

»美學« (Mei Xue) in China

Eine Reflexion über die Schönheitslehre im chinesischsprachigen Raum

Zhuofei Wang

Der Weg der Schönheitslehre in China

Historisch gesehen ist Ästhetik ein Konzept, das erst Ende des 19. Jahrhunderts in China eingeführt wurde und dort seit dem 20. Jahrhundert weit verbreitet ist. Unter dem direkten Einfluss der europäischen Ästhetik der Neuzeit, wurde der Begriff »Ästhetik« auf Chinesisch als »美學« (Mei Xue) (Schönheitslehre)¹ begründet. Es handelt sich also um eine Lehre, die sich mit dem Thema des Schönen auseinandersetzt. Bis heute spielt dieser Begründungsansatz eine dominante Rolle für das Verständnis von Ästhetik im chinesischsprachigen Raum. Im Folgenden gebe ich zunächst einen kurzen Überblick über den Ursprung der Ästhetik als Schönheitslehre in China und die repräsentativen Theorien dieser Richtung in den verschiedenen Phasen.

1873 veröffentlichte Ernst Faber (1839–1899), ein deutscher Missionar in China, ein Buch auf Chinesisch mit dem Titel »德國學校論略« (Deguo Xuexiao Lunlüe) (Kurzdarstellung der Schulen in Deutschland). In diesem Buch wurden die akademischen Disziplinen der deutschen Universitäten in vier Kategorien eingeteilt: Theologie, Rechtswissenschaft, Geisteswissenschaft und Medizinwissenschaft. Die Ästhetik wurde der Geisteswissenschaft zugeschrieben. Ihre Aufgabe war es, die Form des Schönen zu behandeln, d.h. zu erklären, worin das Schöne liegt (Nie 2009: 650). Fabers Studie gilt als die früheste Abhandlung zur Ästhetik in der bisher vorliegenden chinesischen Literatur (ebd.). Im »英漢辭典« (Ying-Han Cidian) (Englisch-Chinesischen Wörterbuch) aus dem Jahr 1875, herausgegeben von 譚達軒 (Tan Daxuan), wurde das Konzept der Ästhetik als der Weg der Unterscheidung von Schönheit und Bösem interpretiert (ebd.: 649). Eine frühe maßgebliche Erklärung der Ästhetik findet sich im enzyklopädischen chinesischen Wörterbuch »辭源« (Ci

1 Die deutschen Übersetzungen der chinesischen Titel, Konzepte und Zitate stammen von der Autorin, sofern nicht anders angegeben.

Yuan) (Quelle der Wörter) aus dem Jahr 1915, das von 陸爾奎 (Lu Erkui) herausgegeben wurde. Die Ästhetik wurde definiert als die Lehre von den Prinzipien und Wirkungen dessen, was vom gewöhnlichen Verstand als schön angesehen wird. Im »哲學辭典« (Zhexue Cidian) (Wörterbuch der Philosophie) von 1926, zusammengestellt von 樊炳清 (Fan Bingqing), wurde der Begriff der Ästhetik aufgenommen. Hier wurde die Ästhetik als eine Lehre vom Wesen und von den Gesetzen der Schönheit im weitesten Sinne bestimmt. Dieses Wörterbuch gilt als das erste Wörterbuch der Philosophie im modernen China und markiert auch eine fachliche Anerkennung der chinesischen Übersetzung der Ästhetik als Schönheitslehre (ebd.: 653).

