter sich alle Bäume zudeckend,[181] mit ihrem Ansehen die

---

[173] Nach der Variante *yòu* 又若: »Wiederum [gleichen sie]«.

[174] Nach der Variante *pī cè* 披側 statt *pī lí* 披離: »die Flanke öffnende«.

[175] Nach der Variante *qǐ* 起: »[und wieder] sich aufrichtend«.

[176] Nach der Variante 峻嶺倒崖而身復起: »[solche, die] an einem emporragenden Gebirgskamm vom Steilabfall herabstürzen und ihren Körper wieder aufrichten«.

[177] Mit der Variante *àn* 岸: »Felsvorsprungs«.

[178] Nicht anders mit der Variante *wù* 務.

[179] Die Schreibvariante mit Denominativ *xuè* 穴 und Phonetikum *gǎn* 敢 für das unmittelbar voranstehende *qiào* 竅 statt *qiàn* 嵌 ist wohl eine Fehlschreibung.

[180] Mit der Variante *fù* 覆 eher: »bedeckend«.

[181] Mit der Variante *jiē* 接 eher: »empfangend«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in niedriger Stellung aufnehmend, gleich der Wirkmacht des Edlen, in Einklang [mit den anderen] und doch nicht gleich.[182] Jing Hao sagt:[183] »Die ihre Anlage[184] vollendet haben, an denen gibt es einen Überschuß in der Haltung des Atmens;[185] die Unbegabten winden sich [, Bewahrer ihrer Tugend,] in ihren Knorren und krümmen sich in sich selbst zurück [, um sich nach Kräften und ohne Rücksicht zu mühen].«[186] Es gibt solche, die sich hinlegen und [alles] zudecken, wobei die Äste sich [in die Breite] winden, mit gesenktem Kopf und [ihm] nachfolgender[187] Hüfte; das sind die ausgefallenen Kiefernbäume. Wo das äußere Haarkleid aus grauen Schuppen [besteht], die Äste verdorrt sind, und die wenig Nadeln [tragen], das sind alte Kiefernbäume. Ein Merkspruch lautet:[188] »Zu Kiefernbäumen gehört [das hierarchische Verhältnis zwischen] älteren und jüngeren Brüdern.«[189] Gemeint ist, daß sie, je nach höherem oder niedrigerem [Wuchs], einander nachfolgen. An Kiefernbäumen gibt es ebenfalls Kinder und Enkel, das heißt, daß die [jeweils] jungen Äste einander fortsetzen.

---

[182] Nach der Variante 周而不比 entsprechend einem Zitat aus LY 2.14: »umfassend [besorgt] und dabei ohne Annäherung [an einzelne].«

[183] Nach der Variante *zhě* 者: »[Von Jing Hao] ist überliefert:«.

[184] Noch feinsinniger als die Vorlage im BFJ spielt der Text nach dem SSCQJ offensichtlich mit der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks *cái* 材, »Material« oder »brauchbares Holz«, das auch wie *cái* 才, »Anlage«, »Begabung«, benutzt wird. Maeda hält das Zeichen 材 hier allerdings lediglich für eine Fehlschreibung des ursprünglichen *lín* 林, »Wäldchen«, in BFJ (Maeda, Two Twelfth, 46 Anm. 22). Dies liegt einerseits nahe, ist andererseits angesichts der ursprünglichen Doppeldeutigkeit der Passage keineswegs zwingend. Nach dieser Beurteilungsweise müßten zahlreiche glänzende Nuancierungen und Pointierungen in der chinesischen Geistesgeschichte wie bloße Flüchtigkeitsfehler beim Abschreiben erscheinen.

[185] Nach der Variante *gāo gàn* 高幹: »[vollendet haben, die sind in der Haltung des Atmens] hohe Stämme«.

[186] Vgl. stark abweichend Jing Hao 荊浩 in seinem BFJ, VI. 6. [1], LB I 605: »Solche, die ein Wäldchen bildeten, standen frisch im Atmen, reich entwickelt und prächtig. Die [dies] nicht vermochten, wanden sich [, Bewahrer ihrer Tugend,] in ihren Knorren und krümmten sich in sich selbst zurück [, um sich nach Kräften und ohne Zaudern um das Gute zu bemühen].« (成林者,爽氣重榮；不能者,抱節自屈).

[187] Das Zeichen *yǎ* 亞 ist vermutlich fälschlich aus der nächsten Zeile an diese Stelle gerutscht. Nach der Variante *qū* 曲 daher sinnvoller: »gekrümmter«.

[188] Nach der Variante 右丞曰: »[der ›Vizepräsident‹ Wang] Youcheng sagt«.

[189] Die Aussage findet sich nicht bei Wang Wei 王維, jedoch in abgewandelter Form in dem nach allgemeiner Forschungsmeinung zu Unrecht jenem Herrscher von Liang 梁, Xiao Yi 蕭繹 (regierte 552–555), zugeschriebenen kurzen und kryptischen Quellentext *Shan shui song shi ge* 山水松石格 (*Die Maßstäbe für Berg und Wasser, Kiefernbaum und Felsen*): »Kiefernbäume sind nicht schwer in jüngere und ältere Brüder [einzuteilen]« (LB I 587: 松不難於弟兄).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nur an den mächtig [gewundenen] Kiefernbäumen[190] nähert sich ihr Wipfel dem leeren [Himmelsraum] und ist weit heraus erhoben, ihre Äste[191] sind ineinander verknotet und schattig geschichtet.

[28] Was aber die Zedern betrifft, so sind [dies] die Lehensfürsten und Markgrafen. Ein Merkspruch lautet: »Zedern wachsen nicht als Dickicht.«[192] Sie sollten gealtert, überlegen-ungezwungen, locker[193] und frei sein. Für die Rinde ist es angemessen, daß sie gedreht und gewunden ist, mit herausgestreckten Knorren und mit einer Maserung, mit zahlreichen Ästen und wenig Nadeln; ihre Knorren[194] sind vertieft und leer, in der wirkmächtigen Erscheinung gleichen sie Drachen- und Schuppengetier,[195] das den Körper wegwendet und doch wieder umkehrt, in der äußeren Gestalt[196] kreuz und quer gestuft – so ist wahrlich die äußere Gestalt alter Zedern. Nur bei der mächtig [gewundenen][197] Zeder sind die Nadeln dicht und die Äste stürmen [gleichsam] davon, und im Atmen des Wipfels ragt sie hoch erhoben heraus.

[29] Was den Wacholderbaum betrifft, so trifft er durch den Rumpf eines Kiefernbaumes und die Nadeln[198] einer Zeder überein mit Kiefernbaum und Zeder; darum wird er »übereintreffender [Wacholder-] Baum«[199] genannt. Seine Äste sind frei- und[200] losgelassen und dabei gewunden und gekrümmt, seine Nadeln sind gehäuft und zugleich ausgestreut, dabei [eben] nicht festgelegt – so ist wahrlich die [stilistische] Verkörperung des uralten Wacholderbaums.

[30] All die übrigen Bäume vielfältiger Art ist es schwer vollständig anzuführen. Nur Katalpen, Platanen, Akazien und Weiden sind je unterschieden durch ihre Wirkung und körperliche Gestalt. Im großen und ganzen wird an Bäumen mit Laub [und Nadeln] geschätzt,[201]

---

[190] Nach der Variante *wéi yòu sōng zhě* 為幼松者: »Wenn es junge Kiefernbäume sind,«.

[191] Mit der Variante *zhēn* 針: »Nadeln«.

[192] Nach der unpassenden Variante *xià* 下 statt *bù* 不: »Unter [Zedern wächst Buschwerk].«

[193] Mit dem Zusatz *ér* 而: »dabei [locker]«.

[194] Nach der Variante *jié yǎn* 節眼: »Knorrenaugen«.

[195] Genauso mit der Variante *lóng* 龍.

[196] Mit der Variante *dàng* 蕩 eher: »über und über«.

[197] Nach der Variante *yòu* 幼: »jugendlichen«.

[198] Nach der Variante *pí* 皮: »Rinde«.

[199] Neben dem Klassenzeichen *mù* 木, »Baum«, ist *huì* 會, »übereintreffen«, das lauttragende Zeichenelement in der Bezeichnung *kuài* 檜.

[200] Nach der Variante *héng* bzw. *hèng* 橫 eher: »quer« oder »wild«.

[201] Mit der Variante *yào* 要: »und gefordert«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wenn sie reich wuchern und schattig bedeckt sind. In bezug auf ein Wäldchen im Frost gilt es allein, es wie einen Wald weit herausgehoben und tief in der Schichtung, gegliedert und verteilt, [eben] nicht wirr [zu machen]. Es ist angebracht, verdorrte Wipfel und gealterte Baumstümpfe zu machen; in ihrem Rücken sollte man dünne Tusche einsetzen und es so machen, daß [da] Bäume mit zarten Wipfeln ihnen[202] im Einklang Gesellschaft leisten. Infolgedessen erreicht man, daß bei einer hintergründig-versunkenen Gestimmtheit[203] das Atmen klar ist.[204] Für die Zwischenräume in einem Wäldchen gebraucht man nicht helles Weiß; besonders angebracht ist es, wenn [es da durch] Wolkendunst und Nebelschwaden abwechselnd widerscheint – wahrhaftig glaube [ich], daß in [der Malerei des] Li Cheng, [also des] Xianxi, diesbezüglich[205] tiefgehend der wunderbar vollendete Gebrauch [des Malens] erlangt ist!

[31] Bei dem [Kaiser] Yuandi von Liang (669) heißt es: »An den Bäumen gibt es die vier Jahreszeiten: Im Frühjahr blühend, im Sommer schattig, im Herbst behaart, im Winter knöchern.«[206] Was das »Blühen« im Frühjahr betrifft, da[207] sind die Blätter fein und die Blüten prachtvoll. Was den »Schatten« im Sommer betrifft, da sind die Blätter dicht und wuchernd voll. Was die »Haare« im Herbst betrifft, da sind die Blätter spärlich und [die Bäume] leergeweht. Was die »Knochen« im Winter betrifft, da sind die Blätter verdorrt und die Äste vertrocknet.[208]

---

[202] Nach der Variante 畫以相類之木: »Bäume von gleicher Art gemalt [ihnen]«.

[203] Der Ausdruck *yōu yùn* 幽韻 erinnert entfernt an die von Jing Hao 荊浩 gebrauchte, auf die Hintergründigkeit des Weltganzen verweisende Wendung *yōu yīn* 幽音 in BFJ, VI. 6. [16], LB I 608.

[204] Maeda (Two Twelfth, 23) schreibt für *yōu yùn qì qīng* 幽韻氣清 »a lonely expressive mood of purity« und romantisiert damit die Gegenstandsbeschreibung derart, daß sie ausschließlich die psychologischen Werte des betrachtenden Subjekts zum Ausdruck bringt. Für einen solchen modernistischen »Expressionismus« dürfte jedoch zumindest der Ausdruck *qì* 氣, »Atmen«, eindeutig noch nicht herhalten können – von der abweichenden Wortstellung ganz zu schweigen. An dieser Stelle muß es sich gegen spätzeitliche Kunstauffassungen noch um eine Bestimmung von *sichtbaren* Gestaltqualitäten handeln.

[205] Mit der Variante *hū* 乎: »es [da eine tiefgehende Vollendung gibt] hinsichtlich des [wunderbar …]«.

[206] Vgl. Xiao Yi 蕭繹, *Shan shui song shi ge* 山水松石格, in LB I 587. Dort ist lediglich die Reihenfolge seltsam vertauscht zu Herbst, Winter, Sommer, Frühjahr.

[207] Mit dem Einschub *wèi* 謂: »so ist damit gemeint: [da]«. Ebenso in den drei folgenden Erklärungssätzen.

[208] Nach einer Variante umgekehrt: »die Blätter vertrocknet und die Äste verdorrt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[32] Wo es [in den Bildern] bewaldete Kuppen gibt, gibt es da oben auf den Felsen an Bergüberhängen im Gebirge dichte Bäume. Wo etwas bewaldet und bedeckt[209] ist, gibt es unten am Fuße des Berges ein Gehölz. Wo ein Wäldchen in die Ferne [reicht], da ist das ferne Wäldchen im Wolkendunst getrübt. Bei entfernten Bäumen wird ihr Wesentliches grob aufgenommen, und sie dürfen nicht wild schräg, umgestürzt und aufgerichtet [gemacht werden]; im Verborgenen und blaß, stehen sie gerade da, die [je bestimmte] stoffliche Gegebenheit in ihrer körperlichen Gestalt ist zu unterscheiden, und jeden für sich kann man deutlich erkennen. Und wiederum wurde gesagt: »Was die stoffliche Gegebenheit betrifft, so ist da die [bestimmte] stoffliche Gegebenheit in der körperlichen Gestalt vollständig [gegeben].«[210] Bei verschiedenen [beieinander stehenden] Bäumen ist im großen und ganzen [ihre Eigenart] aufzunehmen; mit Tusche werden sie in Tupfern zuwege gebracht, in der Blässe und dem dünnen [Tuscheauftrag] einander angepaßt.

[33] Was die Gehölze betrifft, so sind sie das Kleid der Gebirge; sie gleichen Kleidung und Schmuck der Menschen. Gesetzt, an den Bergen [selbst] gibt es nicht den Anblick einer Fülle in der Wirkung,[211] dann wird eben deshalb geschätzt, wenn sie in dichten Bäumen und wuchernden Wäldchen[212] ein prächtig volles Äußeres haben. Wo wenig Bäume sind, wird das »Hervortreten der Knochen« genannt, wie wenn die Menschen wenig Kleidung [anhaben]. Falls [nur] ein Baum und ein Felsen gemacht wird, gilt es eben auszuwählen.[213]

---

[209] Wahrscheinlicher ist die Variante *lù* 麓: »[Wo ein bewaldeter] Berggrund«.

[210] Die Herkunft dieses Zitates ist unklar. Es erinnert allenfalls ganz entfernt an folgende Formulierung in Jing Haos 荊浩 BFJ, VI. 6. [4]: »Was die Echtheit betrifft, so sind darin das Atmen und die stoffliche Gegebenheit gleichermaßen voll entwickelt.« (LB I 605: 真者氣質俱盛).

[211] Mit der Variante *wú* 無 statt des Bindeworts *zhī* 之 bei *rén* 人 erhält die ganze Aussage im Anschluß an den vorhergehenden Satz dagegen einen gänzlich abweichenden Sinn: »Wie Menschen ohne Kleidung und Schmuck, lassen [Gehölze, falls sie fehlen,] die Berge den Anblick einer Fülle in der Wirkung entbehren.« Vgl. etwa so Maeda (Two Twelfth, 24).

[212] Nach einer Variante auch umgekehrt: »in dichten Wäldchen und wuchernden Bäumen«.

[213] Nach der Variante *jiǎn yǐ* 減矣: »[gilt es, dies] eben zu vermindern«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[34] Erörterung der Felsen

Nun, beim Malen von Felsen wird[214] geschätzt und gefordert, daß sie hoch sich türmen und erhaben seien, männlich-kühn und kraftvoll, dunkel und fest, einfältig und beschränkt, mit Köpfen wie Alaunstein und [rhombenförmigen] Flanken wie an der Wassernuß, in Schichten aufgetürmt, massige wie dünne, umgekehrt lastend als geschichtete Tiefe. Der Pinsel[215] ist fest und vollwirklich anzusetzen, sie aufhäufend und auftürmend, [mal] vertieft [mal] herausstehend,[216] zu körperlichen Gestalten mit Tiefe und Vordergrund. Wenn in Texturstrichen [die Tusche] zum [schattig-dunklen] Yin und zum [sonnenhellen] Yang vertrieben wird, mit Tupfern ausgewogen[217] Höhen und Niederungen [gestaltet werden], dann ist das die Tätigkeit des »[abtönenden] Brechens [der] Tusche [mit darübergelegter Tusche]«.[218] Wo[219] von einem »[gewaltig] dahockenden Fels« gesprochen wird, ist dies ein mächtiger[220] Fels. Doch die äußere Gestalt von Felsen ist nicht einheitlich, mal sind sie in Stufen aufgetürmt und glanzvoll geglättet, mal hoch und steil, dabei umstürzend und ausgesetzt. Es gibt Felsen [in Form von] Felsüberhängen,[221] die hoch und steil aufragen; es gibt ausgewaschene Ufer mit skurrilen Felsen, die da mal senkrecht ins Wasser hineinstechen und unermeßlich tief [reichen], wo ein andermal wieder der Wurzelfels im Wasser badet und die Felsen am Fuß [des Ufers] sich gegenseitig unterstützen. In tausend skurrilen [Formen], ungezählten äußeren Gestalten hoch herausstechend oder [wie] Schuppen ohne Abbruch aneinandergereiht, kreuz und quer losgelassen und überlegen-ungezwungen, gibt es für ihre [stilistische] Verkörperung keine Festlegung, und für die Texturstriche und das Vertreiben [der Tusche] wiederum [gibt es da][222] vielfältige Ansätze. Es gibt die »geöffnete Hanffasertextur«, es gibt die (670) »Textur vom tupfenförmigen Auftrag«, und im *Er ya* [-Glossar] heißt es [dazu]:

---

[214] Mit dem Einschub *zhě* 者: »Nun, was [das Malen von Felsen] betrifft, so [wird] da«.
[215] Nach der Variante *mò* 墨: »Die Tusche«.
[216] Nach der Variante *āo shēn tū qiǎn* 凹深凸淺: »tief das Vertiefte, oberflächlich das Herausstehende«.
[217] Ebenso mit der Variante *jūn* 均.
[218] Zur Technik des Abtönens vgl. Li Xianwen, Zhongguo meishu, 72, Art. *pò mò* 破墨.
[219] Mit dem Einschub *qiě* 且: »[Wo] ferner«.
[220] Mit dem Zusatz *píng* 平: », flacher«.
[221] Nach der Variante *yái yán* 崖岩: »steilabfallende Felsüberhänge«.
[222] Nach der Variante *rù* 入: »[und] wenn es zu [den Texturstrichen und zum Vertreiben der Tusche] kommt, [gibt es da]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Gemeint ist, daß es [wie] Baumrinde verworren sich hinbreitet.«[223] Es gibt[224] die »Textur geschnittener Felsbrocken« oder die »waagerechte Textur« oder [auch] die »ausgewogene und Wasser zusammenbindende Textur«.[225] Für jeden einzelnen Tupfer oder Strich[226] steht aus früherer Zeit und aus der Gegenwart eine Verfahrensweise der [stilistischen] Verkörperung zur Verfügung. Die Alten sagten: »An Felsen gibt es keine Echtheit [aus größerer Entfernung als] zehn Schritten, an Bergen gibt es die Ferne von tausend[227] *Li*-Meilen.«[228] Wenn Felsen zum Körper von Gebirgen gestaltet werden, wird geschätzt, wenn sie fließend und glatt sind;[229] nicht geschätzt wird, wenn sie verdorrt und trocken sind. Wer sie malt, darf dies[230] nicht verfehlen.

[35] Erörterung über Wolken und Bergnebel, Wolkendunst und Nebel, hohe Bewölkung, den lichten Glanz der [im Bergwind treibenden] Dunstschwaden, Wind und Regen sowie Schnee

Jenes die Berge und Flüsse durchdringende Atmen[231] läßt sich unter die »Wolken« zusammenfassen. »Wolken treten aus tiefen Tälern

---

[223] Zitiert wird von Han Zhuo 韓拙 der Hauptkommentar im *Er ya* 爾雅, Abschnitt 14 »Shi mu 釋木« (»Erklärung der Bäume«) zum Eintrag *xí què* 棤皵, »Risse und Aufrauhungen«, dort allerdings mit *jiǎ* 甲 statt *shēn* 申: »Das bedeutet, daß die Baumrinde [-nstücke] wie an einem [Schildkröten-] Panzer übereinandergeworfen sind.« (Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 9, 5a: 謂木皮甲錯).

[224] Nach der Variante *huò* 或: »Mal [gibt es]«.

[225] Mit dem Zusatz *wén* 紋: »[Textur-] linierung«.

[226] Nach einer Variante in umgekehrter Reihenfolge.

[227] Nach der Variante *shí* 十 parallel zum Vorhergehenden und realistischer: »zehn«.

[228] Die Quelle ist nicht zu identifizieren, wie schon Maeda (Two Twelfth, 47 Anm. 31) anmerkt.

[229] Ganz anders dagegen nach der Variante *qì yùn* 氣韻: »[wird] die Gestimmtheit im Atmen [geschätzt]«. Maeda entscheidet sich für diese gewissermaßen spektakulärere Version, nur um sodann das folgende *kū zào* 枯燥, »verdorrt und trocken«, mit einem in Klammer gesetzten »lifeless« interpretierend glossieren zu müssen (Maeda, Two Twelfth, 25). Der Gegensatz dieser Aussage ist jedoch eindeutig: Felsen neigen zum Trockenen, müssen also in der malerischen Gestaltung »verflüssigt« werden. In Bäumen hingegen fließen deutlich sichtbar die Lebenssäfte. Auf diese Gegenstände paßt daher, um das Absterben im Frost zu unterstreichen, das Prädikat *kū zào* 枯燥, »verdorrt und trocken«, bzw. *kū gǎo* 枯槁, »verdorrt und vertrocknet«, besser (vgl. oben [20]/[25]/[26]/[30], LB II 667 ff.).

[230] Mit dem Zusatz *lùn yě* 論也: »[diese] Erörterung«.

[231] Bewußt ist hier die umfassende Übersetzung »Atmen« der in diesem Kontext beson-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hervor«,[232] werden aufgenommen vom Yuyi [-Gebiet im äußersten Osten des Reiches], bedecken die Sonne und verdecken die Leere [des Himmels], lebhaft und ohne daß sie irgendwo gehalten würden.[233] In ihrem Aufsteigen bei einer Aufheiterung nach dem Regen wird das[234] Atmen zu den vier Jahreszeiten sichtbar gemacht. In der schattig-dunklen Verfinsterung bei ihrer Ausbreitung verfolgt man ihre Erscheinungsgestalten zu den vier Jahreszeiten. Daher gleichen Frühjahrswolken weißen Kranichen; in ihrer Verkörperung sind sie mußevoll und überlegen-ungezwungen, einträchtig verschmolzen und dabei locker und frei. Sommerwolken gleichen herausragenden Gebirgsgipfeln; in ihrer wirkmächtigen Erscheinung sind sie schattig-dunkel und bedeckt, verdickt[235] und wolkentrüb[236] und dabei unbeständig. Herbstwolken gleichen einem dahintreibenden Rieseln [wie] in leichten Wogen, oder sie gleichen in der äußeren Gestalt einem verhüllenden [Baumwoll-] Tuch; sie sind weit und ruhig und dabei

---

ders naheliegenden Übersetzung mit »Wasserdampf« vorgezogen, um die Mehrschichtigkeit der folgenden Ausführungen nicht zu verstellen. Konkret mag *qi* 氣 hier tatsächlich als »Dampf« gesehen werden können. Auch soll dem sichtlich um eine nüchterne Aufklärung von Gestaltphänomenen bemühten Han Zhuo 韓拙 kein Mystizismus unterstellt werden. Sprachlich und geistesgeschichtlich schwingen jedoch so viele hinter die bloße Sichtbarkeit zurückreichende Konnotationen mit, daß die allgemeinere Wiedergabe mit »Atmen« um der möglichen Anknüpfungspunkte willen einer modernistischen Reduktion auf »Dampf« vorzuziehen ist. Gerade in den verschiedenen Theorien zur Malerei und überhaupt in allen für die Ästhetik relevanten Zusammenhängen ist ja unter ganz unterschiedlichen Vorzeichen immer wieder das »Atmen« in ästhetischer Hinsicht wirksam geworden – sowohl die Gegenständlichkeit selbst in der frühen Figurenmalerei wie in der Berg-Wasser-Malerei, sodann Qualitäten des gestalteten Werkes und schließlich immer auch den Produktions- und Rezeptionsakt betreffend. Und schließlich erlebt gerade in gleichzeitigen konfuzianischen Erneuerungsbewegungen der nördlichen südlichen Song宋-Zeit, die verknüpft sind mit den Namen Zhang Zai 張載, Cheng Hao 程灝, Cheng Yi 程頤 und Zhu Xi 朱熹, die vielschichtige Idee eines alle verschiedenartigen Erscheinungen zusammenbindenden Moments der Lebendigkeit unter dem Titel *qi* 氣 bekanntlich einen unerhörten Aufschwung.

[232] Insofern in den Wolken das »Atmen« als durchdringendes Phänomen sich sichtbar zeigt, dürfen die Wolken nicht mit Wasserdampf gleichgesetzt werden. Nicht von ungefähr entstehen die Wolken nach dieser Vorstellung also tief im Innern der Gebirge, nicht etwa über dem Wasser.

[233] Nach der Variante *miǎo miǎo wú jū* 渺渺無拘: »weit und breit [ausschweifend] und ohne Anhalt«.

[234] Besser mit dem Einschub *qí* 其 wie im folgenden Satz: »ihr [Atmen zu den vier Jahreszeiten]«.

[235] Mit der Variante *dàn* 淡 viel eher: »blaß«.

[236] Ebenso mit der Variante *dài* 靆.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

klar und licht. Wolken im Winter gleichen versprühter[237] Tusche, sind traurig gedeckt; sie zeigen dessen dunkel-gestaltlose äußere Erscheinungsweise, sind verdunkelt und frostig,[238] in tiefen Schichten. Dies sind die Erscheinungsgestalten der Wolken zu den vier Jahreszeiten an heiteren Tagen.[239] Wenn es daher im Frühjahr bedeckt ist, dann ist das Atmen in den Wolken blaß und weit. Wenn es im Sommer bedeckt ist, dann ist das Atmen in den Wolken eine hervorstechende Schwärze. Wenn es im Herbst bedeckt ist, dann schwebt das Atmen in den Wolken leicht. Wenn es im Winter bedeckt ist, dann ist das Atmen in den Wolken düster[240] und blaß. Dies sind die Erscheinungsgestalten der Wolken zu den vier Jahreszeiten an verhangenen Tagen. Doch die Verkörperungen von Wolken sind dabei im Zusammenziehen[241] und in der Zerstreuung nicht einheitlich. Sind sie leicht, werden sie zu Wolkendunst, sind sie schwer, werden sie zu Nebel, segeln sie oben auf, werden sie zu hoher Bewölkung, zerstreuen[242] sie sich, werden sie [ganz] Atmen.[243] Da gibt es das Atmen in Dunst-

---

[237] Nach der Variante *chéng* 澄 vielmehr: »durchsichtiger«.

[238] Mit dem Einschub *ér* 而: »und dabei«.

[239] Mit *qíng* 晴, »heiterer Tag«, ist nicht das Fehlen jeder Bewölkung, sondern ein gutes Wetter mit Sonnenschein und ohne Nebel oder Niederschlag gemeint.

[240] Nach der Variante *cǎn* 慘: »traurig«.

[241] Nach der Variante *jù* 聚: »in der Zusammenballung«.

[242] Nach der Variante *jù* 聚 umgekehrt: »sich zusammenballen«. Maeda liest in diesem Sinne »condenses« (Two Twelfth, 26). Wenn hier jedoch *jù* 聚 für *sàn* 散 einzusetzen ist, während kurz zuvor nach dieser Version dasselbe *sàn* 散 bleibt, aber *jù* 聚 für das nahezu bedeutungsgleiche *hé* 合 eingesetzt wird, dann deutet dies offenkundig auf eine Korruption des Textes hin. Diese kann durch die Verwirrung über den Sinn des zweiten *sàn* 散 entstanden sein, wonach das an dieser Stelle eingesetzte *jù* 聚 dann entweder zur Legitimation einer Korrektur oder aus Unachtsamkeit nochmals in die vorausgehende Stelle hineingerutscht sein könnte. Denkbar ist freilich auch einfach, daß das wenige Sätze weiter unten nochmals auftauchende *jù* 聚 durch Fehlschreibung hierher geraten ist. Oder dieses Vorkommen hat die Korrektur an den vorderen beiden Stellen veranlaßt. Aufgrund dieser offensichtlichen Korruption des Textes ist *sàn* 散 beizubehalten.

[243] Das *sàn* 散 irritiert in der hier vorliegenden Verwendung offenbar nicht nur den modernen Übersetzer, nachdem es wenige Sätze zuvor gerade nicht mit *qì* 氣, sondern mit einer Verfinsterung und mit *xiàng* 象, »Erscheinungsgestalten«, in Verbindung gebracht wurde; während es dort mit »Ausbreitung« im Sinne eines »Herabfallens« und »Sich-Verteilens« dem »Aufsteigen« (*shēng* 升) gegenüberstand, scheint es hier tatsächlich in der Bedeutung »sich auflösen« eingesetzt zu sein. Auch könnte hier mit *qì* 氣 tatsächlich einmal eher konkreter »Wasserdampf« gemeint sein, nicht das alldurchdringende »Atmen«. Allerdings wäre in diesem Falle wiederum der Ausdruck *sàn* 散 für »Zerstreuung« weniger verständlich; er müßte im Gegensatz zu *fú* 浮, »obenauf segeln«, abermals wie ein »Herabfallen« zu verstehen sein. Gegen diese Auffassung spricht hingegen: Es müßte sich bei einem so verstandenen *qì* 氣 doch wohl um die dünnste Luft-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schwaden im Gebirge – die leichtere [Erscheinungsform] des Wolkendunstes. Wolken rollen sich, lichte Wolken aber sind locker. Was den Wolkendunst[244] betrifft, so ist er[245] dasjenige, wo das Atmen sich sammelt.

[36] Wenn jeder Malende die Anzeichen des Atmens scheidet, so ist der erste [Schritt] dazu das Auseinanderhalten der [verschiedenen Arten von] Wolken und Wolkendunst. Bezüglich dessen, was in der Berg-Wasser [-Malerei] zum Einsatz gelangt, werden lichte Wolken nicht mit einer roten und grünen [Einfärbung] schwer gemacht; an Wolken werden nicht schillernde (671) Farben ausgebreitet – es steht [sonst] zu fürchten, daß da das von selbst [sich einstellende] Atmen im lichten Glanz der Dunstschwaden und an der äußeren Erscheinungsweise der Ödnis verlorengeht.

[37] Was ferner die Wolken betrifft, gibt es »aus Tälern hervortretende [Wolken]«, gibt es »dahinziehende Wolken«,[246] gibt es »Wolken im Frost«, gibt es »Wolken in der Abendsonne«, und gibt es »morgendliche Wolken«. Den Wolken folgt der Nebel: Es gibt »Nebel in der Morgendämmerung«, es gibt »Nebel in der Ferne« und es gibt »Nebel im Frost«. Dem Nebel folgt der Wolkendunst: Es gibt »frühmorgendlichen Wolkendunst«, es gibt »Wolkendunst in der

---

erscheinung handeln, denn oben wurde schon sowohl von dem »leichten« Wolkendunst als *yān* 煙 sowie von einer Verdichtung zu *wù* 霧, zum »Nebel« gesprochen. Zu beachten gilt es außerdem die etwas später folgende Auflistung verschiedener Lufterscheinungen (unten [37]), wobei jedoch eine eigenständige Kategorie *qì* 氣 als »Wasserdampf« nicht enthalten ist. Daraus ist im Verein mit der einleitenden Passage zu folgern, daß *qì* 氣 auf einer anderen kategorialen Ebene anzusetzen ist als alle genannten Lufterscheinungen, nämlich als deren immanenter »Beweg- und Deutungsgrund«. Maeda übersetzt hingegen ebenso konsequent wie schlicht mit »steamy vapours« (Two Twelfth, 26) und nimmt damit der Stelle ihre Ambivalenz zwischen konkreter Erscheinung und Bedeutung. Er »modernisiert« den Ausdruck *qì* 氣 und entkleidet ihn seiner zur Entstehungszeit dieses Textes neu ausgeloteten spekulativen Konnotationen. Zudem führt nach der kurz darauffolgenden Auskunft ja nicht die Verdichtung der Wolken zu *qì* 氣 oder »Dampf«, sondern umgekehrt *zeigt sich* dieses vorgängige *qì* 氣 – hier als Subjekt – nachträglich *als* Zusammenballung im Wolkendunst. Maeda versteht den verwickelten Satz »Was den Wolkendunst betrifft, so ist das dasjenige, wo das Atmen sich sammelt« (煙[od. 雲]者氣之所聚也) freilich wiederum ganz konkret: »clouds are vapours which have condensed.« (Maeda, Two Twelfth, 26).

[244] Nach der Variante *yún* 雲: »Wolken«.

[245] Mit dem Zusatz *nǎi* 乃: »[er] in der Tat«.

[246] Nach einer Variante ist die Reihenfolge umzukehren und das erste fehlende *yún* 雲, »Wolken«, ist ausgeschrieben.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abendsonne«,[247] und es gibt »leichten Wolkendunst«. Dem Wolkendunst folgt die hohe Bewölkung: Es gibt »Bewölkung über dem Strom«, es gibt »Bewölkung in der Abendsonne«,[248] und es gibt »Bewölkung in der Ferne«. Außer Wolken, Wolkendunst, Nebel und hoher Bewölkung[249] ist diesbezüglich noch über die lichten Wolken zu sprechen: Wenn es im Osten dämmert, heißen sie »licht erhellte Wolken«, sonst heißen sie auch »morgendlich [gerötete] lichte Wolken«. Im Schein aus dem Westen heißen sie »von der Abendsonne[250] [gerötete] lichte Wolken«. Das ist eben morgens und abends zu einer bestimmten Zeit jenes verschwimmende Schillern;[251] das darf man nicht häufig einsetzen. Alles Atmen in Wolken, Nebel, Wolkendunst und hoher Bewölkung stellt den lichten Glanz der Dunstschwaden [im Bergwind], die äußere Erscheinungsweise der Gebirge und das Schillern weitab [liegender] Spitzen und ferner Bäume dar. Wer gut im farbigen Malen hinsichtlich dieser [Motive] ist, der erlangt dann in seiner Echtheit das Atmen zu den vier Jahreszeiten, die wunderbaren Bahnen der Wirk-lichkeit im Hervorbringen der Wandlungen. Es darf daher nicht gegen den lichten Glanz der [im Bergwind treibenden] Dunstschwaden dort [gearbeitet werden], und es muß [ebenso] gemäß den Bahnen der Wirk-lichkeit der Vorkommnisse da [in Berg-Wasser-Gegebenheiten gearbeitet] werden.

[38] Obwohl es am Wind keine Spuren gibt, darf doch in der körperlichen Gestalt, die Gräser und Bäume wie ein Kleid tragen, und in der wirkmächtigen Erscheinung der Wolkenenden und des fallenden Regens kein bißchen im Gegensatz zu [ihm gearbeitet werden]; sind[252] sie gegen ihn [und seine Verfahrensweise gearbeitet], so ist zugleich schon diesbezüglich der Kern der Sache verfehlt.

[39] In der Fortsetzung nun zu[253] den Zeiten von Regen und Schnee: Obwohl da die Jahreszeiten verschieden sind, gibt es doch hinsichtlich des Regens »heftigen Regen«, es gibt »jagenden Regen«, es gibt »kurz bevorstehenden Regen«, es gibt »Regen bei Nacht« und

---

[247] Gemäß einer Variante ist sicherlich *mù* 暮 für die Fehlschreibung *mò* 莫, »keinesfalls«, zu lesen.

[248] Gemäß einer Variante ist hier abermals *mù* 暮 für *mò* 莫 zu lesen.

[249] Einer Variante zufolge geht die Reihe der letzten drei vielmehr so: »Nebel, Wolkendunst und hohe Bewölkung«.

[250] Gemäß einer Variante ist hier abermals *mù* 暮 für *mò* 莫 zu lesen.

[251] Nach der Variante *qì huī* 氣暉 vielmehr: »Strahlen im Atmen«.

[252] Expliziter mit dem Einschub *rú* 如: »Wenn [sie gegen … sind]«.

[253] Explizit so mit dem Einschub *yǐ* 以.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es gibt »Aufklaren nach dem Regen«. Beim Schnee gibt es »Schneetreiben«, gibt es »Schnee am Fluß«, gibt es »nächtlichen Schnee«, gibt es »Schnee im Frühjahr«, gibt es »Schnee bei Sonnenuntergang«,[254] gibt es »kurz bevorstehenden Schnee [-fall]« und gibt es »Schneefall im Aufklaren«.[255] Alle Sinngehalte [wie] Wind, Regen oder Schnee wurzeln in der Leichtigkeit oder Schwere der äußeren Erscheinungsweise der Wolken; entsprechend der Trägheit oder Heftigkeit in der wirkmächtigen Erscheinung des Windes sind die betreffenden Anzeichen der Jahreszeit zu bedenken, dann kann der Pinsel angesetzt werden. Wenn grob vermittels der Wolken der[256] Sinn von Regen und Schnee geschieden wird, so ist es [eher] angebracht, sie dunkler [zu machen], nicht aber ist es angebracht, sie deutlich aufscheinend [zu machen]. Überdies gleicht es dem, was im *Er ya* [-Glossar] gesagt wird:[257] »Wenn das Atmen aus dem Himmel nach unten geht und die Erde ihm nicht begegnet,[258] heißt das ›Schnee‹.«[259] Die Rede ist von einem dunklen[260] und dabei leichten Vorkommnis. »Wenn das Atmen aus der Erde aufgeht und der Himmel darauf nicht anspricht, heißt das ›Nebel‹.« Die Rede ist von einem finsteren und dabei schweren Vorkommnis. Wind mit Wolken dabei sind »windig verhangene [Verhältnisse]«, Wind mit Regen dabei sind »trübe [Verhältnisse] ohne Sicht«,[261] das heißt, es gibt keine Scheidung zwischen Ferne und Nähe. Wenn bedecktes, windiges [Wetter] schwer lastet und es somit ein »windig verhangener [Tag]« ist, heißt das, daß es keine Scheidung zwischen Gebirgen und Wäldchen gibt. All dies ist das Atmen zur Unzeit, und es ist nichts, was in den »Wolken« enthalten ist.[262]

---

[254] Gemäß einer Variante ist hier abermals *mù* 暮 für *mò* 莫 zu lesen.

[255] Nach der Variante *xuě jì* 雪霽 eher: »Aufklaren nach dem Schnee [-fall]«.

[256] Mit dem Einschub *qí* 其: »diesbezüglich [der]«.

[257] Vgl. zu den folgenden Zitaten *Er ya* 爾雅, Abschnitt 8 »Shi tian 釋天« (»Erklärungen zum Himmel«; Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 6, 5b).

[258] Für *dāng* 當 steht im Original in Entsprechung zum folgenden Zitat *yìng* 應, »ansprechen auf« oder »sich zusagen«.

[259] Nach der Variante *méng* 雺 entsprechend dem überlieferten Wortlaut des *Er ya* 爾雅: »›Nebel‹«.

[260] Genauso mit der Variante *àn* 暗.

[261] Die letzten beiden Bestimmungen entstammen mit erheblichen Veränderungen ebenfalls der genannten Stelle im *Er ya* 爾雅 (Abschnitt 8 »Shi tian 釋天« (»Erklärungen zum Himmel«; Xiong Dunsheng, Er ya, 卷 6, 5b). Deutlich erkennbar glättet Han Zhuo 韓拙 die frühe Kosmologie im Sinne einer nüchternen Beschreibung der Erscheinungsweise von Witterungsverhältnissen. Gleichwohl greift er auch dazu noch auf die Bedeutsamkeit der alten Aussagen zurück.

[262] Auch an dieser Stelle kann wiederum ganz deutlich werden, inwiefern das »Atmen«

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[40] Was die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten von Fischen, Drachen, Gräsern und anderen Pflanzen anbelangt, sind die Worte des Herrn Lü[263] ganz klar. Hinsichtlich der körperlichen Gestalt der aufsteigenden Phönix-Gattin und des emporschwebenden Phönix-Gatten hat die Erörterung des Lu Ji[264] in der Tiefe [das Wesentliche] aufgenommen. Aber was an der Malerei gelegen ist, so schöpft sie die inneren Geheimnisse von Himmel und Erde aus, pinselt die Anzeichen von Wind und Wolken – wie könnte sie da nicht tief (672) in jene [Geheimnisse des Atmens] eindringen?[265]

[41] Erörterung über menschliche Figuren, Brücken, Fußstege,[266] mit Mauern bewehrte Paßtore, [buddhistische] Tempel und daoistische Anlagen, Wohnungen im Gebirge, Schiffe und Wagen[267] sowie Ansichten der vier Jahreszeiten

Wann immer[268] menschliche Figuren gemalt werden, dürfen sie nicht grob und gewöhnlich [werden]; was geschätzt wird, ist reine Vor-

---

oder *qì* 氣 als eine kosmologische Größe von Han Zhuo 韓拙 kategorial durchgängig von Luft- und Wolkenphänomenen unterschieden wird. Der Ausdruck darf aus diesem Grund eben nicht mit »Wasserdampf« wiedergegeben werden.

[263] Gemeint ist das *Lü shi Chun qiu* 呂氏春秋 des Lü Buwei 呂不韋. Maeda (Two Twelfth, 48 Anm. 39) verweist mit einiger Plausibilität auf eine Stelle im zweiten Abschnitt von 卷 13 mit dem Titel »Ying tong 應同« (»Auf Gleiches ansprechen«; Xu Weiyu, Lü shi, II 503 bzw. Wilhelm, Frühling und Herbst, 161). Bemerkenswert ist in jedem Fall, daß Han Zhuo 韓拙 auf dieses frühe Werk hinweist, das für seine kosmologische Spekulation und vor allem für eine altertümliche Korrespondenzauffassung von den innerweltlichen Vorkommnissen bekannt ist – nicht hingegen für die gedankliche Ausarbeitung visueller Unterscheidungen. Dieser Hinweis könnte andererseits im Hinblick auf eine bestimmte Traditionslinie innerhalb der Malereitheorien auch ironisch zu verstehen sein, da es in diesem Abschnitt ja um Wettererscheinungen, nicht um die von Lü Buwei 呂不韋 abgehandelten Gegenstände geht.

[264] Maeda (Two Twelfth, 48 Anm. 40) verweist auf das *Fu yun fu* 浮雲賦 (*Langgedicht auf das Treiben der Wolken*) des Lu Ji 陸機.

[265] Han Zhuo 韓拙 sucht hier entweder die Malerei als gleichberechtigten Zugang zu den Geheimnissen der Welt neben der literarischen Überlieferung zu etablieren. Oder aber er spottet sogar insgeheim über die altertümliche dichterische Mythologisierung naturwüchsiger Erscheinungen, die hinsichtlich ihrer welthaften Bedeutsamkeit ganz unmittelbar erst in der Malerei zum Austrag gelangen.

[266] Die Variante *zhuó* 灼 hat sicherlich gegenüber dem Zeichen *sháo* 杓 für »Löffel« an dieser Stelle den Vorzug.

[267] Nach der Variante *chuán* 船: »Boote«.

[268] Mit dem Zusatz *qiě* 且: »ferner«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nehmheit mit hintergründig-versunkener Muße. Es gibt[269] die zurückgezogen wohnenden, erhabenen und überlegen-ungezwungenen Gebildeten, und die sind[270] nicht gleich in der äußeren Gestalt[271] des Körpers mit Dörflern und Ackerbauern,[272] Fischern, Hirtenburschen und anderen aus dieser Gruppe. Wenn ich – in aller Bescheidenheit – die menschlichen Figuren in den Berg-Wasser [-Bildern] früherer Zeiten betrachte, [haben sie] ein vorzügliches Antlitz, sind[273] mußevoll und vornehm, und es gibt [da] keine Groben und Häßlichen; was die jüngeren Generationen machen, ist oft grob und gewöhnlich, nicht umsichtig [gemacht], [so daß] sie besonders das Aussehen [nach Art der] früheren [Maler] verfehlen.[274]

[42] Wo von Brücken und Fußstegen[275] gesprochen wird, sind die Boote durchlassenden »Brücken«, die keine Boote durchlassenden »Fußstege«. Die Fußstege führen[276] mit einem waagerechten Holzbalken oben über einen Gebirgsfluß oder –bach, und nur die [gemalten Pinsel-] spuren [der Figuren von] Menschen läßt man da passieren können.

[43] Ein Paßtor befindet sich zwischen [den Wänden] an einem Felsenengpaß, und es gibt nur eine Straße, auf der man passieren kann; wenn es nicht seitwärts Abzweigungen oder kleinere Engpässe gibt,[277] dann kann ein Paßtor eingesetzt werden.

[44] Bei Stadtmauern scheinen die Zinnen ineinander wider, und mehrstöckige Gebäude und Kammern schauen aufeinander. Sie müssen abwechselnd widerscheinen zwischen Bergen und Gehölzen, dürfen nicht Stück für Stück heraus- und zutage treten; zu fürchten wäre [sonst], es möchte jenen mit Tafeln [bebilderten] Schriften[278] ähnlich werden. Was in Berg-Wasser [-Bildern] eingesetzt werden darf, sind allein alte Stadtmauern mit Zinnen.

---

[269] Mit dem Zusatz *qí* 其: »diesbezüglich«.

[270] Mit dem Zusatz *dāng* 當: »sollten [… des Körpers] sein«.

[271] Nach der Variante *mào* 貌: »im Anblick«.

[272] Nach der Variante *jū gēng sǒu* 居耕叟: »[mit Dörfer] bewohnenden, Äcker umpflügenden Alten«.

[273] Nach der Variante *shū wéi* 殊為: »[betrachte,] sind sie in besonderer Weise [mußevoll]«.

[274] Nach der Variante *fá* 乏: »[so daß es besonders des Aussehens …] ermangelt«.

[275] Lies abermals *zhuó* 彴 für *sháo* 杓.

[276] Mit dem Einschub *zhě* 者: »Was [die Fußstege] betrifft, [so führen sie]«.

[277] Nach der Variante 旁無小谿: »wenn es seitwärts keine kleinen Täler gibt«.

[278] Gemeint ist beispielsweise das bekannte *Shan hai jing* 山海經, die *Schrift zu Bergen und Gewässern*.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[45] Wo [buddhistische und] daoistische Mönche, [buddhistische] Tempel und daoistische Anlagen gemalt werden,[279] ist es angebracht, wenn sie an Orten [wie] halb nur offenstehenden und sie umfangenden[280] versunkenen Tälern, [unter] tiefen Bergüberhängen und schroffen Wänden [gemacht werden]. Nur die Fahne[281] eines Wein [-ausschanks] und ein Lokal für Reisende kann man dann am Pfad machen. [Der Raum] zwischen den Weilern und[282] [die Orte der] in den Bergen wohnenden, zurückgezogenen und überlegen-ungezwungenen[283] Gebildeten[284] müssen unbedingt hintergründig-versunken und abseitig [sein]. An den davon unterschiedenen [Orten][285] ist es angebracht,[286] strohgedeckte Hütten, schilfgedeckte Behausungen,[287] Häuser und Kammern, (673) eben [sich ausbreitende] Wäldchen, Rinder und Pferde, Pflügende und Hackende und dergleichen zu malen. Orte, an denen es ein weites Gewässer gibt, kann man Fischerorte und Marschen zum Fischen,[288] das Fangen der Fische und das Lesen der Wasserkastanien, das Trocknen der Netze in der Sonne[289] und dergleichen malen.

[46] Wo von Schiffen und Booten gesprochen wird, heißt ein großes »Schiff«, ein kleines »Boot«, dasjenige, worauf ein Fischer übers Wasser fährt,[290] heißt[291] »Kahn«. Was ein zurückgezogener und überlegen-ungezwungener, ein hoch [gesonnener] und erhabener Gebildeter besteigt, heißt »Nachen«.[292] Wenn in einigen Netze[293] und Reusen stecken, in einigen Garn und Schnüre ausgebreitet[294] sind, sind das Fischerkähne. Wo mal hölzerne Kammern, mal Zeltdächer

---

279 Nach einer anderen Reihenfolge eher: »[buddhistische] Mönchstempel und daoistische Anlagen«.
280 Nach der Variante *héng* 橫 vielmehr: »horizontal [sie umfangenden]«.
281 Ähnlich mit der Variante *pèi* 旆: »den Wimpel«.
282 Besser nach der Variante *yǐ zhì* 以至: »bis hin zu [den Orten]«.
283 Nach der Variante *dùn* 遁: »sich verbergenden«.
284 Mit dem Zusatz 放逸之徒也: »[Gebildeten], das sind die Anhänger eines freien und ungezwungenen [Lebens,]«.
285 Nach der Variante 有廣土處: »An den Orten, wo der Boden weit ist«.
286 Nach der Variante *kě* 可: »ist es statthaft«.
287 Statt dieser beiden Behausungstypen nach der Variante *chaí fēi* 柴扉: »Reisiggatter«.
288 Mit dem Einschub *jí* 及: »und«.
289 Ebenso nach der Variante *shài* 晒.
290 Mit der Variante *chéng* 乘: »[Fischer] sitzt«.
291 Mit der Variante *wéi* 為: »ist ein«.
292 Mit der Variante *chuán* 船: »Boot«.
293 Ebenso mit der Variante *wǎng* 網.
294 Mit der Variante *xuán* 旋: »aufgerollt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Vorhänge gemacht werden,[295] das sind Nachen.[296] Was mit einem kleinen Ruder[297] durch Hin- und Herwiegen [vorangetrieben wird], das wird »fliegendes Bötchen«[298] genannt. Was aus einem einzigen Holz gefertigt ist, das wird »plumper[299] Einbaum« genannt. Was im Berg-Wasser [-Bild] einzusetzen angebracht ist, sind lediglich diese und sonst keine. Bei den Schiffen und Booten, da ist es angebracht, daß sie auf dem Wasser treibend schwimmen und leicht dahinschweben, sie dürfen nicht schwer beladen sein; die übrigen Schiffe mit gewaltiger Ladung auf den Strömen und [Binnen-] meeren werden im Berg-Wasser [-Bild] wenig verwendet.

[47] Um die [einzelnen] Vorkommnisse in der Ansicht [entsprechend] den vier Jahreszeiten zu gliedern und zu beurteilen, muß man unbedingt im klaren sein über die Bahnen der Wirk-lichkeit der Vorkommnisse und weithin [Bescheid wissen] in den Angelegenheiten der Menschen. Zur Frühjahrszeit kann man menschliche Figuren malen, die heiter vergnügt,[300] einträchtig und entspannt sind, die beim Ausflug vor die Stadt durchs Grüne schreiten,[301] auf blaugrün [schimmernden] Pfaden Schaukeln [spielen],[302] Fischer, die singend das Wasser überqueren, heimkehrende Hirtenburschen, [Leute, die] pflügen und hacken, Pflanzende im Gebirge, Fische Fangende und dergleichen. Den Sommer kann man mit Menschen malen, die nur[303] an Orten im schattig-dunklen Gebirge, in Schluchten mit Wäldchen[304] [weilen] oder[305] die sich von Fahrt und Reise rastend ausruhen, die in Kammern am Wasser oder in hoch [gelegenen] Pavillons[306] vor der Hitze fliehen und Kühlung suchen, die auf dem Wasser sich vergnü-

---

[295] Ebenso mit der Variante *zuò* 作.

[296] Mit der Variante *chuán* 船: »Boote«.

[297] Zu lesen ist mit dem modernen Herausgeber sicherlich *jiǎng* 槳 statt *jiāng* 漿, »Saft«.

[298] Nach der Variante *chuán* 船: »Boot«.

[299] Lies vielleicht *tóng* 僮, »Diener«, statt *tóng* 桐, »Holzölbaum«. Nach der Variante *xiàng* 相 kaum besser verständlich: »Hilfs [-einbaum]«. Maeda übersetzt letztere Version – offenbar in der Lesung *xiāng* – mit »double-grooved« (Two Twelfth, 30), was so jedoch ebenfalls nicht lexikalisiert scheint.

[300] Kaum anders mit der Variante *xīn xīn* 欣欣.

[301] Nach einer Variante umgekehrt: »die durchs Grüne schreiten und sich vor der Stadt ergehen«.

[302] Mit eingefügtem *jìng* 競: »um die Wette [schaukeln]«.

[303] Nach der Variante *tǎn tǎn* 坦坦: »geruhsam«.

[304] Nach der Variante *lín yīn yìng* 林陰暎: »[an Orten, wo es in] Wäldchen schattig-dunkel widerscheint«.

[305] Mit dem abermaligen *yǐ* 以: »[oder] mit [solchen, die]«.

[306] Nach der Variante *tíng xuān* 停軒: »in Pavillons und hohen Aufbauten«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen und in Schiffen fahren,[307] sich Waschende am Fluß,[308] zum frühmorgendlichen Wasserschöpfen ins Wasser Steigende, eine Überfahrt bei Wind und Regen und dergleichen mehr. Herbst[309] wird gemalt mit menschlichen Figuren, die Schalmeien blasen[310] und sich am Mond ergehen, die Wasserkastanien sammeln oder Tücher reinigen, dem Flötenspiel eines Fischers, dem Stampfen der Seide, dem Mörsern [des Korns] bei Nacht, dem Aufsteigen in die Höhen, der Chrysanthemenschau und dergleichen. Wenn der Winter[311] mit menschlichen Figuren[312] gemalt wird, dann sind sie um einen Ofen versammelt und trinken Wein, [oder es sind] traurige, unselige Beamte auf Reisen, Diener im Frost mit Schnee auf dem Strohhut, eine[313] Kamelkarawane, die Proviant transportiert, ein Übergang am verschneiten Fluß, Jagdbetrieb[314] im Frost vor der Stadt, Laufen auf dem Eis und dergleichen. Wenn [menschliche Figuren] bei Gewässern und inmitten der Ödnis [gemalt werden], kann[315] man sie gemeinsam mit größeren und kleineren Vögeln [darstellen]. Im Frühjahr ist es angebracht, Schwalben, Spatzen und den gelben Pirol[316] zu malen. Im Sommer ist es angebracht,[317] große Mandarinenten, Möwen und Reiher [zu malen].[318] Im Herbst ist es angebracht, dahinziehende Wildgänse[319] oder eine Schar wilder Enten [zu malen].[320] Im Winter ist es angebracht, niedergehende Wildgänse oder Krähen im Frost [zu malen].[321] Hier nun sei es einfach nur ungefähr und[322] im großen und ganzen angesprochen.