王國維 (Wang Guowei) (1877–1927) gilt als einer der Pioniere, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das europäische ästhetische Denken systematisch in China einführen und damit einen fundamentalen Beitrag zur frühen Übertragung der Schönheitslehre leisteten (Gao 2013: 4f.). In seiner Abhandlung »哲學小辭典« (Zhexue Xiaocidian) (Das kleine Wörterbuch der Philosophie) von 1902 erklärte er: »Ein Ästhetiker ist einer, der die Prinzipien der Schönheit der Dinge behandelt.« (zit. in Huang 2000: o.S.). Die Anregung zu seiner Forschung kam hauptsächlich von den ästhetischen Ideen Immanuel Kants, Friedrich Schillers, Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches. Im Rahmen einer Schönheitslehre verwendete Wang die Konzepte dieser Denkfiguren wie Interesselosigkeit, Genie, Form und Spiel, um die Geschichte der chinesischen Ästhetik und der chinesischen Literatur neu zu interpretieren. Darunter nimmt das Konzept der Interesselosigkeit einen besonders zentralen Platz in seiner theoretischen Konstruktion ein. In einem seiner repräsentativen ästhetischen Werke »紅樓夢評論« (Hongloumeng Pinglun) (Kommentar zum *Traum von der Roten Kammer*) bestimmte Wang die Interesselosigkeit als eine Lebenseinstellung, die dem Leiden der Realität widersteht und individuelle Wünsche überwindet. Auf dieser Grundlage sei es die Aufgabe der Künste (hier hauptsächlich Poesie, Drama und Roman), den Menschen zu helfen, sich vom Kampf um das Eigeninteresse des Lebens zu distanzieren, um vorübergehenden Frieden und Harmonie zu erreichen (Wang 1987: 36).

Durch »美學大討論« (Mei Xue Da Tao Lun) (Ästhetische Debatten um das Wesen der Schönheit) in den 1950er und frühen 1960er Jahren und »美學熱« (Mei Xue Re) (Der aufklärerisch wirkende ästhetische Boom), der nach der Kulturrevolution von 1978 bis 1988 aufkam, wurde das Paradigma der Ästhetik als Schönheitslehre in China weiter gefestigt.

Von den 1950er bis zu den frühen 1960er Jahren entstand in ästhetischen Kreisen in China eine weitreichende Debatte über das Wesen der Schönheit. Daraus gingen vier repräsentative Ansichten hervor:

1. Schönheit ist objektiv und typisch.
– Vertreter: 蔡儀 (Cai Yi);
2. Schönheit ist die Einheit von Objektivität und Sozialität.
– Vertreter: 李澤厚 (Li Zehou);
3. Schönheit ist die Einheit von Subjektivität und Objektivität.
– Vertreter: 朱光潛 (Zhu Guangqian);
4. Schönheit ist völlig subjektiv.
– Vertreter: 呂澂 (Lü Ying), 高爾泰 (Gao Ertai) (Gao 2013: 7f.).

In dieser Debatte mit der Förderung der sozialistischen Ideologie als Hintergrund setzte sich schließlich die zweite Ansicht durch. Aus ihr entwickelte sich »實踐美學« (Shijian Meixue) (Praktische Ästhetik), die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine beherrschende Stellung in China einnahm. Zhangs Auffassung ist hierfür repräsentativ:

»Die Herausbildung der Schönheit gilt als Produkt der [menschlichen] Praxis. Das Wesen der Schönheit ist dementsprechend als Vergegenständlichung der menschlichen Wesenskräfte anzusehen.« (Zhang 2011: 247)

Ein zentrales Konzept der Praktischen Ästhetik ist die Humanisierung der Natur, deren theoretische Grundlage auf die marxistische Philosophie der Praxis zurückgeht, die das Augenmerk auf die sozialen Aktivitäten des Menschen legt. 李澤厚 (Li Zehou) (1930–2021), der Vertreter der Praktischen Ästhetik, wies darauf hin, dass das Konzept der Humanisierung der Natur ein konkreter Ausdruck oder eine Umsetzung der marxistischen Philosophie der Praxis in der Ästhetik ist (tatsächlich nicht nur in der Ästhetik). Das heißt, die Essenz und Wurzel der Schönheit stammt aus der menschlichen Praxis, die den Eigenschaften und Formen bestimmter objektiver Dinge Schönheit verleiht und sie letztendlich zu ästhetischen Objekten macht. Dies ist eine ästhetische Sichtweise der subjektivistischen Philosophie der Praxis oder der anthropologischen Ontologie (Li 1994: 462f.). Die Praktische Ästhetik erfüllt einerseits das Bedürfnis der Befreiung des Subjektes im Zuge der Modernisierung Chinas seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Zeng 2012: 7). Andererseits wird sie bei näherer Betrachtung von einer seit der europäischen Moderne vorherrschenden ästhetischen Sichtweise geprägt, die grundsätzlich durch eine Ausrichtung auf die subjektive Vorherrschaft gegenüber der Natur und Umwelt gekennzeichnet ist und daher einen integralen Teil »einer umfassenden Konzeption von moderner Subjektivität« bildet (Ott 1998: 228).