---

[307] Mit der Variante *liáng* 梁 vielmehr: »[und] unter Brücken [auf dem Wasser treiben lassen]«.

[308] Nach der Variante *yù hè jiāng hǔ* 浴鶴江滸: »Flußufer mit badenden Kranichen«.

[309] Mit dem Zusatz *zé* 則: »Der [Herbst] nun«.

[310] Mit der Variante *xiāo xiāo* 蕭蕭: »[Figuren,] einsam und verlassen«.

[311] Mit dem Zusatz *zé* 則: »Der [Winter] nun [wird gemalt mit menschlichen Figuren, die dann]«.

[312] Mit dem Einschub *jí jí* 寂寂: »[Figuren], ruhig und still,«.

[313] Mit dem Einschub *rén* 人: »Menschen mit einer«.

[314] Nach der Variante *xuě* 雪: »[Jagd] im Schnee«.

[315] Die Variante *chūn* 春, »Frühjahr«, ist im Blick auf den nächsten Satz hier sicherlich ein Fehler beim Abschreiben.

[316] Nicht anders mit der Variante *lí* 鸝.

[317] Oder mit eingefügtem *kě* 可 und *yǐ* 以: »Den Sommer kann man mit [… malen]«.

[318] Parallel zu den anderen Formulierungen wird als Zusatz ohnehin *huà* 畫 angegeben.

[319] Nicht anders mit der Variante *hóng* 鴻.

[320] Parallel zu den anderen Formulierungen wird als Zusatz *huà* 畫 angegeben.

[321] Parallel zu den anderen Formulierungen wird abermals als Zusatz *huà* 畫 oder vielmehr *huà yǐ* 畫以angegeben, dann auch: »Den Winter kann man mit [… malen]«.

[322] Nach der Variante *gè jǔ* 各舉: »[nur] jeweils [im großen und ganzen] angeführt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn man dies als Verfahrensweise nehmen[323] und damit entsprechend den vier Jahreszeiten die Ansicht gestalten kann, dann wird – überläßt man sich der eigenen Anlage und dem eigenen Sinnen – das[324] Berg-Wasser [-Bild] hübsch und schmuck; und dann wird da in jedem Fall auch schon alles vollständig sein.

(674) *[48] Erörterung der Schwächen beim Einsatz von Pinsel und Tusche, bei den Maßstäben und Verfahrensweisen sowie bei der Gestimmtheit im Atmen*

Alle[325] Malerei betrifft den Pinsel. Dies bedeutet nichts anderes, als daß es mit der Befähigung des inneren Sinns[326] erkundet wird, noch bevor es sich zeigt,[327] und erlangt wird im nachhinein aus der körperlichen Gestalt und der Wirkung,[328] daß [so] schweigend übereingekommen wird mit dem Hervorbringen der Wandlungen und aus einem gemeinsamen Ansatz- und Wirkpunkt mit dem weghaft leitenden Sinn [heraus].[329] Ich ergreife das [Pinsel-] rohr und tauche ein in die Vielzahl der Vorkommnisse,[330] ich schwenke das [Pinsel-] haar und pinsle tausend *Li*-Meilen hin. Daher wird mit dem Pinsel die betreffende Verkörperung[331] in einer körperlichen Gestalt festgemacht, mit der Tusche das [schattig-dunkle] Yin und das [sonnenhelle] Yang daran geschieden.[332] Die Berg-Wasser [-Malerei] wird ganz und gar durch Pinsel und Tusche zuwege gebracht; und wenn bei Wu Daozi [die Kunst des] Pinsels [auch noch] den Sieg über die stoffliche Gege-

---

[323] Nach der Variante *zhī* 知: »darin Bescheid wissen«.

[324] Mit dem Einschub *zhōng* 中: »es im«.

[325] Nach der Variante *fú* 夫: »Nun, die.«

[326] Nach der Variante 斯乃心運也 vielmehr: »Dies ist nichts anderes als die Bewegtheit im inneren Sinn.«

[327] Nach der Variante *zhuàng* 狀: »[es] eine äußere Gestalt hat«.

[328] Nach der Variante *yí zé* 儀則: »[aus] der Wirkung und dem Muster«.

[329] Vgl. Elemente dieser Passage in dem in Kapitel IV. 3. bereits zitierten Ausspruch von Bo Juyi 白居易: »[…] bei wem das Studium im innersten Mark gelegen ist, der erlangt es [eben] aus der Befähigung des inneren Sinns heraus; wer in der Arbeit dem Hervorbringen der Wandlungen ebenbürtig ist, bei dem kommt es aus dem Miteinstimmen des Himmels.« (»Ji hua 記畫«, in: Bo Juyi, Bo Juyi ji, III 938: 學在骨髓者,自心術得；工侔造化者,由天和來).

[330] Nach der Variante *xiàng* 象: »Erscheinungsgestalten«.

[331] Nach der Variante *zhí* 質: »stoffliche Gegebenheit«.

[332] Genauso mit der Variante *fēn* 分.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

benheit davonträgt,[333] so ist er darin eben der vollkommene Meister der Malerei.[334] Oft wird behauptet, in der Berg-Wasser [-Malerei] des [Wu] Daozi gebe es [die Kunst des] Pinsels ohne [eine Kunst der] Tusche, in der Berg-Wasser [-Malerei] des Xiang Rong gebe es [eine Kunst der] Tusche ohne [die Kunst des] Pinsels; das bedeutet, beide haben nicht zur Gänze die betreffende Beherrschung erreicht. Wenn Jing Hao die Vorzüge[335] beider Meister auswählte und zu etwas machte, das er selbst vermochte, dann war er eben vollendet.[336] Denn wird

---

[333] Denkbar wäre auch folgende Alternativübersetzung: »[die Kunst des] Pinsels hinsichtlich der verläßlichen Gegebenheit [des Gemalten] den Gipfel darstellt.« So faßt Maeda die Aussage auf (Two Twelfth, 32). Vgl. überdies die Aussage »Bei Wu Daozi trägt [die Kunst des] Pinsels den Sieg über die Erscheinungsgestalten davon« in Jing Haos 荊浩 BFJ (VI. 6. [13], LB I 608: 吳道子筆勝於象).

[334] Im Verein mit der vorhergehenden Aussage bereitet diese ganze Passage durch die nicht eindeutige Formulierung *shèng yú* 勝於 Verständnisprobleme. Denkbar wäre für den letzten Teilsatz auch folgende Alternativübersetzung: »so kommt dies eben daher, daß er [in seiner berühmten Figurenmalerei] die Vollkommenen und die Tugendhaften und Fähigen [in ihrer Aufrichtigkeit (*zhí* 質)] malte«. Nach der Variante 為畫之質勝也: »bedeutet dies, daß [bei ihm] die verläßliche Gegebenheit des gemalten Bildes auf den Gipfel gelangt«. Nach dieser unklar formulierten Aussage würde der Autor die Malerei des Wu Daozi 吳道子 als äußerst »konkret« (*zhí* 質) in der Herausarbeitung einer gleichsam »stofflichen Gegebenheit« (*zhí* 質) des Dargestellten mit den Mitteln der Pinsellinie empfinden. Wenn diese Interpretation treffend ist, hätte der berühmte Maler ein Äußerstes an »Verläßlichkeit« und »Überzeugungskraft« (*zhí* 質) in seiner gegenständlichen Malerei entfaltet; er wäre andererseits dem doppelten Sprachspiel zufolge nicht bis zur Kunst der Andeutung vorgedrungen, vielmehr im »stofflich Gegebenen« (*zhí* 質) stecken geblieben. Sowohl die Kunst der Andeutung und der Verschleierung, die Malweise der »Hintergründigkeit«, wie ebenso eine gewisse »Abstraktion« im Einsatz der graphischen Mittel bis hin zur reinen »Malerei mit Tusche« seines Zeitgenossen Mi Fu 米芾 ist in der Berg-Wasser-Malerei zur Zeit des Han Zhuo 韓拙, wie nicht zuletzt anhand der Texte (SSJ, SSL, SSF, BFJ, SSJü, LQGZ in VI. 4. bis 8.) ersichtlich ist, in den Vordergrund getreten. Daher könnte der Autor Wu Daozi 吳道子 zu Recht kritisiert haben. Maeda (Two Twelfth, 48 Anm. 46) sieht dagegen hier gegenüber der zuvor angeführten Formulierung im BFJ eine Verschiebung von »representation« zu »substance« in der Debatte um den großen Maler – ohne freilich näher zu erklären, was genau in formalästhetischer Hinsicht damit gemeint ist. Da alle angeführten Deutungsversuche ein hohes Maß an Spekulation bergen und letztlich durch eine nicht einwandfreie Textvariante gestützt werden müßten, schließlich auch aus philologischen Beobachtungen zum gängigen Gebrauch der Wendung *shèng yú* 勝於 wie einfaches *shèng* 勝 mit Objekt spätestens seit der Tang唐-Zeit ist in Frage zu stellen, daß Han Zhuo 韓拙 hier wirklich die Pinselkunst einen Gipfel hinsichtlich der »Substanz« des Bildes erringen sieht. Dagegen findet sich ja die Zuordnung von *zhí* 質 zu *mò* 墨, der (allzu) stofflichen Qualität der »Tusche« im Bild, in Abschnitt [23], LB II 667; vgl. BFJ, VI. 6. [8], LB I 606.

[335] Nach der Variante *néng* 能: »das Können«.

[336] Vgl. zu dem ganzen Gedankengang BFJ, VI. 6. [13], LB I 608.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zuviel Tusche eingesetzt, dann wird diesbezüglich die echte Verkörperung verfehlt; man fügt seiner [Kunst des] Pinsels Schaden zu und es wird durchmischt und schmutzig. Wird die Tusche zu unscheinbar eingesetzt, so[337] wird das Atmen schwächlich und kraftlos. Sowohl die Übertreibung wie das Unzureichende, beides sind einfach Schwächen.

[49] Dringend sollte man [den] Richtlinien und Vorlagen, [den] Maßstäben und Verfahrensweisen[338] Folge leisten, seinen Ausgang [aber] bei der von selbst [sich ergebenden][339] Gestimmtheit im Atmen nehmen, um so daran den Sinn der Lebendigkeit zu vollenden. Wo dies erlangt wird, ist es dann eben vollständig; wo dies verfehlt wird, [zeigt es] auch schon eine Schwäche. Wenn man es in dieser Weise zuende denkt – kann es denn wirklich mit einem gewöhnlichen Gebildeten erörtert werden?[340] Stets sollte dem, noch bevor der Pinsel ergriffen wurde, zuerst mit gesammeltem Geist das Sinnen gewidmet sein, [sollte] es im voraus vorgestellt werden vor dem Blick;[341] daher »geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus«.[342] Wenn man die Sin-

---

[337] Ebenso mit der Variante *jí* 卽.

[338] Grundsätzlich kann an dieser Stelle auch offener übersetzt werden, so daß etwa eine bloße Befolgung von Regeln überhaupt angemahnt würde, also: »Dringend sollte man Richtlinien und Vorlagen, Maßstäben und Verfahrensweisen Folge leisten«. Wahrscheinlich denkt der Autor wie seine Vorgänger jedoch durchaus an einen normativen Kanon von ganz bestimmten »Richtlinien und Vorlagen, Maßstäben und Verfahrensweisen« (*guī jǔ gé fǎ* 規矩格法), wie er ihn ja selbst hinsichtlich der Darstellungsweisen von Bildelementen wie Bergen oder Bäumen unter dem Titel *gé* 格 erläutert hat (oben [14] und [21]). Diese »Maßstäbe« bleiben allerdings zugleich an unterschiedliche stilistische Ausprägungen durch einzelne Maler gebunden. Der allgemein etablierte Kanon kann nicht abstrakt aufgestellt, er muß in geschichtlicher Analogie verkörpert werden. In Form einer solch normativen Überlieferung steht er jedoch offensichtlich im Hintergrund aller Beurteilungen, wie sich etwa auch an folgender Aussage zeigt: »[Ein solches Werk] ist sicherlich eines, das den diesbezüglichen Maßstab erfüllt« (unten [56], LB II 677: 固得其格者也). Der »diesbezügliche Maßstab« ist wohl eben diese implizierte, jedoch nur analog umsetzbare ästhetische Richtlinie von normativer Geltung für die Berg-Wasser-Malerei im ganzen.

[339] Das Fehlen des Bindewortes *zhī* 之 in dieser knappen Formel ist höchst bedeutsam. Es geht um etwas, das sich »ganz von selbst« ergibt (adverbiales *zì rán* 自然), nicht um die Gestimmtheit von so etwas wie einem ominösen »Von-Selbst«; vgl. ähnlich Maeda, Two Twelfth, 32: »spontaneous«.

[340] Nach der Variante *yú zhī kě* 愚之可: »[kann es denn wirklich] ein Törichter [erörtern?]«.

[341] Nach der Variante *yù zài* 豫在: »[sollte es] sich im voraus [vor dem Blick] befinden«.

[342] Vgl. zu diesem berühmten Ausspruch SSL und SSF, VI. 5. a) und 5. b) [1], LB I 596 bzw. 600, sowie Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖, in: Wang Yuanqi, Peiwen, (卷 3, 論書三) II 56a.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neshaltung im Innern und dann erst [die] Maßstäbe und Verfahrensweisen einsetzt, um es so im Schwenken [des Pinsels hinzumalen],[343] dann kann man behaupten: »Man erlangt es im inneren Sinn und sagt sich dem zu mit der Hand«.[344] Hinsichtlich des betreffenden Einsatzes des Pinsels gibt es da den Einfachen und Leichten, in der Sinneshaltung aber Vollendeten, und es gibt den geschickt ins Detail Gehenden und fein Ausarbeitenden. Mal ist es ein solcher, der das Maß[345] des Atmens gewählt hat und dessen Pinselspuren männlich-kühn und kraftvoll sind, mal ein solcher, der das reibungslos Rasche und dabei flüssig Freigelassene gewählt hat – kreuz und quer durch alle Veränderungen und Wandlungen hindurch betrifft das die fleißige Übung in der Pinsel [-Führung].[346]

[50] (675) Was allerdings die Schwächen im Anfertigen von gemalten Bildern betrifft, so sind sie ja zahlreich, nur ist die Schwäche der Gewöhnlichkeit am größten. Sie kommt heraus bei einem oberflächlichen und kleingeistigen, sich dem Niedrigen hingebenden,[347] hinsichtlich der Maßstäbe und Verfahrensweisen getrübten Gebildeten,[348] der in seinen Bewegungen keine Richtlinien hat, ohne Ordnung [den Pinsel] schwenkt[349] und [auf diese Weise] überlegene Ungezwungenheit zu erhaschen [gedenkt]. Er nimmt sich mit Zwang

---

[343] Nach der Variante *tuī* 推: »[um es so] weiterzutreiben«.

[344] Vgl. wohl zuerst in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in »Guan Zhang Yuanwai hua song shi xu 觀張員外畫松石序« (»Vorrede in Betrachtung dessen, wie [der ›Beamte auf einer außerordentlichen Stelle‹] Zhang [Zao] Yuanwai Kiefernbäume mit Felsen malt«) von Fu Zai 符載; in LB I 20. Das ist – erstaunlich genug – diametral den Vorgaben des bewunderten Jing Hao 荊浩 (BFJ, VI. 6. [6], LB I 606) entgegengerichtet. Han Zhuo 韓拙 formuliert hier ganz offenkundig die bezeichnende Umkehrung der folgenden bekannten Wendung aus dem *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 13 »Tian dao 天道« (»Der weghaft leitende Sinn des Himmels«): »Ich habe es in der Hand erlangt und sage mich dem mit dem inneren Sinn zu« (ZZJS 218: 得之於手而應於心; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 153 f.). Wenn Maeda (Two Twelfth, 32 f.) seinerseits übersetzt »what has been obtained from the mind corresponds to that which is from the hand«, kehrt er unter Mißachtung des stilistischen Parallelismus und mit einigen grammatikalischen Verrenkungen die Aussage des SSCQJ erneut um, so daß sie der von ihm nicht als solche markierten Anspielung näher kommt. Vgl. ferner die verwandte Stelle in BFJ, VI. 6. [15], LB I 608: »Deine Hand – mein innerer Sinn« (爾之手,我之心) sowie LQGZ, VI. 8. [33], LB I 641: »Der innere Sinn und die Hand sagen bereits einander sich zu« (心手已應).

[345] Kaum anders mit der Variante *gé* 格: »den Maßstab«.

[346] Nach der Variation *yòng zai* 用在: »für den [kreuz und quer wechselnden] Einsatz ist [alles an der Pinselführung] gelegen.«

[347] Nach der Variante *xún* 循: »[dem Niedrigen] folgenden«.

[348] Nach der schlecht passenden Variante *dà* 大: »Übermaß«.

[349] Mit der Variante *tuī* 推 eher: »[der es willkürlich irgendwohin] treibt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vor, es alt und schlicht [erscheinen zu lassen], macht es jedoch verdorrt und trocken; er hat es abgesehen auf[350] geschickte Detailarbeit, verwickelt und verhäddert sich aber dabei. Betrügerisch schützt er einen gealterten Pinsel [-zug] vor,[351] eigentlich [ergibt es sich ihm überhaupt] nicht von selbst. Dies eben ist die Erörterung der Schwächen bei Pinsel und Tusche, bei [den] Maßstäben und Verfahrensweisen und bei der Gestimmtheit im Atmen.

[51] In früherer Zeit wurde gesagt:[352] »Im Gebrauch des Pinsels gibt es drei Schwächen; die erste heißt ›Schwäche der holzbrett [-artigen Flachheit]‹, die zweite heißt ›Schwäche der Gekerbtheit‹, die dritte heißt ›Schwäche der Verknotung‹. Was die ›Schwäche der holzbrett [-artigen Flachheit]‹ betrifft, so[353] ist der Umstand, daß das Handgelenk kraftlos und die Pinsel [-führung] stumpfsinnig, im Einbehalten und Darbieten [der Pinselzug] völlig schadhaft ist, die äußere Gestalt der Vorkommnisse flach und platt [wirkt] und nicht in sich abgerundet und massig[354] zu werden vermag, ist dies die ›holzbrett [-artige Flachheit]‹. Was die ›Schwäche der Gekerbtheit‹ betrifft, so ist der Umstand, daß die Pinselspuren deutlich sichtbar zutage treten,[355] daß der Einsatz des Pinsels mittendrin erstarrt ist,[356] daß an den Schnittstellen[357] der hakenförmigen Striche fälschlich [scharf geschnittene] Kanten [wie an] Zeptern auftreten, ist dies ›gekerbt‹. Was die ›Schwäche der Verknotung‹ betrifft, so ist der Umstand, daß [der Pinselzug], wo er voranschreiten soll, nicht voranschreitet, wo er frei laufen soll, nicht frei läuft, die Sachen und[358] Vorkommnisse verharren und blokkiert sind,[359] ein fließendes Loslassen nicht erlangt wird, ist dies die ›Verknotung‹.« Meine Wenigkeit hat [noch] einen [Gegenstand der] Erörterung; ich halte das [folgende] für die »Schwäche der starren

---

[350] Mit der Variante *cóng* 從: »[auf] und verfolgt«.

[351] Kaum anders mit der Variante *wèi* 偽: »[Betrügerisch] fälscht [er…]«.

[352] Zitat nach dem Abschnitt »Xu lun 敘論« (»Einführungen und Erörterungen«) in Guo Ruoxus 郭若虛 THJWZ, 卷 1, 20; vgl. LB I 60).

[353] Mit dem Einschub *hé wèi* 何謂: »Was ist gemeint mit der ['ßßßSchwäche …]? Dies [ist]«

[354] Kaum anders mit der Variante *hùn* 混: »durch und durch zusammengeballt«.

[355] Diese erste Erläuterung fehlt bei Guo Ruoxu 郭若虛 (THJWZ 20; LB I 60).

[356] Dafür steht im Original: »Mitten in der Bewegung des Pinsels [kommen] Zweifel [auf], so daß der innere Sinn und die Hand sich gegenseitig unterdrücken.« (THJWZ 20; LB I 60: 運筆中疑,心手相戾).

[357] Nach der Variante *cì* 次: »in der Abfolge«.

[358] Nach der Variante *sì* 似 wie im Original: »[die Vorkommnisse] gleichsam«.

[359] Nach der Variante *níng ai* 凝靄 wie im Original: »erstarrt und blockiert sind«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Härte«.[360] Wo die Fährte des Pinsels sorgfältig ausarbeitend und dabei stumpfsinnig klammernd ist, wo es überhaupt keine Durchgängigkeit in Veränderungen gibt, wo Pinsel und Tusche, obgleich bewegt, in der Art toten Vorkommnissen gleich sind, in der äußeren Gestalt wie die Spuren eines Gravurabdrucks,[361] ist das »starre Härte«.

[52] Stets ist im Gebrauch des Pinsels zuerst die Gestimmtheit im Atmen zu erstreben, darauffolgend ist der Kern der Verkörperungen zu erfassen, und danach [kommt] das verfeinerte Sinnen. Wenn die wirkmächtige Erscheinung der körperlichen Gestalt noch nicht vollständig [erfahren] ist und dann [schon] die geschickte Detailarbeit und das Sinnen auf Verfeinerung zum Einsatz kommen, wird notwendigerweise die Gestimmtheit im Atmen daran verfehlt werden. Wenn im großen und ganzen vermittels der Gestimmtheit im Atmen die betreffende Malerei erstrebt wird, so wird sich die Ähnlichkeit in der körperlichen Gestalt auch schon von selbst darin einstellen. Wer ferner gut darin ist, die Bahnen der Wirk-lichkeit von Bergen und Gewässern[362] zu durchdringen, der sollte den betreffenden wirklichen Gehalt bewahren; wenn da »zuwenig an wirklichem Gehalt« ist, muß das blütenschöne Aufscheinen[363] weggenommen[364] werden, es gibt da »zuviel vom blütenschönen Aufscheinen«.[365] Der »wirkliche Gehalt«, das ist der stofflich gegebene [und verläßliche][366] Stamm, das »blütenschöne Aufscheinen« ist die blütenschöne Verzierung. Der stofflich gegebene [und verläßliche] Stamm erwächst aus dem Von-

---

[360] Nach der abweichenden Version 又論一病謂之礭病 einfacher: »Überdies sei noch eine weitere Schwäche erörtert, die ›Schwäche der starren Härte‹ genannt wird«.

[361] Nach der Variante *qiē* 切: »eines Gravurschnitts«.

[362] Oder: »der Berg-Wasser [-Malerei]«. Durch den Einschub *qí huà* 其畫 wird genau diese Doppeldeutigkeit des Ausdrucks *shān shuǐ* 山水 tatsächlich expliziert: »seines Malens von [Bergen und Gewässern]«.

[363] Die Variante *bǐ* 筆 statt *huá* 華 ist vermutlich eine Fehlschreibung, oder aber es heißt sehr radikal: »[muß da] der Pinsel [abgesetzt werden]«.

[364] Nach der Variante *qì* 棄: »fallengelassen«.

[365] Vgl. wörtlich Jing Haos 荊浩 BFJ, VI. 6. [7], LB I 606, wobei das Zitat »zuwenig an wirklichem Gehalt, zuviel aber vom blütenschönen Aufscheinen« bei Han Zhuo 韓拙 in kaum verständlicher Weise auseinandergerissen ist. Möglicherweise sollten die beiden hinteren Satzteile vertauscht werden, so daß die ganze Aussage eigentlich so lautet: »Wenn da zuwenig an wirklichem Gehalt, zuviel aber vom blütenschönen Aufscheinen ist, muß das blütenschöne Aufscheinen weggenommen werden.« Vgl. die entsprechende Lesung desselben Originals bei Maeda (Two Twelfth, 34). Es könnte der Mittelsatz als ein Interlinearkommentar an der falschen Stelle in des Zitat hineingeraten sein.

[366] Vgl. zu dieser wahrscheinlich doppeldeutigen Verwendung von *zhí* 質 die Aussagen zu Wu Daozi 吳道子, oben [48], LB II 674.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbst, die blütenschöne Verzierung entspringt menschlichem Betreiben. Das stofflich Gegebene [und Verläßliche] ist der Ursprung, das Blütenschöne ist das Zweitrangige. Das Von-selbst betrifft die Verkörperung, das menschliche Betreiben betrifft [deren] Entfaltung. Kann denn wirklich der betreffende Ursprung ausgelassen und das Zweitrangige daran verfolgt, die betreffende Verkörperung vergessen und die betreffende Entfaltung festgehalten werden? Das gleicht dem Umstand, daß der Malende lediglich den anziehenden Reiz im blütenschönen Aufscheinen sich vornimmt und die Regelung hinsichtlich der [stilistischen] Verkörperung dabei Schaden nimmt, daß er lediglich die weiche Feinarbeit sich vornimmt und das vergeistigte Atmen dabei untergeht – wahrhaft eben die Schwäche der Gewöhnlichkeit! Wie verstünde der sich auf jene Bahnen der Wirk-lichkeit, wonach[367] der wirkliche Gehalt erhalten, das blütenschöne Aufscheinen [aber] weggenommen wird?

[53] (676) Wenn der Gang des Pinsels, der mal grob, mal fein, mal im Hin- und Herschwenken, mal im gleichmäßigen [Dahinfahren], mal als Tupfer, mal schwer, mal leicht [ausfällt] – wenn da nicht jede [Ausführungsart] für sich klar geschieden werden kann, um das Ferne und das Nahe anzuordnen, [dann] ist bei denen, die [somit nur die] Ähnlichkeit aufnehmen, das Atmen kraftlos, und da ist [gar] kein Malen [in Linienzeichnungen] gegeben. Ist jemandes Pinsel [-zug] zu[368] grob, so [ergibt dies] ein Weniger hinsichtlich des[369] Durchstimmtseins von den Bahnen der Wirk-lichkeit. Ist jemandes Pinsel [-zug] zu kraftvoll,[370] so leistet dies der Gestimmtheit im Atmen Abbruch. Ein Texturstrich und ein Tupfer, ein Haken und eine Biegung – für all diese [Pinselzüge] gibt es Verfahrensweisen und Maßgaben.[371] Wenn man nicht den Verfahrensweisen des Malens[372] folgt und [vielmehr] im Sinn hat, die echten Berge nur darzustellen,[373] ohne Unterscheidung zwischen fern und nah sowie zwischen Oberfläche und Tie-

---

[367] Mit Zusatz *qí* 其: »[wonach] diesbezüglich«.

[368] Nach der Variante *dà* 大 eher: »mächtig und«.

[369] Nach der Variante *qí* 其: »[so mindert dies] sein [Durchstimmtsein]«.

[370] Nach der Variante *xì* 細 dagegen: »zu dünn«.

[371] Nach der Variante *yì fǎ* 意法: »Sinneshaltungen und Verfahrensweisen«.

[372] Mit dem Zusatz *gǔ* 古: »aus früheren Zeiten«.

[373] Die Bestimmung *zhēn* 真 in dieser Aussage mag angesichts des anderweit anzutreffenden, spekulativ überhöhten Sprachgebrauchs verwirren. Da im anschließenden Satz die Verneinung *bù* 不 vom Vordersatz wiederholt wird, ist im vorliegenden Satz hingegen von einer positiven Aussage auszugehen. Hier sind tatsächlich die »wirklichen« Berge in der Natur gemeint; denn es folgt das mitunter pejorativ gebrauchte Wort »dar-

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fe, dann ist das eine mit Tafeln [bebilderte] Schrift. Wie wären denn da daran die Maßstäbe und Verfahrensweisen sowie seine Gestimmtheit im Atmen erlangt?

[54] Nie darf im Gebrauch die Tusche tief [geraten]; [gerät] sie tief, dann leidet die betreffende Verkörperung. Sie darf nicht unscheinbar [geraten]; [gerät] sie unscheinbar, dann mißlingt daran das Atmen. Dies stellt eine Schwäche dar. In[374] Haken und Krümmungen[375] wird der Pinsel angesetzt – falls dies durch den Gebrauch der Tusche und ein Aufnehmen der blassen [Partien] betrieben werden soll, [gerät] es schlüpfrig und ohne Verfahrensweise. Wer da zunächst die Texturstriche [macht] und danach erst das Blasse, sodann das [schattig-dunkle] Yin und das [sonnenhelle] Yang, die Oberflächen und die Tiefen, der erreicht wahrhaft daran die Bahnen der Wirk-lichkeit. Darüber hinaus wird beim malerischen Aufnehmen einer Fernsicht geschätzt, wenn [das Bild] einfach und doch nicht abgebrochen, prachtvoll und dabei nicht durchmischt ist. Falls der Betrachter mit einem Schlage gleichsam mit [eigenem] Auge die Stimmung hintergründig-versunkener Weiten und der ungebundenen Freiheit durchdringt, ist das dann nicht die Vergeistigung und wunderbare Vollendung dessen?

[55] Erörterung der unterscheidenden Kennerschaft in der Betrachtung der Malerei

Bei [roten] *Qionggui* [-Jadesteinen] und *Wanyan* [-Edelsteinzeptern] wissen alle Bescheid, daß das Jade ist. [Doch] hätte »Herr Bian ihn

---

stellen« (*xiě* 寫) statt eines »eigentlichen« Malens (*huà* 畫) nach den Regeln (vgl. zu diesem Gegensatzpaar die Differenzierung in Abschnitt [56], LB II 677).

374 Statt dieses Schlußabschnittes gibt eine Variante einen gänzlichen abweichenden und wohl nicht hierher gehörigen Text zu »acht Maßstäben« (*bā gé* 八格) wieder: »Bei jeder Malerei gibt es acht Maßstäbe: Felsen sind gealtert und geglättet, Wasser ist klar und licht, Berge sollen gezackt [und blaugrün schillernd] sein, für Quellwasser ist es angebracht, daß es sprühend herabstürzt, Wolken und Wolkendunst treten hervor und verschwinden, Pfade in der Ödnis sind umwegig gewunden, Kiefernbäume legen sich nieder wie Drachen und Schlangen, und im Bambus sind Wind und Regen geborgen.« (凡畫有八格：石老而潤,水淨而明,山要崔嵬,泉宜灑落,雲煙出沒,野逕迂迴,松偃龍蛇,竹藏風雨也). Maeda folgt dieser Version (Two Twelfth, 35).

375 Statt des unbekannten Zeichens *qū* 扌曲 mit Radikal *shǒu* 手 lies einfach *qū* 曲. Der Herausgeber schlägt in seinem Nachbericht statt dessen eine Emendation zu *miáo* 描 vor, dann eher: »In [hakenförmiger] Zeichnung«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht dreimal dargebracht«,[376] wer hätte die Qualität[377] [des Steines vom] Jing-Gebirge erkannt und ihn für kostbar gehalten? Von dem rötlich schimmernden [Pferd des Königs Mu der Zhou namens] Hualiu, von dem [edlen] Roß Yaoniao weiß alle Welt, was für Pferde dies sind. Hätte nicht »Bole ihnen einmal Beachtung geschenkt«,[378] wer hätte die edlen Pferde im nördlichen [Grasland] des [Staates] Ji erkannt und für wertvoll gehalten? Wenn es [aber] unter den Jadesteinen keine Unterschiede gäbe, woher käme dann der Ruf von *Qionggui-* und *Wanyan*-Jaden? (677) Wenn es unter den Pferden keine Unterschiede gäbe, käme es dann überhaupt zum [Ruhm jener] edlen Pferde [namens] Hualiu oder Yaoniao? Wer [gute] Jade erkannte, war Herr Bian und kein anderer; wer sich mit Pferden auskannte, war Bole und kein anderer. Die nachfolgenden Generationen im ganzen Reich hatten dem wiederum nichts mehr hinzuzufügen. Dies gleicht der Beliebtheit der Berg-Wasser-Malerei in dieser Welt. Sich in die tatsächlichen Verhältnisse und den wirklichen Gehalt im Hervorbringen der Wandlungen zurückzuziehen, die inneren Geheimnisse in den [Pinsel-] Spuren aus früheren Zeiten und von heute zu erörtern, die körperliche Gestalt und den Anblick von Himmel und Erde zu entfalten, das kunstfertige Werk der Vollkommenen und der Tugendhaften und Fähigen in reichem Überfluß in sich zu bergen – kann denn ein niederer Kanzleigehilfe oder ein gewöhnlicher Mensch leichthin die Ansätze und Anfänge dazu ausspähen? Bei denen es nämlich ein unermeßliches vergeistigtes Sinnen gibt, eine schwer zu benennende wunderbare Sinneshaltung, die legen das eben da hinein.

[56] Jedesmal, wenn man all die gemalten Bilder durchsieht, schaue man zuerst auf die Ausstrahlung und die wirkmächtige Erscheinung, auf die Gestimmtheit im Atmen. Sodann erkunde man, ob [ein Bild in bezug auf seine] Maßstäbe und Verfahrensweisen erhaben oder niedrig [steht], das heißt [in bezug auf] die Verfahrens-

---

[376] Die stehende Wendung »Bian *shì sàn xiàn* 卞氏三獻« geht zurück auf den unglücklichen Bian He 卞和. Dieser soll im Altertum den Königen von Chu 楚 einen gewaltigen, zunächst jedoch unspektakulär wirkenden Jadefund angeboten und für diese Anmaßung die Füße abgehackt bekommen haben, bis endlich der seltene Wert der Jade entdeckt wurde (vgl. Chen Qiyou, Han Fei, Kap. 13 »He shi 和氏« [»Herr He«], I 238 ff.).

[377] Mit dem Zusatz *qí* 其: »[Qualität] dieses [Steines]«.

[378] Die stehende Wendung »Bole *yī gù* 伯樂一顧« geht zurück auf *Zhan guo ce* 戰國策 (*Intrigen aus der [Zeit der] streitenden Staaten*), 卷 30, »Yan 燕« 2.4. Der antike Pferdekenner Sun Yang 孫陽 mit Beinamen Bole 伯樂 soll mit einem Blick auf ein am Markt bislang unbeachtet gebliebenes Pferd schlagartig dessen Wert erhöht haben.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weisen aus den Schulen der früheren Meister, [auf] Richtlinien und Vorlagen und die Maßgaben in der Anwendung. Wenn der Sinn der Lebendigkeit rein ist und die Bahnen der Wirk-lichkeit an den Vorkommnissen ohne Hemmung sind, wenn die Maßgaben in der Anwendung vollständig, Maßstäbe und Verfahrensweisen erhaben sind, ist es sicherlich eines, das den diesbezüglichen Maßstab erfüllt. Wie kommt es denn, daß die Verfahrensweisen der Schulen nicht zu einem Teig zusammengemischt werden dürfen, selbst wenn der betreffende Maßstab da [jeweils] gegeben wäre? Nun, wenn nach dem [Maßstab][379] des Li Cheng gemalt wird, braucht es denn mit Fan Kuan durchsetzt zu werden? [Es verhält sich damit] ganz wie bei den Verfahrensweisen des Zeichen [-Schreibens], wo Yan [Zhenqing] und Liu [Gongquan][380] nicht in einer gemeinsamen [stilistischen] Verkörperung [auftreten] können und wo Siegel- und Kanzleischrift nicht zugleich in Angriff genommen werden können. Wenn daher, was verfolgt wird, nicht dasselbe ist, gibt es Unterschiede im Einsatz [der Mittel] – dem ist doch ganz gewiß so! Wer sich zu früheren Zeiten zurückwendet und die Gegenwart überprüft, wer hinsichtlich der Malerei ein kundiger Betrachter ist, wie könnte es denn [für den] nicht Unterscheidungen geben? Aber die Maßstäbe der Berg-Wasser [-Malerei] aus früheren Zeiten und der Gegenwart betreffen stets das Malen [in Linienzeichnungen]. Wer die Verfahrensweisen des Malens durchdrungen hat, erreicht ein Atmen von vergeistigter Vollendung; wer [nur] die Verfahrensweisen des Darstellens in Angriff nimmt, bei dem gibt es die Schwäche der mit Tafeln [bebilderten] Schriften. Auch diesbezüglich muß man sich unbedingt auskennen. Indem die Malenden der jüngeren Zeit häufig unbeirrt das Studium nach einer einzigen Schule schätzen, sind ja diejenigen zahlreich, die nicht all die [Pinsel-] Spuren der berühmten Strömungen durchdrungen haben. Gering an Zahl sind eben diejenigen, die, obwohl sie das Können aller Schulen umfassend erkundet[381] haben, an einer einzigen Schule zur Verfeinerung [ausgereift] sind. Die gemalten Bilder dieser [sc. der zeitgenössischen] Art nun sind durchwachsen in ihrem vergeistigten Sinnen, in Unordnung hinsichtlich der Richtlinien und Maßstäbe,

---

[379] Nach einer Variante ist ohnehin *gé* 格 einzufügen. Ohne Zusatz scheint der Satz unvollständig.

[380] Es handelt sich um zwei namhafte Schreibkünstler aus dem achten bzw. neunten Jahrhundert.

[381] Diese stilistisch stimmigere Umkehrung zu *bó jiù* 博究 legt eine Variante ohnehin nahe.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und wenn sie schwer zu erkennen und schwer zu unterscheiden sind, so folgt das zu einem Gutteil aus diesem [Umstand]. Nur wenn man die malerischen Verfahrensweisen all der betreffenden Schulen redlich einsieht, wird man in der Tat zu einem Gebildeten von verfeinerter Durchdringung [der Malerei] und erörtert diesbezüglich die klar unterschiedenen Bahnen der Wirk-lichkeit [derselben]. Erst wer ganz und gar die Linien [-erscheinungen] des Himmels durchdrungen hat, [gelangt zur] Einsicht hinsichtlich der Erhebungen und Hügel [der Erde]. Obwohl die Angelegenheiten zwischen Himmel und Erde zahlreich sind, so [geraten sie doch] nicht durcheinander, weil es da eine gegliederte [Ordnung] gibt. Bei der Menge der Vorkommnisse gibt es [jeweils] einen Ansatzpunkt, so daß sie sich nicht durchmischen. Denn da gibt es jeweils etwas, dem die Bahnen der Wirk-lichkeit innewohnen. Was die [leitenden] Bahnen bei der Betrachtung von gemalten Bildern [betrifft] – wenn man da nicht den inneren Sinn und das Geistige [zugleich mit der Sehwahrnehmung dabei] verschmelzen läßt, wenn man nicht erfahren ist in [all den Malunterlagen] aus farbloser Seide, wenn man nicht von verfeinerter Durchdringung und umfassender Kenntnis ist, vermag man diese [leitenden] Bahnen nicht zu erreichen.

[57] Unter den gemalten Bildern gibt es solche, die rein und und gediegen, dabei klar und schlicht sind, solche, die abseitig und flach, dabei altertümlich und einfältig sind, solche, die leicht und klar, dabei einfach und wunderbar vollendet sind, solche, die frei- und losgelassen, überlegen-ungezwungen sich treiben lassen, wilde und überlegen-ungezwungene, die lebendig bewegt sind, (678) solche die hintergründig-versunken, weit und von [großer] Tiefenferne [geprägt] sind, solche, in denen trotz getrübter Verfinsterung die Sinneshaltung [noch] vorhanden ist, solche, die echt und frei heraus, dabei voller Muße und Vornehmheit sind, solche, die durchmischt und fein ausgearbeitet, dabei nicht wirr sind, solche, die massig und schwer, aber doch nicht schmutzig sind – all dies sind [Pinsel-] Spuren [aller] drei früheren [Zeitalter], berühmte Werke, die gelungen sind. So sind eben solche [geartet], die teilhaben am Vergeistigten und wunderbar Vollendeten und die jeweils den Bahnen der Wirk-lichkeit angemessen sind.

[58] Hinsichtlich der gemalten Bilder sind diejenigen die besten, die [schon] in der ersten Betrachtung [den Maßstab] erreichen können und deren wunderbar vollendeter Einsatz [der Mittel], einmal ganz und gar erkundet, nur um so tiefer [wirkt]. Es gibt solche, die bei der

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ersten Betrachtung [den Maßstab] nicht erreichen können,[382] die [auch] bei abermaliger Betrachtung [den Maßstab] nicht erreichen können,[383] und die, hat man sie erschöpfend [betrachtet], hinsichtlich der Bahnen der Wirk-lichkeit und der Verfahrensweisen schief und abweichend sind – das sind dann auch die schlechteren. Ach, gemalte Bilder[384] lassen sich mit dem Edlen vergleichen! Sichtbar zeigen sie ihre Spuren und gleichen dabei [in ihrer Festigkeit] Metall und Stein,[385] sind in ihrem Tun offenkundig und halten[386] dabei Richtlinien und Vorlagen ein; betrachtet man sie,[387] sind sie freimütig und großzügig, sieht man sie aus der Ferne, sind sie würdevoll, »leicht zu bedienen, aber schwer zu erfreuen«.[388] Solche, die einen schwer heranlassen und die sich leicht zurückziehen, die »in ihren Bewegungen und Tätigkeiten[389] umsichtig und vollendet«[390] sind und die allenthalben mit den Bahnen der Wirk-lichkeit übereinstimmen – dies sind die [stilistischen] Verkörperungen eines überlegenen Maßstabes; mit denen verhält es sich eben einfach demgemäß. Ach, gemalte Bilder gleichen[391] dem gemeinen Menschen! Mit luftigen Reden helfen sie einander, mit verschlagenem Verhalten ehren sie einander. Naht man ihnen, wird man doch nicht aufgenommen;[392] hält man sich von ihnen fern, so[393] hegen sie Groll. Solche, die nach Schmeichelei und Verführung trachten, damit man [ihnen] von selbst zustimme, die sich mit Trug und Täuschung abmühen, um einander[394] zu verdecken, die

---

382 Nicht anders mit dem parallel zum ersten Satz eingefügten Zusatz *ér* 而.

383 Abermals nicht anders mit dem Zusatz *ér* 而.

384 Wenn Maeda hier und in den folgenden Abschnitten (Two Twelfth, 38) immer wieder für *huà* 畫, »Malerei« oder »gemalte Bilder«, die Person des Malers einsetzt und mit »painter« übersetzt, nimmt er dem Text viel von seinem Reiz. Das Spiel mit Metaphern wird flach, wo es nicht mehr um die Auseinandersetzung der Bilder miteinander vor dem prüfenden Blick des Kunstkenners geht, sondern um Platitüden zur Biographie und Charakterkunde von Malern. Immerhin handelt dieser ganze Abschnitt doch auch nach seinem Verständnis von der Kunstkennerschaft, das heißt von »the examination of paintings«.

385 Oder: »[und gleichen dabei tönenden] Metallglocken und Klangsteinen«.

386 Nach der Variante *hé* 合: »stimmen [mit Richtlinien …] überein«.

387 Nach der Variante *qīn* 親 eher: »ist man mit ihnen vertraut«.

388 Ebenso nach der Schreibvariante *yùe* 悅. Zitat aus LY 13.25.

389 Nach der Variante *róng* 容: »ihrem Anblick«.

390 Anspielung auf *Meng Zi* 孟子 7B33 (Jiao Xun, Meng Zi, 595 bzw. Wilhelm, Mong Dsï, 205).

391 Nach der Variante *yóu* 由: »folgen«.

392 Nach der Variante *qǔ wǔ* 取侮 hingegen: »wählen sie die Beleidigung«.

393 Ebenso mit *ér* 而.

394 Mit wiederholtem *zì* 自 eher: »sich selbst«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rundum daran arbeiten, sich gegenseitig nachzustellen,[395] keinesfalls[396] den Bahnen der Wirk-lichkeit folgend – dies sind die [stilistischen] Verkörperungen eines weniger angesehenen Maßstabes; mit denen verhält es sich eben einfach demgemäß. Falls man davon eine [Art] versteht, die zweite aber nicht, wenn man diese erkannt, jene[397] aber nicht erkannt hat, ist das [kein Weg], um sie zu unterscheiden.[398]

[59] Früher sagte jemand: »In der Malerei gibt es sechs Kernstücke.«[399] Das erste ist das »Atmen«. Was das »Atmen« betrifft [, so gilt da]: (Gestaltet und ins [rechte] Maß gebracht wird der Jahreszeit [gemäß] die Entfaltung)[400]Den körperlichen Gestalten folgend wird der Pinsel bewegt,[401] und ohne Fehl werden [so] die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aufgenommen. Das zweite ist die »Gestimmtheit«. Was die »Gestimmtheit« betrifft [, so gilt da]: In [ihren] verborgenen und in [ihren] sichtbar zutage tretenden [Seiten][402] werden die körperlichen Gestalten hingestellt, und [so] wird da die vollständig gegebene Wirkung nicht gewöhnlich. Das dritte ist das »Sinnen«. Was das »Sinnen« betrifft [, so gilt da]: Im [Rhythmus] von Niederdrücken und Aufwärtswenden wird das Wesentliche aufgenommen, und zusammengezogenes Vorstellen [richtet sich auf] das den Vorkommnissen Angemessene.[403] Das vierte ist die »Ansicht«. Was die »Ansicht« betrifft [, so gilt da]: Gestaltet und ins [rechte] Maß ge-

---

[395] Nicht anders mit der Schreibung *gòu* 構.

[396] Mit der Variante *yī xún hū* 一循乎: »[nicht] ein einziges Mal [den Bahnen der Wirklichkeit] folgend«.

[397] *Fú* 夫 statt *yú* 於 ist wohl eine Fehlschreibung.

[398] Nach der Variante *shì* 識: »sich unterscheidend damit auszukennen«.

[399] Vgl. die »sechs Verfahrensweisen« (*liù fǎ* 六法) in Xie Hes 謝赫 GHPL (VI. 3. [2], LB I 355), vor allem aber die unmittelbaren Vorgaben Jing Haos 荊浩 unter dem Titel »sechs Kernstücke« (*liù yào* 六要) in BFJ, VI. 6. [4] und [6], LB I 605 f.

[400] Der moderne Herausgeber bemerkt zu Recht, daß dieser Einschub, der in anderen Manuskripten fehlt, nicht hierher paßt. Es muß sich um einen beim Abschreiben aus Punkt vier fälschlich an diese Stelle gerutschten Satz handeln. Ob daraus auf eine absichtsvolle Korruption des brisanten ersten Punktes im ganzen geschlossen werden sollte, können wesentlich Überlegungen zur inhaltlichen Ausrichtung von Han Zhuos 韓拙 ästhetischem Denken im Vergleich mit dem seines Vorläufers Jing Hao 荊浩 erhärten oder widerlegen.

[401] In BFJ, VI. 6. [6], LB I 606, lautet die Stelle statt dessen radikaler: »Der innere Sinn bewegt sich mit dem Pinsel mit« (心隨筆運).

[402] Lies die Variante *lòu* 露 statt *wù* 霧. Vgl. BFJ statt dessen *jī* 迹: »[Mit verborgener Pinsel-] Spur«.

[403] Vgl. statt dessen in BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: »In großen Zügen wird durch Wegstreichen der Kern herausgearbeitet, und durch Zusammenziehung im Vorstellen werden [so] die Vorkommnisse als körperliche Gestalt [ausgebildet].« (刪撥大要,凝想形物).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bracht wird der Einsatz [der Mittel][404] [gemäß] der Jahreszeit, und [so] wird wunderbare Vollendung gesucht und das Herausragende[405] geschaffen. Das fünfte ist der »Pinsel [-zug]«. Was den »Pinsel [-zug]« betrifft [, so gilt da]: Mit Mühe[406] an Verfahrensweisen und Maßgaben gebunden, wird er [sc. der Pinsel] in der Bewegung tätig[407] und läuft durch alle Veränderungen hindurch, und [da] kommt es weder zu [seiner Verfestigung in] einer stofflichen Gegebenheit noch zum [Verfolg des] blütenschönen Aufscheinens[408] – gleichsam Flug und Selbstbewegung. Das sechste ist der »[Umgang mit der] Tusche«. Was den »[Umgang mit der] Tusche« betrifft [, so gilt da]: Trübung und Blässe in Höhen und Niederungen, gestuft und gesondert in Vordergrund und Tiefe, [ist es da] von glänzender Bildung und [zugleich ganz] von selbst geworden, gleichsam als sei ein Pinsel nicht gebraucht worden.[409] Wo diese sechs Verfahrensweisen gegeben sind, ist dies die Vergeistigung noch über das Vergeistigte hinaus. Wenn die sechs Verfahrensweisen noch nicht vollständig erfüllt sind und nur eine Stärke gegeben ist, kann es dennoch zur Anschauung hergenommen werden.[410]

(679) [60] Unter den gemalten Bildern gibt es kostbare,[411] die durch die Zeiten überliefert werden – solche, die nicht von sich aus [ihren][412] Namen bekanntmachen. Das sind die, wovon gesagt wird, sie erlangten eben durch ihren wirklichen Gehalt ihren Namen;[413] sie haben es nicht auf Bekanntheit abgesehen und werden dabei ganz von selbst bekannt. Unter den Bildern gibt es solche, die, obgleich sie zu einer bestimmten Zeit ihren Namen bekanntmachen,[414] nach einer

---

[404] Vgl. BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: *yīn* 因, »die Vorgabe [der jeweiligen Jahreszeit]«.

[405] Vgl. BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: *zhēn* 真, »das Echte«.

[406] Nach der Variante *suī* 雖 wie in BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: »Obgleich«. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um eine Fehlschreibung.

[407] Nach der Variante *yòng* 用: »eingesetzt«. Nach BFJ statt dessen *zhuǎn* 轉: »wendet sich um und um [der Pinsel in seiner Bewegung]«.

[408] Vgl. BFJ (VI. 6. [6], LB I 606) *xíng* 形: »[zur Ausbildung als] körperliche Gestalt«.

[409] Vgl. BFJ (VI. 6. [6], LB I 606) *yīn* 因: »[als sei es nicht] abhängig [von der Arbeit eines Pinsels].«

[410] Nach der Variante 不可不採覽: »muß es unbedingt zur Anschauung hergenommen werden«.

[411] Nach der Variante *zhēn kě* 真可 an dieser Stelle lautet der ganze Satz eher: »[gibt es] solche, die wahrhaftig [durch die Zeiten überliefert werden] können«.

[412] So ausdrücklich mit dem Zusatz *qí* 其.

[413] Nach der Variante 有實則名自得故: »an ihnen gibt es einen wirklichen Gehalt, also erlangen sie von selbst einen Namen. Daher [haben sie …]«.

[414] Nach der Variante *huò měi* 獲美: »[Zeit] Lob erhalten [für ihren Namen]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Weile dann leicht[415] verschwinden. Das sind die, wovon gesagt wird, ihr Ruf übersteige[416] den wirklichen Gehalt; sie haben es[417] nicht auf ein Verschwinden abgesehen und verschwinden eben doch ganz von selbst. Wie dürften denn alle, die Malerei [als kostbar] aufbewahren,[418] aufgrund eines Namens und Rufs oder einer mit Amtskappe und gedecktem Wagen [ausgestatteten Beamtenposition des Künstlers][419] ihre Auswahl treffen? Sie schauen allein darauf, ob der Maßstab klar und die Sinneshaltung [auf die] früheren [Meisterwerke gerichtet], der [Einsatz der] Tusche wunderbar vollendet und der Pinsel [-zug] verfeinert ist, ob die Vorkommnisse in der Ansicht hintergründig-versunken und voller Muße sind, ob das Sinnen in die Ferne [reicht] und die Bahnen der Wirk-lichkeit tief und ob die Erscheinungsgestalten im Atmen frei und ungebunden[420] sind – solches halten sie für ausgezeichnet. Diejenigen darunter, die noch nicht für verfeinert und überragend gehalten, die lediglich den geschickt Gemachten und in Kunstgriffen [Bewanderten] zugezählt werden, werden eben selten begutachtet.

[63] In unserer Zeit gab es einen wie Wang Jinqing[421] – ein vornehmer Gebildeter aus der Verwandtschaft des Kaiserhauses. Er kultivierte und bejagte [den Boden] der[422] Geschichtsschreibung zu den Gebildeten und gab sich in Freiheit den Tafeln und gemalten Bildern hin; in jeder müßig freien Ruhestunde[423] vergnügte er sich mit kleineren Pinsel [-arbeiten], und viele davon hat er ja verteilt in den Häusern der Prinzen und Großwürdenträger. Einst erhielt ich [die Erlaubnis], mit meinem unerfahrenen Auge an seiner Seite einen Blick [auf die Malerei] zu werfen, und bei jeder Tafel und jedem gemalten Bild[424]

---

[415] Nach der Variante *jiàn* 漸: »allmählich«.

[416] Mit dem Einschub *yǐ* 以: »mit [ihrem Ruf überstiegen sie]«.

[417] Mit dem Zusatz *zhě gù* 者故: »[es] daher«.

[418] Nach der Variante *guān* 觀: »betrachten«.

[419] Nach der Variante *guān gài zhī yù* 冠蓋之譽: »[aufgrund] des Rufes einer mit Amtskappe und gedecktem Wagen [ausgestatteten Beamtenposition des Künstlers]«.

[420] Ebenso nach der Variante *sǎ tuō* 洒脫.

[421] Das ist Wang Shen 王詵 (1037 – etwa 1093 oder 1048–1104), ein Zeitgenosse Han Zhuos 韓拙, der die Veröffentlichung des SSCQJ jedoch vermutlich nicht mehr erlebte.

[422] Ebenso mit dem Einschub *yú* 於.

[423] Nach der möglicherweise jedoch nur als Fehlschreibung zu betrachtenden Variante *sī* 思: »[in jeder freien Mußestunde] des Sinnens«.