Von 1978 bis 1988 entstand nach der Kulturrevolution in China eine ideologische Befreiungsbewegung. Aus Hass und Angst vor der zerstörerischen Kulturrevolution wurde die Philosophie des Kampfes kritisiert und aufgegeben.

»In diesem Zusammenhang wurde die Ästhetik als Metapher behandelt, die alle sozialen und intellektuellen Kräfte absorbierte, die durch die Zentrifugalkraft einer starren politischen Ideologie ausgestoßen worden waren.« (Gao 2013: 17)

So entstand in der chinesischen Gesellschaft ein ästhetischer Boom. Die Ästhetik wurde damit zu einem öffentlichen Diskurs (ebd.), dessen Thema es war, Schönheit und Harmonie als Alternative zur Philosophie des Kampfes zu fördern. In diesem Zusammenhang trat die Erforschung der Schönheit in eine neue Phase ein. Als Ergebnis entstand »和諧美學說« (Hexiemei Xueshuo) (Lehre der harmonischen Schönheit), deren Ansatz direkt von der Ästhetik Georg Wilhelm Friedrich Hegels beeinflusst wurde. Ihr Begründer 週來祥 (Zhou Laixiang) (1929–2011) ist folgender Auffassung:

»Das Wesen der Schönheit gilt als Harmonie, die mit einer Übereinstimmung von Mensch und Natur, Subjekt und Objekt, Rationalität und Sinnlichkeit, Freiheit und Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit der menschlichen Praxis und Gesetzmäßigkeit der gegenständlichen Welt verbunden ist.« (Zhou 1984: 73)

Was dabei als schön, also als sinnlich wohltuend empfunden wird, ist auf »das sinnliche Scheinen der Idee« (Hegel 1842: 151) zurückzuführen. Von diesem Standpunkt ausgehend konzentriert sich die ästhetische Forschung auf eine von oben nach unten verlaufende Vorgehensweise, also auf die Beurteilung eines bestimmten Objektes nach einem vorgegebenen, idealistischen Konzept von Schönheit.

Während des ästhetischen Booms setzte sich die Praktische Ästhetik fort und erweiterte ihren Blick auf traditionelle chinesische Kunst und Literatur. In dieser Periode war das radikale Werk von 李澤厚 (Li Zehou), »美的歷程« (Me De Licheng) (Der Weg des Schönen), in aller Munde. In diesem Buch wird die Jahrtausende andauernde Geschichte der chinesischen Ästhetik als Geschichte des Schönen charakterisiert. Aufgrund dessen werden der Aufstieg und die Entwicklung der traditionellen Kunstformen wie Malerei, Skulptur, Architektur, Literatur und Kalligrafie in verschiedenen chinesischen Epochen dargestellt. Die Wirkung dieses Buches war so groß, dass von 1981 bis 1984 etwa 200.000 Exemplare gedruckt wurden. Ein weiteres wichtiges Werk von 朱光潛 (Zhu Guangqian) – »談美書簡« (Tan Mei Shu Jian) (Briefe über die Schönheit) wurde von 1980 bis 1984 viermal mit einer Gesamtauflage von 195.000 Exemplaren nachgedruckt.

Seit der Jahrhundertwende, insbesondere vor und nach dem 18. Internationalen Kongress für Ästhetik in Peking (2010) haben sich international verbreiteten ästhetische Theorien wie die Umweltästhetik von Arnold Berleant und Allen Carlson, die Alltagsästhetik von Mike Featherstone und Wolfgang Iser sowie die Somästhetik von Richard Shusterman in China weiterentwickelt. Diese Theorien, die die Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmung fördern sollten, werden jedoch im chinesisch-

sprachigen Raum weitgehend im Rahmen einer Schönheitslehre von der Schönheit interpretiert.

Unter den aktuell in China weit verbreiteten ästhetischen Theorien ist »生態美學« (Shengtai Mei Xue) (Ökologische Ästhetik) (im Folgenden wird der Begriff »Ökoästhetik« verwendet) besonders erwähnenswert. Als gegenwärtige Form der Naturästhetik im Zuge der Umweltethikdebatte wurde diese Lehre erstmals in den 1990er Jahren von chinesischen Forscher*innen programmatisch eingeführt und steht seitdem immer mehr im Fokus der chinesischen Ästhetikforschung. Sie gilt als eine Revision der Praktischen Ästhetik, die in China seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts populär ist. An ein anthropozentrisches Weltbild anknüpfend, betrachtet die Praktische Ästhetik den Menschen als Maß aller Dinge und als Zentrum der Welt; sie zeichnet sich durch eine Ausrichtung auf die menschliche Vorherrschaft gegenüber den Naturgegenständen aus und verstärkt damit die Entzweiung von Mensch und Natur. Hingegen widmet sich die Ökoästhetik einem gründlichen Wiederaufbau der Mensch-Natur-Beziehung im zeitgenössischen Kontext, um eine Möglichkeit zu eröffnen, das instrumentelle Verhältnis zur Natur in ein partnerschaftliches zu verwandeln. Ausgehend davon versuchen die Ökoästhetiker*innen, die Eingebundenheit des Menschen in die Natur in den Mittelpunkt zu rücken, um einen mit der Rücksichtnahme auf die Natur innig verbundenen moralisch-ästhetischen Stellenwert auszudrücken.

Die Ökoästhetik gilt oft als Fortsetzung der Umweltästhetik, die sich seit den 1970er Jahren zuerst in der englischsprachigen Welt entwickelt (Li 1994: 53) und deren Ausgangspunkt im Bewusstsein einer zunehmenden Zerstörung der natürlichen Umwelt durch die gravierenden Eingriffe seitens des Menschen besteht (ebd.: 54). Die ökoästhetische Forschung wird meist auf Grundlage der Umweltästhetik durchgeführt. Aus diesem Grund wird die Ökoästhetik sogar als »eine ökologisch orientierte Umweltästhetik« bezeichnet (Cheng 2015: 119). Sowohl die Ökoästhetik als auch die Umweltästhetik legen Wert auf die zeitgenössische Rekonstruktion eines ästhetischen Mensch-Natur-Beziehungsgefüges, um eine Versöhnungsmöglichkeit der beiden Seiten zu offenbaren. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich jedoch in ihren theoretischen Ansätzen.

Nehmen wir als Beispiel die Forschung von Arnold Berleant (*1932), der als einer der bislang bedeutendsten Umweltästhetiker gilt. Seine Theorie legt Wert auf die essentielle Rolle der sinnlichen Wahrnehmung wie z.B. Empfindung, Emotion, Imagination und Intuition in der umweltbezogenen ästhetischen Erfahrung. In diesem Zusammenhang wird die Umgebung im Wesentlichen »als eine nahtlose Einheit von Orten, Organismen und Wahrnehmungen« bestimmt (Berleant 2012: 10). Es handelt sich nicht um ein den Menschen umgebendes geografisches Feld, sondern um »einen dynamischen natürlichen Prozess, an dem das Leben aller Dinge teilhat« (Wang 2016: 144). Die Voraussetzung für einen ästhetischen Zugang zu diesem prozessualen, ganzheitlichen System ist das leibliche Eintauchen. In diesem

Sinne ist der Umweltästhetik eine ursprüngliche ästhetische Dimension inhärent. Die Betonung der ständigen Wechselwirkung zwischen Mensch und Umwelt stellt eine Revision des kontemplativen ästhetischen Ansatzes dar, »wonach ein interesseloses Wohlgefallen beim Anschauen eines schönen Objektes in den Fokus gestellt wird« (ebd.).