[424] Nach der sinnvolleren Variante *yuè* 閱 statt *tú* 圖: »[und jedesmal, wenn er gemalte Bilder] durchsah«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erhielt ich unweigerlich die Aufforderung zur Betrachtung,[425] und er sprach dann über ihre Hintergründe und innersten Geheimnisse und errichtete [in Worten] ihren Namen und wirklichen Gehalt [vor mir]. Es traf sich, daß er eines Tages in [jener berühmten Bibliothek des Song Shou,] der »Halle der geschenkten Schriften«, im Osten einen Li Cheng und im Westen einen Fan Kuan aufhängte. Zunächst betrachtete er die [Pinsel-] Spuren des ehrwürdigen Herrn Li und sprach: »Nach der Verfahrensweise der Malerei des Herrn[426] Li ist [der Auftrag der] Tusche glatt und flüssig, der Pinsel [-zug] verfeinert, Wolkendunst und Nebelschwaden sind leicht und lebhaft,[427] als lägen vor uns tausend *Li*-Meilen – das glanzvolle Atmen ist zum Greifen.« Daraufhin betrachtete er das Werk von Herrn[428] Fan und sprach wiederum: »Es gleicht einem echten Gebirge[429] vor dem Blick, in Gebirgsgipfeln und Kuppen ist es zusammengeballt und kraftvoll,[430] männlich-kühn und überlegen-ungezwungen, in der Kraft des Pinsel [-zuges lang geübt wie von einem] Alten und [reif] gefestigt. Von diesen[431] zwei gemalten Bildern ist doch[432] eines von [literarischer] Bildung, das andere von kriegerischem [Geist]!« Meine Wenigkeit sann einst über seine Worte nach – wahrhaftig drang er[433] damit von der begutachtenden Kunstbetrachtung aus vor bis zu den Knochen und dem [innersten] Mark. In den Kernstücken bezüglich der Maßstäbe und Verfahrensweisen, darin muß man unbedingt Bescheid wissen, dann vermag man[434] Vorzüglichkeit oder Wertlosigkeit zu bestimmen, die[435] guten Seiten und Fehler einzusehen; [und so] kann dieser ein in verfeinerter Durchdringung in der Kunstbegutachtung Erfahrener genannt werden. Wenn ein gemaltes Bild nicht auf einen,

---

[425] Mit dem Einschub 而同觀之:»[eine Aufforderung] und betrachtete sie gemeinsam [mit ihm]«.

[426] Nach der Variante *gōng jiā* 公家: »[Verfahrensweise] der Schule des ehrwürdigen Herrn«.

[427] Nach der Variante *dòng* 動: »bewegt«.

[428] Nach der Variante *kuān* 寬 statt dessen: »[von Fan] Kuan«.

[429] Nach der Variante *liè* 列: »[einer echten] Reihe [von Gebirgsgipfeln und Kuppen vor …]«.

[430] Nach der Variante *hòu qì zhuàng* 厚氣壯: »[zusammengeballt und] massig, kraftvoll im Atmen«.

[431] Mit dem Zusatz *zhī jī* 之迹: »[Von] den Spuren dieser«.

[432] Nach der Variante *zhēn* 真: »wahrhaftig«.

[433] Mit den Einschüben *zhī dāng* 之當 und *kě wèi* 可謂: »davon, glaube ich, kann [wahrhaftig] gesagt werden: [Er drang von der … bis … vor]«.

[434] Mit dem Zusatz *qí* 其: »[man] des betreffenden [Werkes]«.

[435] Mit dem Zusatz *qí* 其: »des betreffenden [Werkes gute]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der sich in der Kunstbegutachtung auskennt, trifft, ist das wie das Gehen im Finstern[436] auf einem Fußpfad, und es gibt da keinen Unterschied zwischen[437] gut und schlecht – oh, wie traurig![438] Heute gibt es gemalte Bilder von namhaften Großwürdenträgern, Gebildeten und hohen Beamten. Da sie ganz von selbst freie Stunden erhalten, in denen sie sich auf erlesene Weise ergehen, [Zeiten] der Muße und Zufriedenheit, greifen sie nach einem [Pinsel-] Rohr und feuchten seine Haare an, setzen den Pinsel an und haben etwas im Sinn. Häufig streben sie das Einfache und Leichte an und erwählen eine klare, überlegene Ungezwungenheit; sie gehen aus von der angeborenen Anlage, die aus einem Von-selbst [sich ergibt],[439] und es gibt da kein bißchen Gewöhnlichkeit im Atmen. An den Maßstäben und Verfahrensweisen der Gegenwart [gemessen], bewegen sie sich [jedoch] in einem [Bereich, von dem es] keine Kennerschaft geben kann. Die namhafte Schar an Gebildeten und hohen Beamten in früheren Zeiten folgte stets [den] Maßstäben und Verfahrensweisen, und seit dem südlichen (680) Tang [-Staat während der Epoche der fünf Dynastien verfuhren][440] Li Cheng, Guo Xi, Fan Kuan, Yan Gongmu, Song Fugu, Li Boshi, Wang Jinqing auch so; ganz gewiß vermag man sie [sc. Maßstäbe und Verfahrensweisen] vollständig daran [zu erlernen]!

[64] Erörterung der Studierenden in früherer Zeit und heute

Was der Himmel uns verliehen hat, ist die angeborene Anlage; was die angeborene Anlage am Menschen hochschätzt,[441] ist das Studieren. Hinsichtlich der angeborenen Anlage gibt es den Unterschied zwischen törichter Dummheit und einsichtsvoller Klugheit; hinsichtlich des Studierens gibt es die täglich fortgesetzte unerschöpfliche Übungsanstrengung. Wenn daher im Rückgang auf das, was die eigene angeborene Anlage einsieht, das aufgesucht werden kann, worauf sich das eigene Studieren stützen [läßt], wird es [den Fall] nicht geben,

---

[436] Nach der Variante *kè* 客: »eines Fremden«.

[437] Noch expliziter so mit zusätzlichem *yú* 於.

[438] Mit dem Einschub *bù yì* 不亦 vielmehr: »ist das nicht auch traurig?«

[439] Vgl. so schon der traditionell dem ersten dilettierenden Maler-Dichter Wang Wei 王維 zugeschriebene Ausspruch in SSJ, VI. 4. [1], LB I 592.

[440] Nach der Variante *shèng cháo* 聖朝 viel eher: »[seit der gegenwärtigen] vollkommenen Dynastie [verfuhren]«.

[441] Nach der Variante *zī* 資: »worauf [im Menschen sich die angeborene Anlage] stützt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daß ein Werk nicht verfeinerter als man selbst ist. Die Alten ferner machten sich das Studieren zur Aufgabe, um die angeborene Anlage zu eröffnen, die Heutigen[442] schämen sich unter [dem Vorwand] ihrer vom Himmel [verliehenen] angeborenen Anlage des Studierens, und dies ist der Grund dafür, daß sie sich immer weiter von den Früheren entfernen und [nur] ausgelacht werden von den Schulen des großen Verfahrens.[443]

[65] Einst stieg Gu Kaizhi in den Sommermonaten in das obere Stockwerk, und seine Familienangehörigen bekamen ihn selten zu Gesicht;[444] traf er auf einen windig regnerischen oder düster verfinsterten [Tag], war er hungrig oder [über-] satt,[445] freute er sich oder zürnte er, so griff er niemals zum Pinsel. Unter den Tang gab es [den »Vizepräsidenten«] Wang Youcheng, dem [der »Beamte auf einer außerordentlichen Stelle«] Du Yuanwai folgendes Lied widmete: »Binnen zehn Tagen malte er ein Gewässer, / binnen fünf Tagen malte er einen Felsen. // Wer sein Geschäft beherrscht, läßt sich nicht drängen und zwingen – / Wang Zai war als erster bereit, echte [Pinsel-] Spuren zu hinterlassen.«[446]

[66] In früheren Zeiten gab es viele solche; ich führe einfach nur ein, zwei [davon] an.[447] Denn die früheren Leute widmeten sich in ihrem Zeitvertreib dem Nähren des Geistigen,[448] die Heutigen dage-

---

[442] Genauso mit dem Zusatz *zhī* 之.

[443] Nach der Variante 而業逾不精也: »und ihre Werke immer weniger verfeinert sind.«

[444] Xie He 謝赫 berichtet diese Geschichte, allerdings von Gu Junzhi 顧駿之 (vgl. GHPL, VI. 3. [9], LB I 358). Schon im LQGZ wird dies von der falschen Person berichtet (vgl. VI. 8. [33], LB I 640).

[445] Nach der Variante *hán* 寒: »fror er«.

[446] Das Gedicht von Du Fu 杜甫 mit dem Titel »Xi ti Wang Zai hua shan shui tu ge 戲題王宰畫山水圖歌« (»Scherzhaftes Lied darauf, wie Wang Zai Berg-Wasser-Bilder malt«; QTS 219.7) ist in Wirklichkeit Wang Zai 王宰 (2. Hälfte 8. Jhdt.) gewidmet; vgl. dasselbe Zitat in LQGZ, VI. 8. [60], LB I 644.

[447] Nach einer anderen Überlieferung ist dieser Satz sowie der letzte Satz des Gedichtzitates folgendermaßen zu ersetzen: »In späteren Zeiten wurden die echten [Pinsel-] Spuren von [Gu] Kaizhi und Wang Wei äußerst wenige. Wer danach eine [ungefähre] Ähnlichkeit damit erlangte, war allerdings doch äußerst gewöhnlich. Ganz wie es in der Geschichtsbüchern der Tang zu Du Fu heißt: ›Die restlichen Öle und der übriggebliebene Wohlgeruch benetzen und feuchten die Späteren‹.« (愷之王維後世真迹絕少.後來得其髣髴者又可絕俗.正如唐史論杜甫,謂殘膏賸馥,沾渥後人; vgl. hier wieder zum abschließenden Zitat *Xin Tang shu* 新唐書 [*Neue Geschichtsbücher der Tang-Dynastie*], 卷 201, Abteilung »Lie zhuan 列傳« [»Biographien«] Nr. 126, Abschnitt *zàn* 贊, in: Ouyang Xiu 歐陽修 u.a., *Xin Tang shu* 新唐書, 20 Bde., Beijing (Zhonghua) 1975, 5738).

[448] Mit den Einschüben *yòng cǐ yǐ* 用此以 und *zhī shù* 之術: »[Leute] verwendeten dies

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen mühen ihren Geist ab im Trachten nach Vorteil und Gewinn.[449] »Die Studierenden früherer Zeiten betrieben [es] um ihrer selbst willen, die heutigen Studierenden betreiben [es] um der anderen willen.«[450] Die mit Amtskappe und Amtshaube [ausgestatteten Beamten] und erhabenen[451] Gebildeten früherer Zeiten[452] machten daraus in ruhigen Mußestunden und in der freien Zeit[453] ihr klares und hintergründig-versunkenes, ihr mit sich selbst zufriedenes Vergnügen.[454] In der Tang-Zeit sagte Zhang Yanyuan: »Die Künste der Schrift und der Malerei sind nichts, was die Söhne von Dörflern betreiben könnten.«[455] Was können wir tun, wenn nach einiger Zeit [sie nun][456] (681) oft aus der Malerei ihr Geschäft[457] machen, auf Vorteil und Gewinn ihr Trachten [richten], wenn es ihnen gänzlich der Ausstrahlung der neun Schulströmungen ermangelt,[458] wenn sie die [stilistischen] Verkörperungen der Gebildeten und hohen Beamten[459] nicht in sich ausbilden? Schätzen sie denn nicht von sich aus ihre Kunst gering?[460] Der Grund[461] fehlender Verfeinerung ist somit gar oft darin gelegen. Wahrlich, das ist eben, wovon es [seit alters her] heißt: »Den Ursprung wegwerfen und[462] das Zweitrangige[463] verfolgen«.

---

dazu, daraus eine Kunstfertigkeit [des Nährens des Geistigen zum Zeitvertreib] zu machen«.

[449] Mit den Einschüben *zhī wéi* 之為 und *xīn zhī kǔ* 心之苦: »[dagegen] machen daraus die Bitternis [ihres Trachtens nach Vorteil und Gewinn und des Sich-Abmühens ihres Geistes und] inneren Sinns.«

[450] Zitat aus LY 14.24 (Schwarz, Konfuzius, XIV.25).

[451] Nach der Variante *zhèng* 正: »aufrechten«.

[452] Kaum anders mit der Variante *xí rén* 昔人.

[453] Nach der Variante *xiá* 暇: »Mußezeit«.

[454] Vgl. ähnlich die Kennzeichnung dieser »Malerei der Gebildeten« schon oben in VI. 9. [63], LB II 679.

[455] Angelehnt an eine Formulierung in LDMHJ, 卷 1, Abschnitt »Lun hua liu fa 論畫六法«, 15 (Acker, Some T'ang, I 153).

[456] Nach der Variante *rén zhī xué zhě* 人之學者: »[wenn jene] Studierenden unter den Leuten«.

[457] Nach der Variante *gāo* 高: »erhabenes [Geschäft]«.

[458] Nach der nicht völlig verständlichen Variante *jīn zì zhuì* 金自墜 mit dem wenig sinnvollen ersten Zeichen als gängige Fehlschreibung zu *quán* 全 vielleicht: »[wenn] sie ganz von selbst zurückfallen hinter [die neun …]«.

[459] Mit dem Zusatz *shù shì* 術士: »und der kunstfertigen Gebildeten«.

[460] Ähnlich mit Zusatz *zhě* 者.

[461] Nicht anders mit der Variante *yóu* 由.

[462] So explizit mit *ér* 而.

[463] Mit dem Zusatz *qí* 其: »[den] betreffenden [Ursprung]« und »[Zweitrangige] daran«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[67] Und wenn es für die Leute kein Studieren gibt,[464] werden sie »ohne Maßstab« genannt, und »ohne Maßstab« heißt,[465] es gibt da nicht die Maßstäbe und Verfahrensweisen der früheren Meister.[466] Gibt es denn wirklich solche, die (nicht)[467] hinter den Maßstäben und Verfahrensweisen zurückbleiben und dabei doch[468] zu namhaften Meistern werden, die die Alten übertreffen und die Heutigen übersteigen? Unter den sogenannten »Gebildeten mit geringen Studien« gibt es drei [Arten] von solchen, die vielfach von ihrer angeborenen Anlage her stark[469] sind und sich doch selbst [den Blick] verdecken; und von denen, die sich da mit dem Studieren schwer tun, gibt es [ebenfalls] drei[470] [Arten]. Was ist gemeint? Es gibt solche, die im Innern erhaben [sich dünken] und sich bei sich selbst[471] schämen, niedriger Gestellte zu fragen, die sich lediglich auf ein geraubtes Studieren stützen – das ist eine Selbstverdeckung. Es gibt solche, die in ihrer angeborenen Anlage klug und von hoher Begabung sind, die [wahllos] durchmischt studieren und dabei wild und wirr [werden], deren Gesinnung sich nicht auf ein Einziges richtet – das ist eine [andere] Selbstverdeckung. Es gibt solche, die in jungen Jahren einst die angeborene Anlage dazu verliehen bekommen haben,[472] die ohne Mühen doch einigermaßen [zur Beherrschung] durchdringen, die nachlässig sind und nicht studieren – das ist [wieder] eine [andere] Selbstverdeckung. Was hat es mit dem »Sich-Schwertun beim Studieren« auf sich? Es gibt solche, die träge[473] sind und nicht Bescheid wissen um die Bahnen der Wirk-lichkeit des betreffenden Studiums, die in ihren Berechnungen auf das Glück setzen, die es sich lediglich angelegen sein lassen, Falsches zu machen und dabei ihren inneren Sinn zu mühen, die ihren Geist und ihre Gesinnung sich wirr zerstreuen[474] lassen und nicht bis zum wirklichen Gehalt vordringen – das bedeutet

---

464 Ähnlich mit dem Zusatz *zhě* 者.

465 Mit dem abermaligen Einschub *zhě* 者: »das [›ohne Maßstab‹] soll heißen«.

466 Nach der Variante *rén zhī* 人之: »[früheren] Leute«.

467 Die Verneinung *bù* 不 scheint hier in Anbetracht des Sinnes des gesamten Abschnittes redundant. Maeda (Two Twelfth, 42) übersetzt dementsprechend ohne Verneinung und polemisch.

468 Mit dem Zusatz *zì* 自: »[doch] von selbst«.

469 Nach der Variante *kuáng* 狂: »wild«.

470 Nach der mit dem folgenden übereinstimmenden Variante *èr* 二: »zwei«.

471 Nach der Variante *bù* 不 dagegen kaum überzeugend: »[sich] nicht«.

472 Nach der Variante *chéng* 成: »[dazu] ausgebildet haben«.

473 Nach der Variante *màn* 謾: »lügnerisch«.

474 Nach der Variante *bì* 蔽: »bedeckt sein«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Sich-Schwertun beim Studieren«. Es gibt solche, die ihrer ursprünglich angeborenen Anlage nach nicht ein auf das Studium [gerichtetes] Inneres haben, und die doch zum Leben [solches] heucheln – das bedeutet [ebenfalls] »Sich-Schwertun beim Studieren«. Die Anhänger dieser Richtung, das sind eben einfach die Niederungen des Handwerks.[475] Wie könnten sie[476] die Überbleibsel der Alten weitergeben, die innersten Geheimnisse der früheren Meister eröffnen? Noch niemals gab es [in der Malerei] ein »sicheres[477] Können« ohne Studieren.[478] Wie wahr sind diese Worte!

[68] Für jeden Studierenden ist es angebracht, an der Verfahrensweise zur [stilistischen] Verkörperung nach einer Schule festzuhalten. Ist das Studium vollendet, so kann er sie dann abwandeln und seinen eigenen Maßstab machen; so ist es ja angängig. Ach! Wo die Quelle tief ist, ist der Fluß lang, und wo das Äußere in Ordnung ist, wird auch das Spiegelbild aufrecht sein. Somit bringt das Studieren wunderbare Vollendung hervor, und es wird die Kunstfertigkeit durch verfeinertes Sinnen[479] ausgeschöpft; denn bei wem der Ursprung [dazu] gegeben ist, bei dem wird es sich auch einfach so [ergeben].

[69] Erörterung über das Übermäßige und das Ungenügende an den gemalten Bildern der drei früheren Zeitalter[480]

Wer ferner bei der Erörterung der gemalten Bilder häufig verfeinert und treffend [zu sprechen] vermochte, war in unserem Staat Wang

---

[475] Nach der Variante 斯為下矣: »dies sind eben die Niedrigeren«.

[476] Nach der Variante *fú yù* 夫欲: »Wenn jene [die Überbleibsel … eröffnen] wollten [- ohne Studieren vermochte dies noch niemals jemand sicher].«

[477] Nach der Variante *zì* 自: »von selbst [erlangtes Können]«.

[478] Hier wird in provokanter Umkehrung eines bekannten Gedankens zu *liáng néng* 良能 – dem angeborenen als dem nicht zu erlernenden und daher als dem einzig »sicheren Können« – aus *Meng Zi* 孟子 7A15 (Jiao Xun, Meng Zi, 529 bzw. Wilhelm, Mong Dsï, 187) formuliert.

[479] Nach der Variante *cuì* 粹: »[durch das Verfeinerte] und Reine«.

[480] Dieses Kapitel fehlt in den verbreiteten Ausgaben der Schrift, weshalb es von Maeda auch nicht übersetzt worden sein dürfte. Für eine spätere Einfügung des Kapitels von dritter Hand spricht die teilweise inhaltliche Überschneidung mit der »Vorrede« von Han Zhuo 韓拙. Andererseits ergänzt das Kapitel auf durchaus sinnvolle Weise die früheren Ausführungen zur Kunstkennerschaft und das vorausgehende Lamento über den Verfall der Zeiten, wenn zum Abschluß wieder an die Leitbilder der Berg-Wasser-Malerei erinnert wird.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jinqing. Er erörterte die drei früheren Zeitalter, das hohe Altertum, das mittlere Altertum und die jüngere Vergangenheit: Vor den Drei Erhabenen [, den drei legendären Kulturheroen der Vorzeit,][481] liegt das Zeitalter der großen (682) Brache; da kann nichts irgendwie »Malerei« genannt werden. Seitdem Herr Fu Xi die Schriftzüge auf den Schildkröten [-panzern] bestimmt und als Linien in den [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Trigramme [des *Buches der Wandlungen*] gezeichnet hatte, hatte das [linienzeichnende] Malen zuerst den Sinn [des Ausbildens] einer körperlichen Gestalt. »Malen« ist ursprünglich ein »Linienziehen«.[482] Als es zur Zeit des »Urahnen [und Herrschers] über das Gelbe« [, des »Gelben Kaisers«,] kam, sah sich Shi Huang die Vorkommnisse an und nahm Gestalt an ihnen – dies ist der Beginn der Malerei. Was dann die Fünf [legendären] Herrscher,[483] Yu und Tang bis hin zur Qin- und Han-Dynastie betrifft, so hat die Malerei da seitdem ihren Aufschwung genommen. Obwohl aus der betreffenden Zeit Familien- und Eigennamen der Leute aufgezeichnet sind, ist doch noch niemals einer gesehen worden, der [noch] gemalte Überreste hätte, so daß keinesfalls [deren] Vorzüglichkeit und Wertlosigkeit bestimmt werden kann. Die eigentliche Malerei nahm einen großen Aufschwung unter der Jin-[Dynastie] und der Song-[Dynastie des Hauses Liu während der Zeit der nördlichen und südlichen Dynastien],[484] und obgleich es bei [einigen] Leuten diesbezüglich echte [Pinsel-] Spuren gibt, bekommt man sie selten zu sehen. Wo [Wang] Jinqing die gemalten Bilder aus den drei früheren Zeitaltern erörterte, kann man diese [Epoche] an die Stelle des hohen [Altertums] setzen. Die Jin- und die Song- [Dynastie] sind das hohe Altertum, die Tang-Dynastie bildet das mittlere Altertum, die Fünf Dynastien [danach] bilden die jüngere Vergangenheit. Während der Jin- und der Song- [Herrschaft] gab es Gu [Kaizhi], Lu [Tanwei], Zhang

---

[481] Gemeint sind in historischen Aufzählungen in der Regel Fu Xi 伏羲, Shennong 神農 und Huang Di 黃帝.

[482] Vgl. so gemäß einer Variante schon in der »Vorrede« von Han Zhuo 韓拙, oben [2], LB II 661; ebenso tautologisch verwirrend auch schon in LQGZ, VI. 8. [1], LB I 631. Gemäß der ebenso gelehrten wie unsinnigen Tautologie in dieser sophistisch altertümelnden Erklärung ist offenbar das erste Zeichen *huà* 畫 wie das spätere Wort für »Malerei« zu lesen, das zweite dagegen wie das dieser Wortübertragung zugrunde liegende Ausgangswort für »Linien ziehen« oder »begrenzen«, später auch *huà* 劃 geschrieben.

[483] Gemeint sind in dieser Zusammenstellung offenbar die legendären Herrscher des Altertums vor den danach genannten Begründern der Xia夏- und der Shang商–Dynastie, also Shao Han 少昊, Zhuan Xiang 顓頊, Di Ku 帝嚳, Yao 堯 und Shun 舜.

[484] Also seit der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[Sengyou] und Zhan [Ziqian], das sind die Vollkommenen und die Tugendhaften und Fähigen [in der Geschichte] der Malerei – in der Tat ja die Lehrer und Vorbilder über hundert Epochen hinweg.

[70] In der Tang [-Zeit] sagte Zhang Yanyuan, wenn in früheren Zeiten menschliche Figuren gemalt worden seien, seien sie rein und gewichtig, dabei mußevoll und vornehm gewesen. In der heutigen Zeit sei dem nicht [mehr] so.[485] Bis zur Hochblüte der Tang [-Herrschaft] ging [ihnen] allmählich die Reinheit und das Gewicht aus und sie waren [immer] weniger mußevoll und vornehm – ganz zu schweigen von der jüngsten Epoche! Bei Guo Ruoxu heißt es: »Die buddhistischen Bildnisse und Pferde der Heutigen reichen vermutlich nicht heran an frühere Zeiten; [in den Gattungen der] Blumen- und Bambus [-malerei], der Vogel [-malerei] und der Berg-Wasser [-Malerei] reichen frühere Zeiten nicht an die heutige heran.«[486] Li Sixun, Zhang Zao, Sung Shen, Wang Wei, Wang Zai, Yang Yan und ihresgleichen aus der Tang [-Zeit] – das ist der Maßstab der Unsterblichen und die Vortrefflichkeit der Vergeistigten. Sie übertreffen das hohe Altertum, und [ihre Malerei] wird ja ebenfalls für die Verfahrensweise der Lehrer gehalten, überliefert über die Zeiten hinweg. [In der Zeit der] Fünf Dynastien gab es Jing Hao und Guan Tong, die über die Früheren und die Zeitgenossen hinausgingen. Mit dem Anfang der Song-Dynastie gab es wiederum Li Cheng und Fan Kuan. Obwohl Li [Cheng] bei Guan [Tong] in die Lehre ging, übertraf er ihn doch zugleich – man kann eben sagen, »die blaugrüne [Farbe] geht aus dem blauen [Färbeknöterich] hervor [und übertrifft ihn doch bei weitem]«.[487] Beide meisterlichen Maler vermochten jeweils eine eigene Verfahrensweise [ihrer] Schule zu begründen. Zu der Zeit gab es Li Sheng, der den Maßstab des Li Sixun nachahmte – dessen, der »General« genannt wird; er hat ebenfalls selbst eine Verfahrensweise seiner Schule begründet. Da gibt es Wang Shiyuan, Di Yuanshen, Wang Duan, Yan Su, Dong Yuan, Lu Jin, Zhao Gan, Qu Ding, Ji Zhen, Ju Ran, Xu Daoning, Liu Cheng, Qiu Nuo, Huang Quan, Yan Wengui, Song Di,

---

[485] Das vorgebliche Zitat läßt sich so nicht identifizieren. Vgl. aber der groben Tendenz nach LDMHJ, 卷 1, Abschnitt »Lun hua liu fa 論畫六法«, 15 (Acker, Some T'ang, I 152 f.).

[486] Vgl. diese Aussage bei Guo Ruoxu 郭若虛, THJWZ, Abschnitt »Xu lun 敍論« (»Einführungen und Erörterungen«), 27; LB I 61.