Im Folgenden möchte ich einen Blick auf einige zentrale Thesen der Ökoästhetik werfen. Bei 曾繁仁 (Zeng Fanren) wird die Ökoästhetik vor allem als »eine ideale existenzialphilosophische Lehre [angesehen], die nach einer ökologischen Gesetzmäßigkeit strebt« (ebd.: 145). Von diesem Ausgangspunkt aus geht er auf das Konzept »Schönheit der Natur« ein:

»Wenn man den Begriff ›Schönheit der Natur‹ unter dem Gesichtspunkt einer ästhetischen Ökoexistenzlehre betrachtet, kann man grundsätzlich festhalten: Diejenigen Gegenstände, die im Einklang mit der Integrität des Ökosystems stehen und zugleich einer Verbesserung der Öko-Existenz des Menschen förderlich sind, werden dann als schön empfunden.« (Zeng 2002: 5)

Im Gegensatz hierzu betrachtet 徐恆醇 (Xu Hengchun) die Ökoästhetik als Teil einer Ökodisziplin, welche die Verschmelzung von Natur- und Geisteswissenschaften darstellt. Die Aufgabe der Ökoästhetik bestehe darin, »eine Resonanz Erfahrung des Menschen in der Natur« (Xu 2000: 119) zu untersuchen. Auf dieser Grundlage entwickelte er das Konzept »Ökoschönheit«:

»Ich sehe ›Ökoschönheit‹ als eine entscheidende Kategorie der Ökoästhetik an. Diese Ökoschönheit entsteht aus einer harmonischen Interaktion zwischen Mensch und Natur. Darin spiegeln sich vor allem die Teilhabe des Subjektes sowie seine Abhängigkeit von der Mitwelt wider.« (Ebd.)

In ähnlicher Weise erforscht 劉彥順 (Liu Yanshun) die Erfahrung des Schönen anhand der ökologischen Verbundenheit des Menschen:

»Die Grundidee [der Ökoästhetik] ist, dass die ökologische Zerstörung die Existenz der Schönheit bedroht. Die Übereinstimmung von Mensch und verschiedenen Ökoelementen hingegen vermittelt ein Gefühl von Schönheit.« (Liu 2011: 176)

Für 陳望衡 (Chen Wangheng) »soll jede Existenzerscheinung der Natur (inklusive dem Menschen) als selbstständig, mit einem Charakter der Subjekthaftigkeit, vorausgesetzt werden« (Wang 2016: 145). Daraus folgerte er: »Falls das Ökosystem in seiner Ökologie gut erhalten ist und Freude hervorrufen kann, wird es als schön angesehen.« (Cheng 2001: 10)

Die oben genannten ökologisch orientierten ästhetischen Thesen zeigen weitgehend eine Ambivalenz in ihren Ansätzen. Einerseits legen sie Gewicht auf die Bedeutung der leiblichen Einbettung des Menschen in die ihn umgebende Welt, was ein wesentliches Merkmal der in der zeitgenössischen Umweltbewegung ent-

wickelten Naturästhetik widerspiegelt. Andererseits neigen sie dazu, sich auf eine geschmackliche Bewertung der Natur- und Umweltschönheit zu beschränken, so dass sich der Einfluss der in der europäischen Neuzeit entwickelten Urteilsästhetik, die eine kritische Distanz zwischen Subjekt und Objekt voraussetzt, erkennen lässt.

Selbst die aktuellen Überlegungen der chinesischen Wissenschaftler*innen zu diesen Studien verbleiben immer noch im Rahmen der frühmodernen europäischen Ästhetik. Beispielsweise wies 章啟群 (Zhang Qiqun) in seinem Artikel »實踐美學為什麼走向終結?« (Shijian Mei Xue Weishenmo Zouxiang Zhongjie) (Warum geht die »Praktische Ästhetik« zu Ende?) darauf hin, dass die Praktische Ästhetik in der Tat eine ästhetische Lehre ist, die auf dem Marx-Hegelschen philosophischen Paradigma basiert. Insbesondere Hegels Metaphysik hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung ihrer Grundkonzepte und Kernthesen. Trotzdem enthält der Grundansatz der Praktischen Ästhetik kein wirklich logisches Argument und bleibt somit weit hinter der methodischen Ebene von Hegels Doktrin zurück (Zhang 2009: o.S.).

Die Interpretation von Ästhetik als Schönheitslehre basiert nicht auf chinesischen oder fernöstlichen Perspektiven, sondern entspricht zunächst den frühmodernen ästhetischen Präferenzen in Europa. Daher weichen die erzielten Ergebnisse unweigerlich von der chinesischen Tradition ab. Sie können kaum als chinesische Ästhetik im eigentlichen Sinne angesehen werden, sondern verkörpern bestenfalls »美學在中國« (Mei Xue Zai Zhongguo) (Schönheitslehre in China) (Gao 2013: 2).

Einige westliche Forscher*innen, die sowohl mit europäischen als auch chinesischen Kulturtraditionen vertraut sind, haben den auf Schönheit beruhenden Ansatz der chinesischen Ästhetik stark kritisiert. In der Einleitung zur deutschen Ausgabe von Li Zehous Werk »美的歷程« (Me De Licheng) (Der Weg des Schönen) weist Karl-Heinz Pohl darauf hin, dass in der chinesischen Ästhetik die zentralen ästhetischen Phänomene nicht das Schöne, sondern das Ausgewogene (*he*) und das Natürlich-Spontane (*ziran*) sind (Li 1992: 10). François Jullien argumentierte ebenfalls, dass der Fokus der chinesischen Kunst nicht die Darstellung des Schönen sei. Für einen/eine chinesische/n Künstler*in sei das Schöne nur als eine unter mehreren ästhetischen Wirkungen anzusehen (Jullien 2005: 276). In der chinesischen Kunst wird ein Gegenstand ästhetisch gelobt, weil er eine sich ständig erneuernde, die phänomenale Welt durchziehende Lebenskraft zum Vorschein bringt. Rolf Elberfeld betrachtet die traditionelle chinesische Ästhetik vor allem als eine Lehre, die auf einer Resonanz-Ethik basiert. In diesem Zusammenhang besteht das Konzept der Resonanz (*Ying*) aus drei Elementen:

- »1. das antwortende Eingehen auf eine Sache, 2. die Zusage auf eine Sache hin, 3. das resonierende Aufgehen in einer Sache. Aus diesen drei Momenten konstituiert sich ein Sollen, das sich aus konkreten Zusammenhängen ergibt.« (Elberfeld 2017: 279)

Nach Elberfeld erfolgt der Vollzug des antwortenden Resonierens im chinesischen Kontext primär in einer leiblichen Erfahrung, die gleichzeitig untrennbar mit dem Geistigen des Menschen verbunden ist (ebd.: 279f.). Die Ästhetik widmet sich insofern nicht dem Schönen, sondern eher einer leiblich-geistig fassbaren Resonanzstruktur, die die Übereinstimmungsverhältnisse zwischen Mensch und Natur, zwischen Mensch und Gesellschaft, zwischen Mensch und Selbst darstellt und somit die Ganzheit von Mensch und Welt offenbart.

Jenseits des Modells der Schönheitslehre

In der Tat gibt es die bisher diskutierten ästhetischen Probleme nicht nur im chinesischsprachigen Raum, sondern auch weitgehend in verschiedenen außereuropäischen Kulturräumen. Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Ästhetik als ein wesentlicher Bestandteil des erkenntnistheoretischen Projekts auf dem Gebiet der europäischen Philosophie entwickelt (vgl. Elberfeld 2022: 109–138). Dabei steht:

»der Begriff der Schönheit als Ordnungsprinzip der Geschichte im Zentrum, der aber selbst erst im Rahmen des aufklärerischen Vernunftprojekts seinen ganzen und durchschlagenden Sinn erhält.« (ebd.: 124)