[487] Vgl. diese stehende Wendung wohl zuerst in LDMHJ 21 (卷 2, Abschnitt »Xu shi zi chuan shou nan bei shi dai 叙師資傳授南北時代« (»Bericht über die Weitergabe von Lehrern und Vorbildern in der Zeit der südlichen und nördlichen [Dynastien]«).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Shang Xun, Pang Chongmu, Li Yin, Li Zongcheng, He Rui, Liang Zongxin, Guo Xi, Hou Feng, Gao Keming, Dong Yun, Fu Daoyin, den Mönch Zening aus [dem Kreis] Yongjia, den Mönch Jizhang aus Wu – mit jedem einzelnen unter diesen namhaften Leuten habe ich einen Schulgründer und vorbildlichen Lehrer, einen Gebildeten von ranghoher Gelehrsamkeit oder einen solchen, der sich in der Berg-Wasser [-Malerei betätigte], aufgeschrieben. Man muß Bescheid wissen über die Maßstäbe und Verfahrensweisen aus der Abstammungslinie der betreffenden [Schulrichtung] und [diese] unbedingt durchdringen. Daher ist dies [sc. das SSCQJ] in ihrer Nachfolge verfaßt.[488]

(683) [71] (Nachwort [des Zhang Huai mit Volljährigkeitsnamen Bangmei aus Yimen]

Einst wurde gesagt, zahlreich seien schon die Erörterungen über die Malerei in der Gegenwart. Die da frühere Zeiten untersuchen bis an die heutige Zeit heran, mühselig und erbärmlich [genug], und die wiederum[489] [diese] ihre einseitigen Ansichten [mit dem Ergebnis] einer abwegigen Lehrmeinung festhalten, [so] gehindert an der reinen Vollendung[490] von Himmel und Erde, die da nicht kennen die wunderbar vollendete Entfaltung aus früherer und heutiger Zeit – wieviele Leute sind das doch! Daher kann es nicht nach Seiten gezählt und nach Namen berechnet werden. Doch wenn [schon] in früheren Zeiten über die Malerei von den Stammvätern her berichtet wurde,

---

[488] Der überlieferte Text bricht hier ab, obgleich mit diesem Satz auf eine Fortsetzung hingewiesen zu sein scheint. Möglicherweise gehören aber auch dieser und schon der vorhergehende Satz nicht mehr zum ursprünglichen SSCQJ von Han Zhuo 韓拙. Es könnte sich durchaus um eine nachträglich hinzugefügte Überleitung zum darauf folgenden »Nachwort« handeln; dann müßte dieser Schluß wohl eher so lauten: »Daher habe ich dazu ein Nachwort verfaßt.« Mit dem Ich wäre nach dieser Deutung hier also der Autor des »Nachworts« gemeint. Dort gibt sich dieser immerhin kühn als der eigentliche Verfasser des gesamten SSCQJ aus, wenn er behauptet: »[Han Zhuo] veranlaßte mich, [seinen Diener,] daraus eine Schrift zu machen und seine Sinneshaltung zu erklären.« (unten [75], LB II 685). Vgl. überdies im »Nachwort« (unten [76], LB II 685) die Formulierung *gè xù qí shuō* 各序其說, »er hat jeweils die betreffenden Ausführungen der Reihenfolge nach besprochen«.

[489] Nach der Variante *běn* 本 statt *yì* 亦: »[und die da] entspringend [aus ihren einseitigen Ansichten an einer abwegigen Lehrmeinung festhalten,]«.

[490] Die unübliche Wendung mag eine etwas plumpe Anspielung auf den Beinamen Chunquan 純全, »der rein Vollendeter«, des Han Zhuo 韓拙 sein.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

so gibt es eben [in der Malerei einen Ursprung], aus dem sie herkommt.[491] In Erscheinung trat sie seit[492] [der Vorzeit unter dem legendären] Tang [-Herrscher Yao] und dem [Herrscher Shun aus dem Hause] Yu, wurde voll verwirklicht in der Shang- und der Zhou [-Zeit], geehrt vom Himmelssohn, eingesetzt im Ahnentempel,[493] wurde zu hellem Scheinen gebracht anhand der körperlichen Gestalten von Sonne und Mond, Bergen und Drachen,[494] und wurde gesondert gemäß den Spuren von Vögeln und Tieren, von Fischen und Käfern. Sie gestalteten sie auf den Kappen und Wagenabdeckungen [der hohen Beamten], auf Zeremonialgewändern und Hauben, brachten[495] sie an Weingefäßen und Krügen, an dreifüßigen Urnen und Behältnissen an. Gemeinsam mit den sechs kanonischen Schriften wurde sie vollständig überliefert, und auf hundert Epochen hinaus wurde von den Stammvätern her darüber berichtet. Bis hierher kam sie, doch von nun an wurde, obgleich die Generationenfolge nicht abbrach, ihre [stilistische] Verkörperung niemals vollständig [ausgeprägt]; manche nahmen ein einzelnes Vorkommnis in Angriff,[496] manche waren stark in einer kleinen Fertigkeit, und es gab keinen mehr, der es noch vermöchte, darüber hinaus zu gehen und ihre Bahnen der Wirk-lichkeit in reiner Vollendung und in einer wunderbar vollendeten Entfaltung auszuschöpfen.

[72] Was ferner also die Malerei betrifft, so eröffnet sie die ursprünglich-dunkle, gelbe äußere Erscheinungsweise von Himmel und Erde und läßt heraus das [schattig-dunkle] Yin und das [sonnenhelle] Yang, die Ausgangs- und Wirkpunkte im Hervorbringen der Wandlungen. Sie pinselt das Heraustreten und Verschwinden von Wind und Wolken hin, unterscheidet die Verwandlungen von Fisch und

---

[491] Mit der Variante *jī* 迹 statt *shù* 述: »[Doch] für die [Pinsel-] spuren [der Stammväter aus früheren Zeiten gibt es eben einen Ursprung, aus dem sie herkommen]«. Höchstwahrscheinlich ist der Text hier aber schlicht korrumpiert, indem der Ausdruck *zǔ shù* 祖述 von der übernächsten Zeile fälschlich hierher geraten ist. Richtig ist wahrscheinlich: »Doch was die Malerei im Altertum [betrifft], gibt es da eben [einen Ursprung] aus dem sie herkommt«.

[492] Mit der Variante *yú* 於: »in«.

[493] Mit der unwahrscheinlichen Variante *yǔ zhòu* 宇宙: »[im] All von Raum und Zeit [, in der ganzen Welt]«.

[494] Nach der Variante *lín* 林: »Wäldchen«. Gemeint sein könnten in Anbetracht des nächsten Satzes auch die ersten piktographischen Schriftzeichen. Ornament, Schrift und Bild würden demnach als verwandt angesehen.

[495] Die Variante *shè* 設 ist *shuō* 說, »besprechen«, an dieser Stelle vorzuziehen.

[496] Nach der Variante *gōng* 工: »bearbeiteten«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Drachen, ist kundig hinsichtlich der wirklichen äußeren Gestalt der Seelengeister und des Geistigen. Sie sondert die hochgehende[497] Dünung von Strömen und Binnenmeeren bis hin zu Glanz und Schönheit von Bergen und Flüssen,[498] zum üppigen Wuchs[499] von Pflanzen und Bäumen – [jeweils] wechselnd und außergewöhnlich, überraschend und vortrefflich, glanzvoll und herausragend oder gewaltig und[500] merkwürdig. Alles, was auf dem Gebiet dessen, was zu den Erscheinungsgestalten zählt, verortet ist,[501] was befangen ist[502] in der Verkörperung einer körperlichen Gestalt – in der feinen Ausarbeitung eines wuchernden Geästs, in der Unscheinbarkeit eines Vordaches, gedeckt vom hohen Himmelsgewölbe, getragen von der großen Weite – da gibt es kein Entrinnen vor dem, was zu den Erscheinungsgestalten zählt. Dabei ist der Mensch unter den unzähligen Vorkommnissen dasjenige von höchster geistiger Kraft. Wo der Mensch daher in der Malerei[503] [etwas] aufgrund der Bahnen der Wirk-lichkeit vollbringt, vermag er das wunderbar Vollendete an den Vorkommnissen auszuschöpfen;[504] wo er aber verdunkelt ist hinsichtlich der Bahnen der Wirk-lichkeit, geht ihm die Echtheit an den Vorkommnissen verloren – woher kommt dies denn? Es liegt dies am Ausgangs- und Wirkpunkt in der [vom] Himmel [verliehenen] angeborenen Anlage. Die angeborene Anlage betrifft die vom Himmel verliehene Verkörperung, die Ausgangs- und Wirkpunkte betreffen ihre äußerst vergeistigte Entfaltung.[505] Sobald der Ausgangs- und Wirkpunkt einmal aufgeht, entstehen dabei die ungezählten Verwandlungen. Nur wer beim Malen die betreffenden Bahnen der Wirk-lichkeit hervorbringt, vermag, gestützt auf das Von-selbst der angeborenen Anlage, das Unscheinbare und wunderbar Vollendete an den Vorkommnissen zu erkunden, im inneren Sinn [damit] übereinzutreffen und im Geistigen [damit] zu verschmelzen, im Stillen übereinzukommen mit Selbstbe-

---

497 Nach der Variante *bō* 波: »Wellen und«.

498 Nach der Variante *shuǐ* 水: »Gewässern«.

499 nach der Variante *róng* 榮: »[zur üppigen] Pracht«.

500 Nach der Variante *miào* 妙: »auf wunderbar vollendete Weise [merkwürdig]«.

501 Sinnvoller ist wohl die Variante *shì* 識: »[was] anhand [von …] erkannt wird«.

502 Nach der Variante *tú* 圖: »wonach getrachtet wird« oder »wovon ein Bild gemacht wird«.

503 Nach der Variante *hé* 合 statt *rén zhī* 人之: »[Wo daher] ein [zur Malerei] Geeigneter«.

504 Nach der Variante *huà* 畫 vielmehr: »zu malen«.

505 Nach der Variante *rén* 人 statt *zhì* 至: »[Entfaltung im] menschlichen [Geist]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wegung und Ruhe, mit einem Pinselschwenk[506] [es] sichtbar zu zeigen[507] in ungezählte Erscheinungsgestalten; und dann ist auch schon die stoffliche Gegebenheit in einer körperlichen Gestalt selbstbewegt und frei, schwebt ungebunden die Bewegtheit[508] im Atmen. Wer daher verdunkelt ist hinsichtlich der Bahnen der Wirk-lichkeit, dessen innerer Sinn wird von [all] den Ansätzen in Gebrauch genommen, dessen angeborene Anlage wird von den Vorkommnissen verändert, und er geht unter in Staub und Schmutz, wird durcheinander gebracht von Vorteil, Gewinn und Dienstleistungen; das ist einfach nur einer, den Pinsel und Tusche in Gebrauch nehmen – wie könnte[509] der (684) über die Echtheit von Himmel und Erde sprechen? Daher [findet sich] die wunderbare Vollendung der Berg-Wasser [-Malerei] häufig ausschließlich in dem, was die Gruppe der mußevoll Zurückgezogenen, der Überlegen-Ungezwungenen und Hintergründig-Versunkenen,[510] was namhafte Großwürdenträger und Gebildete von hoher Verwirklichung, was diejenigen, die Einsicht in das Leere erlangt und die angeborene Anlage erkannt, die das Sichtbarmachen der Vorkommnisse ganz und gar verstanden und den betreffenden Reiz erreicht haben, machen. Und erst recht die Freude an Berg und Wasser, die Lust[511] an Wäldchen und Quellwassern, wie könnte denn dies auch etwas sein, was der mittelmäßige und beschränkte biedere Amtsangestellte, der primitive Kerl von den Marktplätzen,[512] was einer, der sich von den Schreckgespenstern [auf den alten Bronzegefäßen] verwirren läßt[513] – etwas, was [all diese] machen könnten? Angemessen[514] ist es, dies zu malen in Berg-Wasser [-Bildern], [aber] wahrhaftig kann niemals leichthin darüber geredet werden.

[73] Diejenigen [Pinsel-] Spuren, die aus früherer und heutiger Zeit prominent und deutlich sichtbar sind im Erdenkreis, das sind ja

---

506 Nach der Variante *yú* 于: »aufgrund eines Pinsels«.

507 Nach der Variante *tóu hū* 投乎: »es hineinzuwerfen«.

508 Nach der Variante *yùn* 韻: »Gestimmtheit«.

509 Nach der Variante *zú yǐ* 足以: »vermöchte [… zu sprechen]«.

510 Nach der Variante *cái yì yǐn dùn* 才逸隱遯: »der begabten Ungezwungenen und der zurückgezogen sich Verbergenden«.

511 Nach der Variante *ào* 奧: »das innerste Geheimnis«.

512 Nach der Variante *tān nuò* 貪懦: »der Begehrliche und Unfähige [, der primitive Kerl]«.

513 Nach der Variante *zhì* 至 und *cū sú* 粗俗 eher: »bis hin zu dem Groben und Gewöhnlichen«.

514 Nach der Variante *qǐ* 豈 eher: »Werden sie [dies] etwa [in Berg-Wasser-Bildern malen]?«

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nun keineswegs wenige. [Daran] sei grob die körperliche Gestalt und der Anblick erkundet und [folgendermaßen] zusammengefaßt: Spitzen in der Ferne türmen blaugrün schimmernd sich auf. Gewässer, die in die Ferne [reichen], sind da durchsichtig[515] und licht. Ein kleines Segel kehrt zum Ufer zurück, Wildgänse kommen im Herbst aus dem leeren [Himmel] herab – wenn es ist, als erblickte man in einer Handfläche tausend *Li*-Meilen, ist da diesbezüglich die Ferne auf gleicher Höhe erlangt worden. Sind die Wolken leicht, die Gebirgsgipfel glanzvoll, die Bäume gealtert, mit lockerer Umschattung, und ist da ein Dorf am Fluß mit einer auf Holzbohlen abgestützten Straße, mit fernen Gebirgskämmen, erhaben hochgetürmt, mit einer Mönchsbehausung und einer Brücke über dem Gebirgsfluß, mit einem heimkehrenden Schiff und wenigen Menschen – wenn es [ein Ort der hochgesinnten Reinheit des Einsiedlers, der] »sich den Mund mit Steinen spült und auf dem Wasser ruht« ist,[516] ist da diesbezüglich die vollendete Ansicht erlangt worden. Wenn Kiefernbäume und Zedern gealtert sind, [zum Knäuel] gewunden und skurril,[517] wenn die Schar der Bäume üppig ist, grünend[518] und dicht, nahe bei einem Wasserlauf ein gewundener[519] Gebirgsbach, und wenn uralt der Steilabfall, hoch das Wäldchen ist – dies hat dann diesbezüglich [den Kern von] »Bäumen mit Felsen« erreicht,[520] und ungezählte Bäume sind da in wirrer Zerstreuung.[521] Wo es die wirkmächtige Erscheinung von tausend Bergüberhängen,[522] die blaugrün schimmernd sich empor-

---

[515] Nach der Variante *chén* 沉 eher: »versinken [da aus dem Licht]«.

[516] Zu dem Zitat, das auf einen denkwürdigen Versprecher des Sun Chu 孫楚 zurückgeht, vgl. *Shi shuo xin yu* 世說新語 25.6; *Jin shu* 晉書 (*Historische Bücher der Jin-Dynastie*), 卷 56, Abteilung »Lie zhuan 列傳« (»Biographien«) Nr. 26. Von »und ist da ein Dorf am Fluß« ab lautet diese Passage nach einer Variante vielmehr: »und ist da eine Brücke über dem Gebirgsfluß mit einem zurückgezogen und ungezwungen [Lebenden], sind da Reisigsammler und Angler bei einem Dorf am Fluß, ist da eine auf Holzbohlen abgestützte Straße, ein gewundener Pfad, erhaben hochgetürmt auf einem Hügel ein Pavillon, ein stürzendes Quellwasser, das die Felsen umspült, ein Reiter, der fortzieht, ein heimkehrendes Schiff und wenige Menschen, [ist da]«. (溪橋隱逸,樵釣江村,棧路曲徑,崢嶸虬閣,漱石飛泉,去騎,歸舟人少).

[517] Nach der Variante *luàn* 乱: »wirr«.

[518] Nach der Variante *wěng* 蓊: »[voller] Stengel«.

[519] Nach der Variante *bi* 碧: »smaragdgrüner«.

[520] Nach der Variante *nǎi* 乃 eher: »[dies] ist dann [darunter ein Berg-Wasser-Bild mit Bäumen und Felsen].«

[521] Nach der Variante 木葉披巖: »Baumnadeln und –blätter sind da vor Bergüberhängen ausgebreitet«.

[522] Nach der Variante *shān* 山: »Berge«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richten, von schräger Düsternis durch Schichten von Wolkendunst gibt, wo die Wäldchen üppig sind und[523] es in allen Blättern und Nadeln rauscht, dies hat dann diesbezüglich [den Kern von] »Wind und Regen« erreicht. Wo die Malerei bis hin zur Durchdringung der tiefen Quellgründe[524] gelangt, das geistig Helle durchläuft, den Menschen es betrachten läßt, wie wenn er den blauen Himmel und die weiße Sonne anschaut, und ihn so restlos dessen innerstes Geheimnis erkunden läßt, wo er gelöst wird, klar und heiter – wer nicht die Bahnen der Wirk-lichkeit hervorbrächte und nicht die früheren Zeiten zum Lehrmeister nähme, wer es nicht hoch[525] und weit studierte, wie könnte der es bis dahin denn bringen?[526]

[74] Heute gibt es nun den ehrenwerten Herrn Han Chunquan aus der »Zitherhalle«. Ein Nachfahre namhafter Beamter im ehrwürdigen Gewand [von alters her], dessen Familie dem Geschäft der Gelehrten nachging, vergnügte er sich seit seiner Jugend, seit der Zeit des Rezitierens und Lernens, jedesmal, wenn er sich Pinsel und Reibstein näherte, häufig mit Bäumen und Felsen. Nachdem er volljährig war, führte er Dienstreisen in Süd und Nord durch und war dabei einer, der sich oft an den Sehenswürdigkeiten von Strömen und Gebirgen erfreute, und er machte ein Bild aus den Ansichten, zu denen er gelangt war, [so daß] sie scheinbar auf einmal vor[527] einem [standen]. Wenn er in der Folge das Malen von Berg und Wasser in Angriff nahm,[528] so versetzte er, sowie er den Pinsel ansetzte, die Leute in Erstaunen, trat weit aus dem Staub der Gewöhnlichkeit hervor, verdeckte sich nicht durch eine Einseitigkeit [den Blick], blieb nicht in einer Ecke stecken, umschmeichelte nicht wohlgefällig die Welt und trachtete nicht nach einem Ruf in seiner Zeit. Er widmete sich einzig der Kunstfertigkeit in den Plänen seines inneren Sinnes und in dem Feinstofflichen und Geistigen [in sich], [plagte sich unverdrossen][529] in der Hitze [des Gefechts], wurde mit den Jahren weißhäuptig und übertraf jene Gebildeten, die maßlos[530] mit Büchern umgehen und

---

[523] Mit der Variante *rú* 如 statt *ér* 而: »als [rauschte es in …]«.

[524] Nach der Variante *liú* 流: »Wasserläufe«.

[525] Nach der Variante *shēn* 深: »tief«.

[526] Mit der Variante *wǎng* 罔 statt *hé* 何: »[der könnte es] nicht [bis dahin bringen.]«

[527] Nicht anders mit der Variante *yú* 於.

[528] Nach der Variante *gōng* 工: »[an der Malerei …] arbeitete«.

[529] Mit dem Zusatz *zhì yú* 至於: »so sehr [, daß er, sich plagend …, weißhäuptig wurde und]«.

[530] Nach der Variante *jí* 籍 unwahrscheinlicher, da gegen die stehende Wendung, einfach: »[die süchtig sind nach Büchern und] Schriften [und nach der Überlieferung]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

süchtig sind nach der Überlieferung. Nicht einen Tag ließ er ab von Pinsel und Tusche, und doch fürchtet er, seine Studien könnten nicht hinreichen. Er bewahrt das wunderbar Vollendete aus früherer und heutiger Zeit auf und (685) das All von Raum und Zeit befindet sich in seiner Brust;[531] er durchdringt den[532] Quellgrund des Hervorbringens der Wandlungen, und die hundert Vorkommnisse[533] entstehen in seinem Innern. Daher sind [solche Bilder], worin bis zur Verfeinerung erforscht und das Sinnen ins Äußerste getrieben wurde, worin in der Tiefe erreicht wurden die Bahnen der Wirk-lichkeit in dessen reiner Vollendung und wunderbaren Umsetzung – [daher sind dies eben jene][534] gemalten Bilder des [rein vollendeten] Chunquan aus Nanyang! Der ehrwürdige Herr hatte seit der Epoche Shaosheng[535] den Schirm geschultert und sich in die Hauptstadt begeben, um seine Kunstfertigkeit zu vervollkommnen. Der Stadtgouverneur Wang Jinqing war von ihm[536] sehr angetan und empfahl ihn weiter an die Residenz [des Kaisers unserer Dynastie,] des gegenwärtigen Vollkommenen. In der Folge stieg er auf in geschätzte Positionen, erhielt [den Rang eines] »respektvoll wartenden« [Vorstehers] im Amt für Schreibkunst und Kunstfertigkeiten der Hanlin-Akademie, wurde wiederholt zu einem Aufseher wie zu einem Maler[537] [im Rang eines] »Mitarbeiters«, und gegenwärtig ist ihm[538] der Titel »Getreu kommentierender Junker« verliehen.

[75] Der ehrwürdige Herr hat noch nie nach einer Beförderung getrachtet; bis heute sieht er nur in der Malerei das Glück seiner angeborenen Anlage. Nach einiger Zeit verkündete er, aus seinen einst [gesammelten Gedanken] ein Manuskript zusammenstellen [zu wollen]; in seiner Brust bewahrte er innerste Geheimnisse auf, und er veranlaßte mich, [seinen Diener,] daraus eine Schrift zu machen[539] und seine Sinneshaltung zu erklären. Was da also an Erörterungen

---

[531] Nach der Variante *shǒu* 手: »Hand«.
[532] Nach der Variante *shùn* 順: »folgt dem«.
[533] Nach der Variante *wàn huà* 萬化: »ungezählten Wandlungen«.
[534] Noch deutlicher mit dem Einschub *zhě qí* 者其.
[535] Diese Regierungsdevise umfaßt die Jahre 1094–98.
[536] Mit der Variante *wéi* 為 stimmiger so.
[537] Nach der Variante *bì shū* 祕書: »einem Sekretär«.
[538] Nach der Variante *yǐ* 已: »[ihm] bereits«.
[539] Nach der Variante *bǔ* 補 eher: »durch ein Verbessern [der Schrift seine Sinneshaltung …]«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über die Berg-Wasser [-Malerei] gesammelt ward, habe ich bis ins winzige Detail vollständig aufgezeichnet.[540]

[76] Unter Verweis ferner auf die [verschiedenen] Vorkommnisse hat er jeweils die betreffenden Ausführungen der Reihenfolge nach besprochen. In seiner Rede gibt es keine[541] blütenschönen Verzierungen; in der Sache findet er zum[542] ursprünglichen wirklichen Gehalt. Mit einer umfassenden Kenntnis der früheren Zeiten hat er die Gegenwart geprüft[543] und so Belege und Kenntnisse vermehrt. Gegliedert in Wolken und Gewässer, Berge und Wäldchen,[544] mit Mauern bewehrte Paßtore, Brücken und Fußstege gibt er die betreffenden Verfahrensweisen hinsichtlich Pinsel und Tusche weiter und redet über die diesbezüglichen Schwächen bei der Gestimmtheit[545] im Atmen. Durchdrungen hat er die Anzeichen der Ansichten zu den vier Jahreszeiten. Er kennt sich aus im Einsatz des Pinsels[546] aus den drei früheren Zeitaltern. Satz um Satz und Sache um Sache läßt er überdeutlich nachgeborene Studierende es anschauen und daraus das Kernstück eines Dreh- und Angelpunktes, einer Furt und Brücke[547] machen – ist diese Fürsorge nicht großartig? Wenn der [Herr] aus Nanyang Freunde empfing, [pflegte] er frühere Zeiten und die Gegenwart zu besprechen. Im schriftlichen Ausdruck gelangte er zu einer Tiefe in den Bahnen der Wirk-lichkeit gleich der Perle, die in der Muschel verborgen ist,[548] oder der Jade, die in einem Steinklumpen aufbewahrt

---

[540] Demnach ginge die Schrift das SSCQJ des Han Zhuo 韓拙 in der überlieferten Fassung und sprachlichen Gestalt bis in die gedankliche Ausformung hinein auf den unbekannten Verfasser dieses »Nachworts« zurück, was aus stilistischen Gründen jedoch anzuzweifeln ist. Andererseits ist hier auch wieder nur von *zài* 載, »aufzeichnen«, die Rede. Immerhin kann mit dieser engen Verbindung zwischen dem Autor dieses »Nachworts« und dem Urheber des Haupttextes der letzte Satz des Haupttextes (oben [70], LB II 682) als eine Anfügung dieses Assistenten eine gewisse Rechtfertigung finden.

[541] Nach der Variante *bǐ mò* 筆墨 vielmehr: »[seine Rede gilt den blütenschönen Verzierungen mit] Pinsel und Tusche«.

[542] Nach der Variante *kě jū* 可居 vielmehr: »[in der Sache] kann man da verweilen im«.

[543] Nach der Variante *xù* 續: »[Zeiten, die] er fortsetzt bis [in die Gegenwart hinein]«.

[544] Nach der Variante 雲煙嵐霧山水林木: »[in] Wolken und Dunst, Nebelschwaden und Nebel, Berge und Gewässer sowie Gehölze«.

[545] Eher ungewöhnlich wäre die Variante *yūn* 暈: »Trübung«.

[546] Nach der Variante *jīng huá* 精華: »Verfeinerung und Pracht«.

[547] Nach der kaum überzeugenden Variante mit *guā* 筈 und *bǐ* 筆 statt dessen: »Angelpunkt und Bogenspitze, [das Wesentliche] im Pinsel [-Gebrauch]«.

[548] Nach der Variante *cáng zhū zhī bàng* 藏珠之蚌: »einer Muschel, die eine Perle birgt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist,[549] und der Studierende darf seine Schrift nicht geringschätzen. Er sollte nach den betreffenden Bahnen der Wirk-lichkeit streben, den Erörterungen über die Malerei des ehrwürdigen Herrn Glauben schenken, gleichsam als dem Geheimnis einer darin gelegenen Perle und Jade. Wie die gemalten Bilder des ehrwürdigen Herrn rein [im Festhalten an den Maßstäben der] früheren Zeiten sind und nicht gemischt mit [denen] späterer Epochen, so setzte er deshalb seine gesammelten Erörterungen unter dem Titel [Chunquan oder] »reine Vollendung« auf – darin fast schon [einer jener] Edlen von vornehmster Wirkmacht[550] – auf daß sie es für ihn verbreiteten und weitergäben.[551]

[77] Am 24. Tage im[552] ersten Wintermonat des Jahres Xinchou [sc. des Jahres 1121] der Regierungszeit Xuanhe hat Zhang Huai [mit Volljährigkeitsnamen] Bangmei[553] aus Yimen das Geleitwort im Anschluß an die Sammlung verfaßt.)[554]

---

[549] Nach der Variante *yùn yù zhī shí* 蘊玉之石: »einem Stein, der Jade birgt«.

[550] Nach der Variante *bó yǎ* 博雅: »von umfassender [Bildung] und [großer] Vornehmheit«.

[551] Nach der Ergänzung *yú wú qióng yě* 於無窮也 heißt es überdies: »[weitergäben] in [einer Zukunft] ohne Ende.«

[552] Mit dem Einschub *shí yuè* 十月: »[im] zehnten Monat, dem [ersten]«.

[553] Eine Person dieses Namens läßt sich nicht mehr identifizieren.

[554] Nach der Variante *hòu xù* 後序 lediglich: »das Nachwort verfaßt«.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literaturverzeichnis

Anthologien und Primärquellen

Bo Juyi 白居易, *Bo Juyi ji* 白居易集, 4 Bde., Beijing 1979.

Chen Qiaochu 陳喬楚, *Ren wu zhi jinzhu jinyi* 人物志今註今譯, Taibei 1996.

Chen Qiyou 陳奇猷, *Han Fei Zi ji shi* 韓非子集釋, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taibei 1981.

Cheng Lin 成林 (Hg.), *Xinyi Shi pin duben* 新譯詩品讀本, Taibei 2003.

Dai Zhouxian 戴周嫻 (Hg.), *Quan Tang shi* 全唐詩, 2 Bde., Neuauflage, Taibei 1982.

Dong Zhongshu 董仲舒, *Chun qiu fan lu* 春秋繁露, herausgegeben von Xiong Dunsheng 熊鈍生, Taibei 1984.

Fang Xuanling 房玄齡, *Jin shu* 晉書, 10 Bde., Beijing (Zhonghua) 1974.

Gao You 高誘, *Huainan Zi zhu* 淮南子注, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, Taibei 1991.

Gong Bin 龔斌, *Tao Yuanming ji jiaojian*陶淵明集校箋, Shanghai 1996.

Guo Changwei 郭昌偉 (Hg.), *Xinjiao Hu ke Song ben Wen xuan* 新校胡刻宋本文選, Taibei 1995.

Guo Maoqian 郭茂倩, *Yue fu shi ji* 樂府詩集, Beijing 1979.

Guo Qingfan 郭慶藩, *Zhuang Zi ji shi* 莊子集釋, Beijing 1954.

Guo Ruoxu 郭若虛, *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志, herausgegeben von Yu Jianhua俞劍華, Shanghai 1964.

Huang Jie 黃節, *Xie Kangle shi zhu* 謝康樂詩註, Taibei 1987.

Hung, William u. a. (Hg.), *Lun yu yin de* 論語引得. *A Concordance to the Analects of Confucius. Harvard Yenching Institute sinological Index-Series 16*, Beijing 1940.

Jiao Xun 焦循, *Meng Zi zheng yi* 孟子正義, Beijing 1954.

Li Jingde 黎靖德, *Zhu Zi yu lei* 朱子語類, herausgegeben von Wang Xingxian 王星賢, 8 Bde., Beijing 1999.

Li Zhonghua 李中華/Huang Zhimin 黃志民, *Xinyi Baopu Zi* 新譯抱朴子, 2 Bde., Taibei 1996.

Liu Pansui 劉盼遂, *Lun heng ji jie* 論衡集解, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taibei 1990.

Liu Xu 劉昫 u. a., *Jiu Tang shu* 舊唐書, 16 Bde., Beijing (Zhonghua) 1975.

Liu Zongyuan 柳宗元, *Liu Zongyuan ji* 柳宗元集, 4 Bde., Beijing 1979.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lu Yuanjun 盧元駿, *Shuo yuan jinzhu jinyi* 說苑今註今譯, *xiūdìngběn* 修訂本, Taibei 1988.
Luo Liqian 羅立乾, *Xinyi Wen xin diao long* 新譯文心雕龍, Taibei 1994.
Ma Chiying 馬持盈, *Shi jing jinzhu jinyi* 詩經今註今譯, Taibei 1971.
Mingwen shuju bianjibu 明文書局編輯部 (Hg.), Zhongguo meixueshi ziliao huibian 中國美學史資料彙編, 2 Bde., Taibei 1983.
Pu Songling 蒲松齡, *Liaozhai zhi yi* 聊齋誌異, herausgegeben von Chen Jinfang 陳錦芳, Taibei 1990.
Ruan Ji 阮籍, *Ruan Sizong ji* 阮嗣宗集, Taibei 1979.
Shen Zicheng 沈子丞 (Hg.), *Lidai lunhua mingzhu huibian* 历代论画名著汇编, Neuausgabe, Beijing 1982.
Su Shi 蘇軾, *Su Dongpo quan ji* 蘇東坡全集, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taibei 1989.
Takakusu Junjirō 高楠順次郎 (Hg.), *Taishō shinshū daizōkyō* 大正新修大藏經, Tōkyō 1928 ff.
Takigawa Kametarō 瀧川龜太郎, *Shi ji huizhu kaozheng* 史記會注考證, Taibei 1982.
Wang Anshi 王安石, *Wang Linchuan quan ji* 王臨川全集, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, Taibei 1988.
Wang Bi 王弼, *Lao Zi zhu* 老子注, Beijing 1954.
Wang Jipei 汪繼培, *Qian fu lun jian jiaozheng* 潛夫論箋校正, herausgegeben von Peng Duo 彭鐸, Beijing 1985.
Wang Xianqian 王先謙, *Xun Zi ji jie* 荀子集解, herausgegeben von Yang Jiaoluo 楊家駱, Taibei 1987.
Wang Yuanqi 王原祁, *Peiwen zhai shu hua pu* 佩文齋書畫譜, 5 Bde., Beijing 1984.
Wu Yu 吳嶼, *Xinyi Shang shu duben* 新譯尚書讀本, Taibei 1997.
Xiong Dunsheng 熊鈍生 (Hg.), *Er ya zhu shu* 爾雅注疏, Taibei 1985.
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., Taibei 1966.
Yan Kejun 嚴可均 (Hg.), *Quan shang gu san dai Qin Han san guo liu chao wen* 全上古三代秦漢三國六朝文 [Guangzhou 1887–93; Nachdruck herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱], 9 Bde., Taibei 1982.
Yang Jialuo 楊家駱 (Hg.), *Guan Zi jiaozheng* 管子校正, Taibei 1990.
— (Hg.), *Li ji ji shuo* 禮記集說, Taibei 1990.
— (Hg.), *Zhou li zhu shu* 周禮注疏, Taibei 1980.
— (Hg.), *Zhou yi zhu shu* 周易注疏, Taibei 1987.
— (Hg.), *Xinjiaoben Han shu* 新校本漢書, 5 Bde., Taibei 1997.
Yu Anlan 于安瀾 (Hg.), *Hualun congkan* 畫論叢刊, 2 Bde., Beijing 1989.
Yu Jianhua 俞劍華 (Hg.), *Zhongguo gudai hualun leibian* 中国古代画论类编, *xiūdìngběn* 修订本, 2 Bde., Beijing 1998.
Yu Jiaxi 余嘉錫, *Shi shuo xin yu jian shu* 世說新語箋疏, Taibei 1989.
Zhang Yanyuan 張彥遠, *Li dai ming hua ji* 歷代名畫記, herausgegeben von Qin Zhongwen 秦仲文, Beijing 1963.
Zhu Xi 朱熹, *Si shu ji zhu* 四書集注, herausgegeben von Yan Chu 閻初, Taibei 1956.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zhu Xi 朱熹, *Zhu Zi wen ji* 朱子文集, herausgegeben von Chen Junmin 陳俊民, 10 Bde., Taibei 2000.

Literatur in außereuropäischen Sprachen

Cai Biming 蔡璧名, *Shenti yu ziran – yi »Huangdi 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, Taibei 1997.

Chen Chuanxi 陳傳席, *Liuchao hualun yanjiu* 六朝畫論研究, *xiūdìngběn* 修定本, Taibei 1991.

—, *Zhongguo huihua lilun shi* 中國繪畫理論史, Taibei 1997.

—, *Zhongguo huihua meixue shi* 中国绘画美学史, 2 Bde., Beijing 2000.

—, »Shanshuihua yu xuanxue 山水画与玄学«, in *Meishu yanjiu* 美术研究 1983:4, 59–61.

—, »Lun Zhongguo hua zhi yun 论中国画之韵«, in: ›Duo yun‹ bianjibu 〈朵云〉编辑部 (Hg.), *Zhongguo huihua yanjiu lunwenji* 中国绘画研究论文集, Shanghai 1992, 122–150.

›Duo yun‹ bianjibu 〈朵云〉编辑部 (Hg.), *Zhongguo huihua yanjiu lunwenji* 中国绘画研究论文集, Shanghai 1992.

›Fudan xuebao‹ bianjibu 〈复旦学报〉(社会科学版)编辑部 (Hg.), *Zhongguo gudai meixueshi yanjiu* 中国古代美学史研就, Shanghai 1983.

Gong Ming 公明/Xing Yuan 行远, »Lun zhongguo huihua chuantongde xingcheng ji qi tezhi 论中国绘画传统的形成及其特质«, in: ›Duo yun‹ bianjibu 〈朵云〉编辑部 (Hg.), *Zhongguo huihua yanjiu lunwenji* 中国绘画研究论文集, Shanghai 1992, 1–37.

Hatano Takeshi 畑野武司, »Sō Hei ›Ga sansui jo‹ no tokushitsu 宗炳「画山水序」の特質«, in: *Chūgoku chūsei bungaku kenkyū* 中国中世文学研究 7 (1968), 37–54.

He Chuxiong 何楚熊, *Zhongguo hualun yanjiu* 中国画论研究, Beijing 1996.

Kohara Hironobu 古原宏伸, *Garon* 画論, Tōkyō 1973.

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«, in: 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, Taibei 1993, 517–539.

Li Fuzhen 李福臻 (Hg.), *Zhongwen da cidian* 中文大辭典, 10 Bde., Taibei 1985.

Li Lincan 李霖燦, *Zhongguo meishu shi gao* 中國美術史稿, 2. Ausgabe, Taibei 1990.

Li Xianwen 李賢文 (Hg.), *Zhongguo meishu cidian* 中國美術辭典, Taibei 1989.

Li Zehou 李泽厚, *Mei de licheng* 美的歷程, Beijing 1984.

Li Zehou 李泽厚/Liu Gangji 刘纲纪, *Zhongguo meixue shi* 中国美学史, 5 Bde., Beijing 1987 ff.

Liu Daoguang 刘道广, »›Jingang jing‹ he ›Hua shan shui xu‹《金刚经》和《画山水序》«, in: *Meishu yanjiu* 美术研究 2002:4, 61–64.

Liu Gangji 刘纲纪, *Meixue yu zhexue* 美学与哲学, Hubei 1986.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Luo Zhufeng 罗竹风 u. a. (Hg.), *Hanyu da cidian* 漢語大詞典, 12 Bde., [Shanghai] 1993.
Min Ze 敏泽, *Zhongguo meixue sixiang shi* 中国美学思想史, Jinan 1978.
Mou Zongsan 牟宗三, *Wei Jin xuanxue* 魏晉玄學, Taizhong 1962.
—, *Caixing yu xuanli* 才性與玄理, 8., verbesserte Auflage, Taibei 1993.
Nakamura Shigeo 中村茂夫, *Chūgoku garon no tenkai* 中國畫論の展開, Kyōto 1965.
Nishida Kitarō 西田幾多郎, *Nishida Kitarō tetsugaku ronshū* 西田幾多郎哲學論集, herausgegeben von Ueda Shizuteru 上田閑照, 4 Bde., Tōkyō 1987 f.
Obert, Mathias, »Lunshu huajing – yi xianxiangxue zhi guandian tan Zhongguo shanshuihua yu xiangguan zhi lilun 論述畫境—— 以現象學之觀點談中國山水畫與相關之理論«, in: *Zhongwai wenxue*中外文學32:7 (2003), 101–115.
Ōhashi Ryōsuke 大橋良介, *Kire no kōzō. Nihonbi to gendai sekai* 切れの構造.日本美と現代世界, Tōkyō 1986.
Qian Zhongshu 錢鍾書, *Guan zhui bian* 管錐編, 5 Bde., Taibei 1990.
Shimada Shūjirō 島田修二郎, *Chūgoku egashi kenkyū* 中國繪畫史研究, Tōkyō 1993.
Sichuansheng shehuikexueyuan wenxue yanjiusuo 四川省社会科学院文学研究所 (Hg.), *Zhongguo dangdai meixue lunwen xuan di er ji* 中国当代美学论文选第二集, Chongqing 1984.
Tang Yongtong 湯用彤, *Wei Jin xuanxue lungao* 魏晉玄學論稿, Beijing 1957.
Teng Xianhui 滕咸惠 (Hg.), *Renjian cihua xinzhu* 人間詞話新注, Taibei 1987.
Usami Bunri 宇佐美文理, »Sansuiga to fūkeishi 山水画と風景詩«, in: *Chūgoku shisōshi kenkyū* 中国思想史研究 19 (1996), 135–154.
—, »Rikuchō geijutsuron ni okeru ki no mondai 六朝藝術論における氣の問題«, in: *Tōhō gakuhō* 東方學報 69 (1997), 205–245.
—, »Sōdai kaiga riron ni okeru ›keishō‹ no mondai 宋代繪畫理論における形象の問題«, in: *Nihon Chūgoku gakkaihō* 日本中國學會報 50 (1998), 124–137.
Wang Long 王泷, »Shanshuihua de chansheng he Zong Bing de ›Hua shanshui xu‹ 山水画的产生和宗炳的《画山水序》«, in: *Meishu yanjiu* 美术研究 1983:4, 61–64.
Wang Weigong 王唯工, *Qi de yuezhang: Qi yu jingluo de kexue jieshi, zhongyi yu renti 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, Taibei 2002.
Wei Bin 韦宾, »›Hua shan shui xu‹ yu fojiao guanxi wenti shangque《画山水序》与佛教关系问题商榷«, in: *Meishu yanjiu* 美术研究 2003:4, 103–107.
Xie Lei 谢磊, »Guan dao chang shen – Zong Bing ›Hua shan shui xu‹ zheng du 观道畅神 ——宗炳《画山水序》正读«, in: *Meishu yanjiu* 美术研究 1999:2, 17–19.
—, »›Jingang jing‹ yu ›Hua shan shui xu‹ zai bianshuo《金刚经》与《画山水序》再辨说«, in: *Meishu yanjiu* 美术研究 2003:4, 108–114.
Xu Fuguan 徐復觀, *Zhongguo wenxue lunji* 中國文學論集, Taizhong 1966.
—, *Liang Han sixiang shi* 兩漢思想史, 3 Bde., Taibei 1976.
—, *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神, Taibei 1988.
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, Taibei 1993.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

—, *Rujia shentiguan* 儒家身體觀, Taibei 1996.
Ye Lang 叶朗, *Zhongguo meixue shi dagang* 中国美学史大纲, Shanghai 1985.
Yi Ruofen 衣若芬, »Xiezhen yu xieyi: Cong Tang zhi bei Song tihuashi de fazhan lun Song ren shenmei yishi de xingcheng 寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成«, in: *Zhongguo wenzhe yanjiu jikan* 中國文哲研究集刊 18 (2001), 40–90.
Yuan Xiaojin 远小近, »Lun Zhongguo zaoqi hualun zhong xing de guannian ji qi yiyi 论中国早期画论中形的观念及其意义«, in: *Meishu yanjiu* 美术研究 68:4 (1992), 19–47.
Zeng Zuyin 曾祖荫, *Zhongguo gudai meixue fanchou* 中国古代美学范畴, Wuchang 1986.
Zhang Rongming 張榮明, *Zhongguo gudai qigong yu xianqin zhexue* 中國古代氣功與先秦哲學, Taibei 1992.

Literatur in europäischen Sprachen

Abel (Hg.), Günter, *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie. 26. – 30. September 2005 in Berlin. Sektionsbeiträge*, 2 Bde., Berlin 2005.
Acker, William R. B., *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting, translated and annotated by W. R. B. Acker*, 2 Bde., Leiden 1954/1974 (Sinica Leidensia VIII/XII).
Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973.
—, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1978.
Alberti, Leon Battista, *Della Pittura. Über die Malkunst*, herausgegeben von O. Bätschmann/S. Gianfreda, Darmstadt 2002.
Aristoteles, *De anima*, herausgegeben von W. D. Ross, Oxford 1956.
—, *De arte poetica*, herausgegeben von R. Kassel, Oxford 1965.
Bauer, Wolfgang, *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen*, München 1974.
Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
Bensch, Georg, *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 2000.
Billeter, Jean François, *L'art chinois de l'écriture. Essay sur la calligraphie*, Genf 1989/Mailand 2001.
Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1986.
—, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001.
Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1994.
—, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1994, 11–38.
—, »Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981, 13–28.
Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.
Bolterauer, Alice/Wiltschnigg, Elfriede (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Breier, Albert, *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens. Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik*, Stuttgart/Weimar 2002.
Busch (Hg.), Werner, *Landschaftsmalerei*, Darmstadt 2003.
Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting. Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)*, Cambridge 1971.
—, »Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the ›Landscape Buddhism‹ of Mount Lu«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 132–164.
Bush, Susan/Murck, Christian (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983.
Bush, Susan/Shih, Hsiao-Yen (Hg.), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge-London 1985.
Bushell, Stephen W., *Chinese Art*, 2 Bde., London 1910.
Cahill, James, *Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yüan Dynasty*, 1279–1368, New York 1976.
—, »Confucian Elements in the Theory of Painting«, in: Arthur Wright (Hg.), *The Confucian Persuasion*, Stanford 1966, 115–140.
Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde. und Indexband, 2. Auflage, Darmstadt 1953.
—, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1956.
Cheng, François (Hg.), *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris 1989.
—, »Le temps dans la peinture Chinoise«, in: *Cahiers d'études Chinoises* 8 (1989), 105–116.
Contag, Victoria, *Die Beiden Steine: Beitrag zum Verständnis des Wesens chinesischer Landschaftsmalerei*, Braunschweig 1950.
Clunas, Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London 1997.
Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981.
Delahaye, Hubert, *Les premières peintures de paysage en Chine: Aspects religieux*, Paris 1981.
Deleuze, Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris 1968.
—, *Logique du sens*, Paris 1969.
Demiéville, Paul, »La montagne dans l'art littéraire chinois«, in: P. Demiéville, *Choix d'études sinologiques (1921–1970)*, Leiden 1973, 364–389.
—, »Philosophy and religion from Han to Sui«, in: Denis Twitchett/Michael Loewe (Hg.), *The Cambridge History of China*, Cambridge 1986, Bd. 1, 808–872.
Dewey, John, *Art as Experience*, New York 1980.
DeWoskin, Kenneth, »Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 187–214.
Di Giacinto, Licia, »The art of knowing others: The *Renwu zhi* and its cultural background«, in: *Oriens Extremus* 43:1/2 (2002), 145–160.
Dubs, Homer H. (Übers.), *The Works of Hsüntze*, London 1928.
Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 5. Aufl., Mannheim 2003.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doeringers, Franklin M., »Imaging the Imageless: Symbol and Perception in Early Chinese Thought«, in: *Journal of Chinese Philosophy* 20 (1993), 5–28.
Ebersold, Marianne, *Atmosphäre in früher chinesischer Landschaftsmalerei. Versuch einer Deutung*, Diss., Bonn 1979.
Edwards, E. D., »Liu Tsung-yüan and the Earliest Chinese Essays on Scenery«, in: *Asia Maior* 1 (1949), 147–157.
Elberfeld, Rolf/Leibold, Michael/Obert, Mathias, *Denkansätze zur buddhistischen Philosophie in China. Seng Zhao – Jizang – Fazang zwischen Übersetzung und Interpretation*, Köln 2000.
Escande, Yolaine, *L'art en Chine. La résonnance intérieure*, Paris 2001.
— (Hg.), *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Traduits et commentés par Y. Escande*, 4 Bde., [1. Bd.] Paris 2003.
Fahr-Becker, Gabriele (Hg.), *Ostasiatische Kunst*, 2 Bde., Köln 1998.
Fassmann, Kurt (Hg.), *Kindlers Malerei Lexikon*, 15 Bde., München 1985.
Fiedler, Konrad, *Schriften zur Kunst*, herausgegeben von Gottfried Boehm, 2 Bde., 2. Auflage, München 1991.
Finsterbusch, Käte, *Verzeichnis und Motiv-Index der Han-Darstellungen*, 2 Bde., Wiesbaden 1966/1971.
Fischer, Otto, *Chinesische Landschaftsmalerei*, Berlin 1943.
Forke, Alfred, *Philosophical Essays of* Wang Ch'ung, Leipzig 1907.
—, *Miscellaneous Essays of* Wang Ch'ung, Leipzig 1911.
Frodsham, John David, »The Origins of Nature Poetry«, in: *Asia Major* 8 (1960/61), 68–104.
—, *The Murmuring Stream: The Life and Works of the Chinese Nature Poet Hseh Ling-yün (385–433), Duke of K'ang-lo*, 2 Bde., Kuala Lumpur 1967.
Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6., erweiterte Auflage, Tübingen 1990.
Geaney, Jane, *On the Epistemology of the Senses in Early Chinese Thought*, Honolulu 2002.
Gier, Nicholas F., »The Dancing *Ru*: A Confucian Aesthetics of Virtue«, in: *Philosophy East and West* 51:2 (2001), 280–305.
Goepper, Roger (Hg.), *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962.
—, *Das alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte. 5000 v. Chr. – 220 nach Chr.*, Ausstellungskatalog, München 1995.
—, *Aspekte des traditionellen chinesischen Kunstbegriffs*, Wiesbaden 2000.
Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München 2000.
Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge 1976.
Grassi, Ernesto, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957.
—, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962.
—, *Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache*, Köln 1970.
Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1995.
Hay, John, »The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Calligraphy«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 74–102.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1986.
Heidegger, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954.
—, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959.
—, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, St. Gallen 1969.
—, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt a. M. 1975.
—, *Holzwege*, 6., durchgesehene Aufl., Frankfurt a. M. 1980.
—, *Grundfragen der Philosophie*, Frankfurt a. M. 1984.
—, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt a. M. 1986.
—, *Sein und Zeit*, unveränderter Nachdruck der 15. Aufl., Tübingen 1986.
—, *Einführung in die Metaphysik*, 5., durchges. Aufl., Tübingen 1987.
—, *Kant und das Problem der Metaphysik*, 5., vermehrte Aufl., Frankfurt a. M. 1991.
—, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Frankfurt a. M. 1993.
—, *Zollikoner Seminare. Herausgegeben von Medard Boss*, Frankfurt a. M. 1994.
—, *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles*, herausgegeben von Günther Neumann, Stuttgart 2003.
Hurvitz, Leon, »Tsung Ping's Comments on Landscape Painting«, in: *Artibus Asiae* 32 (1970), 146–156.
Husserl, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, herausgegeben von Walter Biemel, Den Haag 1954 [= Husserliana VI].
—, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Tübingen 1980.
—, *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, 2., durchges. Aufl., Hamburg 1987.
—, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hamburg 1991.
—, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, 3. Aufl., Hamburg 1996.
—, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, redigiert und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Hamburg 1999.
Imdahl, Max, *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band 3*, herausgegeben von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M. 1996.
Jahn, Johannes, *Wörterbuch der Kunst*, 10., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1983.
Jullien, François, *La valeur allusive*, Paris 1985.
—, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris 1992.
—, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris 1995.
—, *Vom Wesen des Nackten*, München 2003.
—, *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*, München 2005 (französische Originalausgabe: *La grande image n'a pas de forme*, Paris 2003).