Mit der weltweiten Ausbreitung »klassischer« Quellen und Texte« (ebd.: 109) aus den europäischen geisteswissenschaftlichen Studien ab dem 19. Jahrhundert hinterließ auch der Begründungsansatz des Ästhetikmodells, bei dem Schönheit als zentrales Thema aufgegriffen wird, einen tiefgreifenden Einfluss auf ästhetische Konzeptionen in außereuropäischen Kulturräumen. Neben China wird das Ästhetische beispielsweise in Japan und Indien auch als Schönheit (jap. *bi*, ind. *saundarya*) interpretiert. Dementsprechend wird die Ästhetik dort auch als Schönheitslehre (jap. *bigaku*, ind. *saundarya-sastra*) bezeichnet. Diese Übertragung führte dazu, dass die ursprüngliche Bedeutung der Ästhetik, nämlich *aisthesis*, welche die sinnliche Wahrnehmung bezeichnet, im Verständnis dieses Konzepts nicht enthalten war (Elberfeld 2000: 11f.). So entstand in mehreren außereuropäischen Kulturräumen »eine klare Trennung zwischen den Bedeutungen ›Lehre vom Schönen‹ und ›Sinnlichkeit‹« (ebd.: 12). Im Gegensatz dazu ist in der westlichen Welt die Verbindung zwischen Schönheitslehre und *aisthesis* nie gebrochen.² Vielmehr kann diese Verbindung »je nach Definition betont oder ausgeblendet werden« (ebd.). Auch in der westlichen Neuzeit, als die Schönheitslehre vorherrschte, wurde die Untersuchung der Sinnlichkeit nicht aus dem Pantheon der Ästhetik ausgeschlossen. Bei

2 Eine retrospektive Studie über die westliche Verflechtungsgeschichte von Philosophie und *aisthesis* findet sich in Rolf Elberfelds Artikel »Philosophie und ästhetische Praxis« (Elberfeld 2017: 172–181).

Baumgarten, Kant, Feuerbach, Herder und Nietzsche finden sich die Diskurse über Sinnlichkeit. Besonders seit dem 20. Jahrhundert spiegelt sich in Bereichen wie phänomenologischer Ästhetik, Somästhetik, Alltagsästhetik, Medienästhetik und Umweltästhetik die Verflochtenheit der Schönheitslehre und der Lehre von der Sinnlichkeit deutlicher wider.

Die Rezeption der Ästhetik ausschließlich als Schönheitslehre führte dazu, dass jene ästhetischen Phänomene, die über die Grenze des Schönen hinausgehen, größtenteils vernachlässigt oder ausgeschlossen wurden. Diese Phänomene können jedoch in engem Zusammenhang mit den eigenen Traditionen stehen und heutzutage in den jeweiligen Kulturräumen nach wie vor eine prominente Stellung einnehmen. Beispielsweise ist der Sanskrit-Begriff »*Rāsa*« ein Kernkonzept der indischen Ästhetik, das vom Hinduismus beeinflusst wurde. Etymologisch ist *Rāsa* nicht schönheitsorientiert, sondern bezeichnet ein mysteriöses, süßes Gefühl. Im Bereich der Ästhetik bezieht sich *Rāsa* auf ein tiefes, unbeschreibliches Gefühl der Begeisterung, Freude und Befriedigung, das durch Kunstformen wie Poesie und Tanzdrama hervorgerufen wird. Ein weiteres Beispiel: In der japanischen Tradition legt die ästhetische Erfahrung besonderen Wert auf das buddhistisch geprägte Konzept *Wabi-Sabi*. Beth Kempton erklärte:

»Wabi-Sabi ist eng verknüpft mit der Art Schönheit, die uns an die Vergänglichkeit allen Lebens erinnert. Dies lässt sich auf die drei Daseinsmerkmale im Buddhismus zurückführen: *Mujō* [...] Unbeständigkeit), *Ku* [...] Leidhaftigkeit) und *Kū* [...] Nicht-Selbst, die Einheit allen Seins).« (Kempton 2018: 32)

Dem Buddhismus folgend erinnert uns *Wabi-Sabi* an das unvollkommene Wesen des Lebens (einschließlich des Menschen selbst) und lehrt uns, Unbeständigkeit, Unperfektheit und Unvollendetheit in einem positiven Licht zu erfahren (ebd.: 33). Dabei geht es um das Gefühl eines perfekten Moments in einer unvollkommenen Welt (ebd.: 18). Jedoch ist es schwierig, eine klare Definition von *Wabi-Sabi* zu geben, denn es handelt sich eher um einen Praxisbezug der Befindlichkeit in Umgebung: »Erst wenn Sie es am eigenen Leib erfahren, wissen Sie wirklich, worum es geht.« (ebd.: 16)

Durch Vergleiche können wir feststellen, dass sich die ästhetische Weise von Welterschließung und -gestaltung in Ostasien von jener in Europa unterscheidet. All dies führt dazu, dass Reichweite und Schwerpunkt des Ästhetischen in europäischen und ostasiatischen Kulturtraditionen nicht notwendigerweise kompatibel sind. In diesem Zusammenhang wies Elberfeld auf die Notwendigkeit hin, die ästhetischen Kategorien und die Kunstkriterien aus Fernost auf der Grundlage einer induktiv-heuristischen Untersuchung der chinesischen und japanischen klassischen Texte neu zu interpretieren (Elberfeld 2022). Auch der japanische Philosoph Aoki Takao betonte die Bedeutung der Einbeziehung außereuropäischer Perspektiven in die Auseinandersetzung mit ostasiatischer Ästhetik und Kunst:

»The contemporary aesthetic consciousness and arts of East Asia were notably shaped by their cultural exchanges with Western Europe, especially after the middle of the 19th century. [...] Moreover, we must also consider the historical and regional integrity and diversity of the various cultures of East Asia. [...] It is necessary to appreciate both the commonalities between the various cultures of these regions, as well as the unique differences of each region.« (Aoki 2019: o.S.)

Gegenwärtige interkulturelle Ästhetik und das ästhetische Konzept »Atmosphäre«

Wittgenstein kritisierte das essentialistische Denken in seinem späten Werk *Philosophische Untersuchungen* (1953). Dem Essentialismus zufolge gibt es immer Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen, die mit demselben Wort ausgedrückt werden können (Majetschak 2019: 87). Wittgenstein kritisierte diesen essentialistischen Ansatz, indem er feststellte, dass unterschiedliche Phänomene keine Gemeinsamkeiten aufweisen müssen, sondern »miteinander in verschiedenen Weisen verwandt« sind (Wittgenstein 2003: 65). Wittgenstein nennt diese phänomenale Verwandtschaft »Familienähnlichkeit«. Entsprechend dieser Ansicht gibt es kein absolut Identisches in der Welt, sondern nur »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen« (ebd.: 66). Aus dieser Perspektive bilden ästhetische Phänomene aus verschiedenen Kulturen auch ein Netzwerk, das durch Familienähnlichkeit gekennzeichnet ist. Im Zentrum stehen nicht mehr die essentialistisch geprägten Wesensmerkmale des Schönen, sondern die Verflochtenheit, das Zusammenspiel und der Übergang in Bezug auf ästhetische Gegenstände, Handlungen und Konzepte.

Im Sammelband *Komparative Ästhetik* von 2001 fasste Elberfeld die zeitgenössischen Aufgaben der interkulturellen Ästhetik folgendermaßen zusammen:

»Die Inhalte [...] der interkulturellen Ästhetik] beziehen sich nicht nur auf die Theoriebildung, sondern zunächst darauf, wahrzunehmen, was in der eigenen und in der anderen Tradition unter ›Schönheit‹, ›ästhetischer Erfahrung‹ und den ›Künsten‹ verstanden wird. Bei der kontrastierenden Betrachtung kann sich herausstellen, daß in den Traditionen unterschiedliche Einteilungen und Gewichtungen dieser Phänomene vorgenommen wurden