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kant, Immanuel, *Werke in zehn Bänden*, herausgegeben von W. Weischedel, Darmstadt 1968.
Koppe, Franz, *Grundbegriffe der Ästhetik. Erweiterte Neuausgabe*, Paderborn 2004.
Kotzenberg, Heike, *Bild und Aufschrift in der Malerei Chinas, unter besonderer Berücksichtigung der Literatenmaler der Ming-Zeit (1368–1644)* T'ang Yin, Wen Cheng-ming *und* Chen Chou, Wiesbaden 1981.
Kubin, Wolfgang, *Der durchsichtige Berg. Die Entwicklung der Naturanschauung in der chinesischen Literatur*, Stuttgart 1985.
Kuhfus (Hg.), Peter M., *China. Dimensionen der Geschichte. Festschrift für Tilemann Grimm*, Tübingen 1990.
Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting. By Kuo Hsi, translated by Shio Sakanishi*, London 1935.
Le Blanc, Charles, *Huai-Nan Tzu. Philosophical Synthesis in Early Han Thought*, Hongkong 1985.
Ledderose, Lothar, »The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 165–183.
—, »Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties«, in: *T'oung Pao* 70 (1984), 246–278.
—, »Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function«, in: *Orientations* 17:10 (1986), 35–50.
Legge, James (Übers.), *The Shoo King or The Book of Historical Documents*, Nachdruck der 2. Auflage, Taibei 1994.
Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, mit einem Nachwort von I. Kreuzer, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1987.
Levinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972.
—, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris 1978.
—, *Le temps et l'autre*, Paris 1993.
Li Zehou, *The Path of Beauty. A Study of Chinese Aesthetics*, Oxford 1994.
Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, London 1967.
Linck, Gudula, *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China*, Frankfurt a. M. 2001.
Lippe, Rudolf zur, *Sinnenbewußtsein*, 2 Bde., Baltmannsweiler 2000.
Little, Stephen/Eichman, Shawn (Hg.), *Taoism and the Arts of China*, Chicago 2000.
Liu, James Jo-yue, *Chinese Theories of Literature*, Chicago/London 1975.
Lomonová, Olga (Hg.), *Recarving the Dragon. Understanding Chinese Poetics*, Praha 2003.
Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.
Maeda, Robert J., *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, Ann Arbor 1970.
Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Paris 1965.
Mather, Richard B., *Shih-shuo Hsin-yü. A New Account of Tales of the World by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün*, Minneapolis 1976.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

—, »The landscape buddhism of the fifth-century poet Hsieh Ling-yün«, in: *Journal of Asian Studies*, 18:1 (1958), 67–79.
Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991.
Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
—, *Signes*, Paris 1960.
—, *L'Œil et l'esprit*, Paris 1964.
—, *Le visible et l'invisible*, Paris 1964.
—, *La prose du monde*, Paris 1969.
—, *La structure du comportement*, Paris 1990.
—, *Sens et Non-sens*, Paris 1996.
Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002.
Miklós, Pál, *Chinesische Malerei*, Köln 1982.
Munakata Kiyohiko, *The Rise of the Inkwash Landscape*, Ph. D., Princeton 1965.
—, *Ching Hao's* Pi-fa-chi*: A Note on the Art of Brush*, Artibus Asiae suppl. 31, Ascona 1974.
—, »Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 105–131.
Mungello, David E., »Neo-Confucianism and wen-jen Aesthetic Theory«, in: *Philosophy East and West* 19 (1969), 367–383.
Nishimura Kiyokazu u. a. (Hg.), *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Tokyo 2003.
Obert, Mathias, »Vom Nutzen und Vorteil der Bildbetrachtung: Zong Bings Theorie der Landschaftsmalerei«, in: *Asiatische Studien* LIV:4 (2000), 839–874.
—, »Was ist eine Landschaft? Zur Theorie des Berg-Wasser-Bildes in China aus phänomenologischer Sicht«, in: Nishimura Kiyokazu u. a. (Hg.), *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Tokyo 2003, 267–275.
—, »Leib und Welt. Für eine Phänomenologie welthaften Malens im Ausgang von ästhetischen Theorien des chinesischen Landschaftsbildes«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 28, 2 (2003), 107–124.
—, »Künstlerische Kreativität und Weltbezug im vormodernen China«, in: Günter Abel (Hg.), *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie. 26. – 30. September 2005 in Berlin. Sektionsbeiträge*, 2 Bde., Berlin 2005, 1. Bd., 615–626.
Oelmüller, Willi (Hg.), *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981.
Ōhashi Ryōsuke (Hg.), *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, Freiburg/München 1990.
—, *Kire – Das »Schöne« in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, übersetzt von R. Elberfeld, Köln 1994.
Ortland, Eberhard, »Ästhetik als Lehre von der Wahrnehmung. Drei Optionen für eine philosophische Ästhetik nach der Postmoderne«, in: Alice Bolterauer, Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, 23–37.
Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch*, München 1968.
Owen, Stephen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, Wisconsin 1985.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Panofsky, Erwin, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975.
Pearsall, Judy (Hg.), *Oxford Dictionary of English. Second Edition*, Oxford 2003.
Petrarca, Francesco, *Die Besteigung des Mont Ventoux. Familiarum rerum libri IV 1*, übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann, Stuttgart 1995.
Plessner, Helmuth, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von E. Dux, O. Marquard, E. Ströker, Darmstadt 2003.
Plotin, *Plotins Schriften. Text und Übersetzung*, übersetzt von R. Harder, 5 Bde., Hamburg 1956.
Pohl, Karl-Heinz, »Bilder jenseits der Bilder – Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik«, in: Peter M. Kuhfus (Hg.), *China. Dimensionen der Geschichte. Festschrift für Tilemann Grimm*, Tübingen 1990, 221–243.
Porkert, Manfred, »Untersuchungen einiger philosophisch-wissenschaftlicher Grundbegriffe und Beziehungen im Chinesischen«, in: *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 110:2 (1961), 422–452.
—, »Die energetische Terminologie in den chinesischen Medizinklassikern«, in: *Sinologica* VIII:4 (1965), 184–210.
Rey, A./Rey-Debove, J. (Hg.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, neue Aufl., Paris 1990.
Richter, Matthias, *Guan ren. Texte der altchinesischen Literatur zur Charakterkunde und Beamtenrekrutierung*, Bern u. a. 2005.
Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris 1975.
—, *Soi-même comme un autre*, Paris 1990.
Ritter, Joachim (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971 ff.
Rolf, Anita, *Kleine Geschichte der chinesischen Kunst*, Köln 1985.
Rombach, Heinrich, *Leben des Geistes*, Freiburg 1977.
—, *Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit: Die philosophische Hermetik*, Basel 1983.
—, *Der kommende Gott. Hermetik – eine neue Weltsicht*, Freiburg 1991.
Rüdenberg, Werner, *Chinesisch-Deutsches Wörterbuch. Dritte erweiterte, völlig neu bearbeitete Auflage von Hans O. H. Stange*, Hamburg 1963.
Sakanishi Shio, *The Spirit of the Brush*, London 1957.
Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1986.
Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von W. Riedel, 5 Bde., München 2004.
Schipper, Kristofer, *Le corps taoïste*, Paris 1982.
Schmidt-Glintzer, Helwig (Hg.), *Das andere China. Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 1995.
Schmitz, Hermann, *Der Leib* [System der Philosophie II/ 1], Bonn 2005.
Schneider, Helmut (Hg.), *Philosophieren im Dialog mit China*, Köln 2000.
Schopenhauer, Arthur, *Werke in zehn Bänden* [Zürcher Ausgabe], Zürich 1977.
Schwarz, Ernst (Übers.), *Konfuzius. Gespräche des Meisters Kung (Lun Yü)*, München 1985.
Seel, Martin, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1996.
—, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Shih, Vincent Yu-chung, *The Literary Mind and the Carving of Dragons. A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*, Hong Kong 1983.
Shyrock, John K., *The Study of Human Abilities. The* Jen wu chih *of Liu Shao*, Nachdruck, New York 1966.
Sirén, Osvald, *The Chinese on the Art of Painting*, New York 1963.
—, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 Bde., New York 1978.
Soper, Alexander, »Early Chinese Landscape Painting«, in: *The Art Bulletin* 23 (1941), 141–164.
—, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting (T'u-hua Chien-wên Chih)*, Washington 1951.
—, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung through Sui (A. D. 420–618). Excluding Treatises on Painting*, Ascona 1967 (Artibus Asiae suppl. 24).
Strauß, Victor von (Übers.), *Schi-king: Das kanonische Liederbuch der Chinesen. Aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von V. v. S.*, Heidelberg 1880.
Sullivan, Michael, *The Birth of Landscape Painting in China*, London 1962.
—, *Symbols of Eternity. The Art of Landscape Painting in China*, Stanford 1979.
—, *Chinese Landscape Painting*, Berkeley 1980.
—, »Notes on Early Chinese Landscape Painting«, in: *Harvard Journal of Asian Studies* 18 (1959), 422–446.
Teng, Ku, »Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang- und Sungzeit«, in: *Ostasiatische Zeitschrift* 20:5 (1934), 157–175.
Trauzettel, Rolf, »Das Schöne und das Gute. Ästhetische Grundlegungen im chinesischen Altertum«, in: Helwig Schmidt-Glintzer (Hg.), *Das andere China. Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 1995, 293–321.
Twitchett, Denis/Loewe, Michael (Hg.), *The Cambridge History of China*, Cambridge 1986.
Vandier-Nicolas, Nicole, *Esthéthique et peinture de paysage en Chine*, Paris 1983.
—, *Peinture Chinoise et Tradition lettrée*, Fribourg 1983.
Waldenfels, Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M. 1990.
—, *Antwortregister*, Frankfurt a. M. 1994.
—, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1.*, Frankfurt a. M. 1997.
—, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a. M. 1999.
—, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. M. 2000.
Wang Gai/Li Liu-fang, *Der Senfkorngarten. Lehrbuch der chinesischen Malerei*, übers. von Angelika Obletter, herausgegeben von Hans Daucher, 3 Bde., Ravensburg 1987.
Watson, William, *Style in the Arts of China*, Harmondsworth 1974.
Wells, Wilfried H., *Perspective in Early Chinese Painting*, London 1935.
Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.
—, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.
Wiesing, Lambert, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wilhelm, Richard (Übers.), *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, München 1969.

—, *Frühling und Herbst des Lü Bu We. Aus dem Chinesischen übersetzt und erläutert von R. W.*, Düsseldorf/Köln 1971.

—, *I Ging. Text und Materialien. Aus dem Chinesischen übersetzt von R. W.*, München 1973.

—, *Laotse. Tao te king. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und mit einem Kommentar von R. W.*, München 1978.

—, *Liä Dsi: Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Liä Yü Kou und Yang Dschu. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, Stuttgart 1980.

—, *Mong Dsï: Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, Köln 1982.

Wittgenstein, Ludwig, *Werkausgabe*, Frankfurt a. M. 1984.

Wixted, John Timothy, »The Nature of Evaluation in the Shih-p'in [Grandings of Poets] by Chung Hong [A. D. 469–518]«, in: Susan Bush/Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, 225–264.

Wright, Arthur (Hg.), *The Confucian Persuasion*, Stanford 1966.

Yamaguchi, Ichirō, *Ki als leibhaftige Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*, München 1997.

Yu, Pauline, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton 1987.

Zimmermann, Ruben, *Bildersprache verstehen: Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen*, München 2000.

Zürcher, Erik, »Recent Studies on Chinese Painting«, in: *T'oung Pao* 51:4/5 (1964), 375–422.

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Personen-, Titel- und Sachregister

Abbild 78, 84, 115, 119–120, 158, 185, 233, 237, 259, 265, 318
Abstraktion 72, 119, 187, 190, 195, 201, 241, 251, 291
Ähnlichkeit 65, 132, 135, 158, 225, 233, 239, 259, 264, 278, 439
Aisthetik 20, 102
Alberti, Leon Battista 310, 366
Allegorie 319
Als-ob 46, 162, 348, 355
Älteres Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei siehe *Gu hua pin lu* 古畫品錄 98, 130, 181
Anrührung 38, 158, 170, 178, 220
Anschauung 21–23, 61, 127, 159, 174, 179, 232, 244, 249, 251–253, 353, 356, 416, 426–428
Anspruch 37–39, 139, 166, 222, 255, 353
Anthropomorphie 180, 316, 319, 339–341, 374–375, 379
Antwortgeschehen 38, 125, 134, 165–166, 185, 202, 222, 236, 239, 353, 429
Aristoteles 110, 142
Ästhetik 20, 102–105
Ästhetizismus 74, 90
Atmen 125, 143–147, 151, 155–160, 162–179, 191, 280, 295, 306, 326, 360, 388–392, 399–401, 407, 411, 425
Aufgezeichnete Worte zur Malerei des Mönches Kugua siehe *Kugua heshang hua yu lu* 苦瓜和尚畫語錄 290
Aufzeichnungen des Historikers siehe *Shi ji* 史記 152
Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen siehe *Li dai ming hua ji* 歷代名畫記 169, 256
Aufzeichnungen zum Malen des Yuntai-Berges siehe *Hua Yuntaishan ji* 畫雲臺山記 136
Ausdruck 37, 78, 84, 138, 160, 162, 174, 177, 245

Bahnen der Wirk-lichkeit 112, 190, 217, 392, 414
Ban Gu 班固 153, 237
Baopu Zi 抱朴子 145
Bedeutsamkeit 234, 318
Befindlichkeit 246–247, 252, 323, 351, 359–361, 377, 416
Begriff 100
Berg-Wasser-Malerei 51–52, 61, 205
Bericht über den Menschen siehe *Ren wu zhi* 人物志 97, 174
Bericht über Gesehenes und Gehörtes zu Bildern und zur Malerei siehe *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志 166
Bewandtnisganzheit 19, 273, 321
Bewegtheit 48, 120, 158, 244, 247, 249, 256, 265, 307, 329
Bewegungsvollzug 191, 363, 401, 406, 409, 413
bǐ jì 筆迹 93, 191, 201
Bi zhen tu 筆陣圖 196, 309
Bild 46–49, 59, 61–62, 64, 116, 118, 122–123, 157–161, 206, 212, 222–225, 232, 234, 236, 238, 244, 246, 249, 253, 322–324, 358, 386, 427–429
Bildaufschrift 124–126
Bildbetrachtung 56, 123–124, 223–228, 240, 242, 246, 253–255, 350–355, 357, 413–418

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bild-Welt 346, 348
Bo Juyi 白居易 253, 261
Boehm, Gottfried 59
Buch der Lieder siehe *Shi jing* 詩經 313
Buch der Urkunden siehe *Shang shu* 尚書 312
Buch der Wandlungen siehe *Yi jing* 易經 150, 208, 212, 244, 257
Bush, Susan 82–83

Cao Pei 曹丕 169
chàng shén 暢神 226–229, 247
Chen Yu 陳郁 135
Chen Zao 陳造 169
Chenggong Sui 成公綏 221
chuán shén 傳神 132, 413
Chun qiu fan lu 春秋繁露 141
Contag, Victoria 78
cūn fǎ 皴法 191

dào 道 78, 207–209, 211
Darstellung 321
Darstellungslogik 315–317, 367–368
Das gebildete Innere und das Gravieren von Drachen siehe *Wen xin diao long* 文心雕龍 98, 130, 164, 200
Della Pittura 310
Der Meister, der das Ursprüngliche umfaßt siehe *Baopu Zi* 抱朴子 145
dhyāna 308
Ding Gao 丁皋 310
Dong Qichang 董其昌 52
Dong Zhongshu 董仲舒 141, 154
Duft 211

echte Ansicht 281–283, 306, 365
Echtheit 125, 156, 277, 281–283, 306, 366, 392, 398
Entwurf 309
Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell siehe *Lin quan gao zhi* 林泉高致 331
Erörterung zur Erhellung des Buddhismus siehe *Ming fo lun* 明佛論 205, 220, 238
Escande, Yolaine 85
Expressionismus 72, 81–85, 114, 117

Feinstofflich-Geistiges 360
fēng 風 98, 168, 184, 197
Fernblick 333–337, 380, 382
Fiedler, Konrad 22, 41, 111, 127, 291
Figurenmalerei 184
Fortsetzung der Rangordnung in der Malerei siehe *Xu hua pin* 續畫品 289

gǎn 感 38, 157, 170, 178, 236
gǎn lèi 感類 236–241
gǎn yìng 感應 38, 152, 220, 292
Ge Hong 葛洪 145
Gebildete 71
geistige Kräfte 187, 214, 240, 245, 249
Geistiges 76, 132, 136, 170, 182, 186, 218, 226, 236–239, 246–248, 360
Gestalt 191, 232, 235, 240, 242, 245, 251
Gestimmtheit 184, 191, 362, 377–378, 416, 450
Gestimmtheit im Atmen 183, 189, 192, 398–400, 450
Goethe, Johann Wolfgang von 41, 111
Goodman, Nelson 63
Grundlagen der Malerei siehe *Hua pu* 畫譜 290
gǔ 骨 179, 184, 196, 199, 305
gǔ fǎ 骨法 194, 199
Gu hua pin lu 古畫品錄 98, 130, 181
Gu Kaizhi 顧愷之 130, 200, 267
Guan Zi 管子 141
Guo Ruoxu 郭若虛 167, 262
Guo Si 郭思 331
Guo Xi 郭熙 331, 423

Han shu 漢書 153
Han Zhuo 韓拙 364, 424
He Chuxiong 何楚熊 84
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 103, 111
Heidegger, Martin 30, 43
herstellen 266, 313
Hervorbringen der Wandlungen 392
Hintergründigkeit 317–318, 327–328, 330, 337, 382–385
Historische Schriften zur Herrschaft der Han siehe *Han shu* 漢書 153

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hua pu 畫譜 290
Hua shan shui jue 畫山水訣 324
Hua shan shui xu 畫山水序 205
Hua Yuntaishan ji 畫雲臺山記 136
huà 畫 278, 502
Huainan Zi 淮南子 144, 236
Huiyuan 慧遠 204

Imagination 252, 254, 349
immersives Bild 355
innerer Sinn 140, 152, 249
Intentionalität 311, 350
inventio 310

Jahreszeit 320
Jie zi yuan 芥子園 122
Jing Hao 荊浩 169, 189, 196, 251, 261, 268, 308, 403, 422
jīng 精 360
Jullien, François 86–88

Kant, Immanuel 22, 104, 340
Kiefernbaum-Motiv 268–276, 375
Kommentar des Herrn Lü zu den Frühlings- und Herbstannalen siehe *Lü shi chun qiu* 呂氏春秋 150
Konfuzius 152
körperliche Gestalt 173, 233–235, 249, 257
Korrespondenz 151, 154–157, 183, 239
korrespondierende Zugehörigkeit 150–151, 156, 178, 202, 236, 240, 395, 439
Kugua heshang hua yu lu 苦瓜和尚畫語錄 290
Kunst 56

Landschaft 51, 206, 230, 232
Lao Zi 老子 207, 210, 240, 268
Lebenswelt 28, 34, 248, 320, 322, 327, 348, 355–358, 361, 378, 418
lèi 類 151, 156, 202, 236, 239, 241, 395, 439
Leibhaftigkeit 36
leibliche Bewegung 291, 295–303, 329, 363, 405, 409–412
Leiblichkeit 29, 34–35, 86, 125, 127, 141, 143, 148, 165, 167, 174, 176, 191, 202, 218, 221, 252, 289, 293, 295–303, 330, 338, 341, 347, 352, 360–363, 374, 398, 401, 407, 415, 430
Leonardo da Vinci 354
lǐ 理 112, 190, 217, 392, 414
Li Cheng 李成 323, 423
Li Chengsou 李澄叟 324
Li dai ming hua ji 歷代名畫記 169, 256
Li Xiuyi 李修易 192
Lin quan gao zhi 林泉高致 331
líng 靈 187, 214, 240, 245, 249
liù fǎ 六法 182, 403
Liu Kun 劉琨 228
Liu Shao 劉劭 97, 174
liù shū 六書 258
Liu Xiang 劉向 204
Liu Xie 劉勰 98, 130, 163, 200
Liu Yiqing 劉義慶 97, 129
Liu Zongyuan 柳宗元 359
Lü Buwei 呂不韋 150
Lu Chen 盧諶 228
Lü shi chun qiu 呂氏春秋 150
Lu Tanwei 陸探微 289
Lun heng 論衡 155, 171
Lun yu 論語 203, 256, 270, 272, 362

Malakt 291, 300–306, 329, 361, 398–400, 407–413
Malerei 278
Malerei der Gebildeten und Beamten 71
Meng Zi 孟子 144
Menke, Christoph 58
Metapher 62
Mikrokosmos 324
Mimesis 57, 63, 73, 78, 110, 117, 120–122, 313
Ming fo lun 明佛論 205, 220, 238
Mo Shilong 莫是龍 137, 412
Mo Yunqing 莫雲卿 siehe *Mo Shilong* 莫是龍 137, 412
Musik 148–154, 167, 178

Nakamura Shigeo 中村茂夫 227, 285
Natur 204, 206, 212, 225, 231, 233, 314–315

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Neue Reden über Geschichten dieser Welt siehe *Shi shuo xin yu* 世說新語 97, 129, 132, 146, 179, 204
Nicht-Sichtbares 317–318
Nishida Kitarô 西田幾多郎 41

Ort 223, 238, 242, 245, 248, 252–255, 270, 273, 348–352, 356–359, 368–370, 372–373, 385, 413, 417
Ovid 38, 139, 148

Performativität 57, 75, 86, 90, 120, 123–125, 231, 242, 254, 351, 430
Petrarca, Francesco 340
Pfirsichblütenquell 268
Phänomenologie 26–33
Physiognomik 97, 117, 171–172, 174
Pinsellinie 190–193, 200–201, 245, 251, 289, 303–304, 402, 410
Pinselspuren 191, 201
Platon 110
Plotin 111
Produktionsästhetik 56, 398, 412
Pu Songling 蒲松齡 353

qì 氣 125, 137–158, 162–189, 191, 237, 280, 295–296, 305, 360, 388–392, 411, 425, 450
qì gǎn 氣感 155
qì yùn 氣韻 183, 449–450
Qian fu lun 潛夫論 142

Rangordnung in der Dichtung siehe *Shi pin* 詩品 130, 163
Raum 275, 322, 327, 381
Realismus 72, 76, 81, 84, 131, 317, 320, 332, 340, 357, 406
Reden eines Untergetauchten siehe *Qian fu lun* 潛夫論 142
Ren wu zhi 人物志 97, 174
Repräsentation 48, 78, 115, 117, 119, 135, 225
Resonanz 38, 85, 140, 150, 177, 184–185, 238
Responsivität 37, 152, 165–166, 227
Rezeptionsästhetik 56, 90, 122–123, 126, 135, 342, 357, 413
Ricœur, Paul 62–63
Rombach, Heinrich 45
Ruan Ji 阮籍 256

samādhi (*chin. sānmèi* 三昧) 308
Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei siehe *Shan shui Chunquan ji* 山水純全集 364
sān yuǎn 三遠 334, 381
Schiller, Friedrich 110, 340
Schopenhauer, Arthur 104, 111
Schöpfung 313–314
Schreibkunst 71, 85, 190, 194, 200, 243, 251, 257, 288, 304, 309, 409
Schwingung 38, 135, 140, 143, 177, 185
sechs Verfahrensweisen 182, 403
Seel, Martin 59–61
Sein-zur-Welt 35, 57, 122, 350, 352, 356, 363
Selbstbezüglichkeit 138, 153, 162–163, 174, 177–178
Senfkorngarten siehe *Jie zi yuan* 芥子園 122
Seng Zhao 僧肇 211, 221
Shan shui Chunquan ji 山水純全集 364
shān shuǐ 山水 52, 205
Shan shui fu 山水賦 308
shān shuǐ huà 山水畫 51–52
Shan shui jue 山水訣 307, 323
Shan shui lun 山水論 307
Shang shu 尚書 312
shén míng 神明 247
shén 神 76, 132, 136, 170, 182, 186, 218, 226–229, 247, 360
shēng qì 生氣 133
shì 勢 94, 304
Shi ji 史記 152
Shi jing 詩經 313
Shi pin 詩品 130, 163
Shi shuo xin yu 世說新語 97, 129, 132, 146, 179, 204
Shitao 石濤 siehe *Yuanji* 原濟 52, 193, 290
shù 術 177
sī 思 134, 350
Sichtbares 219, 237, 317

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sich-Zusagen 38, 166, 220, 330, 401, 451
Sima Qian 司馬遷 152, 194
sinnen 134, 350
Sinneshaltung 161, 309–312, 345, 348, 352, 359, 362
sinnhafte Erscheinungsgestalt 156, 158, 160, 173, 212, 233, 257, 434
Sinnlichkeit 162
Sirén, Osvald 81
Situation 35, 39, 253, 319, 333, 344–345, 352, 356, 360–361
Stimmung 184–185
Su Dongpo 蘇東坡 siehe *Su Shi* 蘇軾 82, 133, 260, 358
Su Shi 蘇軾 82, 133, 260, 358
Sullivan, Michael 76
Symbol 81, 117, 135, 159, 319, 333, 374
Synästhesie 246

Tafel mit der Ausrichtung der Pinselzüge siehe *Bi zhen tu* 筆陣圖 196, 309
Tageszeit 320
Tang Yin 唐寅 289
Tang Zhiqi 唐志契 137, 412
Tao hua yuan ji 桃花源記 268
Tao Qian 陶潛 129, 268
Tao Yuanming 陶淵明 siehe *Tao Qian* 陶潛 129, 268
Texturstriche 191
ti 體 98, 143, 168, 180
tí bá 題跋 123–126
tian di 天地 322, 343
Transformation 120–121, 123, 351–353
Transformationsästhetik 57, 91, 428, 430
Trattato della pittura 354
Tu hua jian wen zhi 圖畫見聞志 167
Tuschemalerei 196, 263

Umwelt 35, 179, 223, 246, 252, 254, 276, 317, 319, 321, 323, 326, 328, 333, 338, 345, 347–348, 356–357, 363, 372–377, 417
Unendliches 322

Verfahren 279
Vergegenwärtigung 46, 321
Verkörperung 98, 143, 180
Von-selbst 156, 261–262, 266–267, 293–300, 314, 323, 329, 397
Vorrede zum Malen von Berg und Wasser siehe *Hua shan shui xu* 畫山水序 205
Vorstellung 311

Waage der Lehrmeinungen siehe *Lun heng* 論衡 155, 171
Waldenfels, Bernhard 37
Wandlungsgeschehen 266, 314, 326, 329, 397
Wang Bi 王弼 207
Wang Chong 王充 155, 171, 195
Wang Fu 王符 142
Wang Wei 王微 130, 243, 256, 422
Wang Wei 王維 307, 423
Wang Xizhi 王羲之 95, 194, 261, 309
Wang Youjun ti Bi zhen tu hou 王右軍題筆陣圖後 95, 309
weghaft leitender Sinn 78, 207–208
Wei Shuo 衛鑠 196, 251, 261, 303, 309, 374
wèi 味 211, 434
Weitergabe des Geistigen 132, 135, 413
Welt 19, 29, 34, 39, 42–43, 49, 60, 126, 170, 206, 215, 224, 230, 241, 247, 251–255, 262, 266–267, 270, 273, 283, 293, 307, 315, 317, 320, 325–330, 333, 338, 340, 347, 352, 355–357, 371, 385–387, 393, 398, 418
Welt als Bild 44, 57, 225, 242, 353, 356, 386, 417, 424, 428
Weltaufgang 45, 114, 207, 224, 231, 315
Weltbild 42–43
Welt-Bild 42–44, 206, 255, 273, 307, 317, 321, 323, 327, 330, 332, 339, 344, 353, 356–357, 369, 378, 385, 398, 411, 417, 424
Welteröffnung 42, 123, 224
Weltganzes 314, 322, 359, 417
Weltgeschehen 162, 170

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Weltstiftung 30, 61, 123, 352–353, 381, 392
Weltverhältnis 37, 43, 48, 60, 102, 127, 219, 227, 243, 336
Weltwirklichkeit 312–313, 322
Weltzugang 61, 425
wén rén huà 文人畫 71
Wen xin diao long 文心雕龍 98, 130, 164, 200
Werkästhetik 121
Wesensrealismus 76, 113, 118, 133–134, 286
Wiesing, Lambert 47, 50, 355
Wirkgeschehen 48, 393
Wirklichkeit 19, 24, 30–34, 36–37, 39, 48, 80, 113–114, 162, 253, 266, 293, 314, 386, 392, 398, 429
Wirksamkeit 60, 90, 92, 120–121, 135, 142, 146, 160, 162, 166, 178–179, 189, 193, 222, 230, 237, 241, 244, 249, 252, 255, 257, 306, 351–352, 357, 385, 397, 412, 417
Wohnen 345, 372–373
Wohnort 224, 356–357, 372–373
Wu Daozi 吳道子 403
wú wéi 無為 266, 293

Xi ci 繫辭 208, 213
xiàng 象 157–158, 160, 173, 212–214, 233, 244, 257, 434
xiě 寫 96
Xie He 謝赫 98, 130, 181, 289, 421
Xie Lingyun 謝靈運 129
xīn 心 140, 152, 249
xíng 形 173, 233–235, 237, 249, 257
Xu Fuguan 徐復觀 88–91, 227
Xu hua 敍畫 243
Xu hua pin 續畫品 289
Xun Zi 荀子 141, 149

Yan Yanzhi 顏延之 257
Yao Zui 姚最 288
Ye Lang 葉朗 78–80
Yi jing 易經 150, 208, 212, 244, 257
yì 意 161, 309–311, 348
yìng wù 應物 37, 220, 222, 434
yìng 應 38, 166, 177, 210, 220, 330, 401, 433, 451
yìng 映 209, 433
yōga 308
Yuanji 原濟 52, 193, 290
yuè 樂 149
yùn 韻 183–185, 450

zào huà 造化 312, 314, 392, 465
Zeit 316, 320, 323
Zeitlichkeit 371, 389
Zhang Daoling 張道陵 136
Zhang Huaiguan 張懷觀 289
Zhang Yanyuan 張彥遠 169, 255, 294, 309, 422
Zhang Zao 張璪 262
Zhao lun 肇論 221
zhēn 真 125, 156, 276–286, 392, 398
zhēn jǐng 真景 276–284
Zhong Hong 鍾嶸 130, 163
Zhou yi 周易 siehe *Yi jing* 易經 150, 208, 212, 244, 257
Zhu Xi 朱熹 124, 146
Zhu Zi wen ji 朱子文集 124
Zhu Zi yu lei 朱子語類 146
Zhuang Zi 莊子 74, 89, 106, 133, 220, 222, 227, 267, 329
zì rán 自然 156, 256, 261–262, 266–267, 293–300, 314, 329, 397, 399
Zong Bing 宗炳 130, 137, 204, 244, 247, 267, 330, 357, 360, 421

https://doi.org/10.5771/9783495993873 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -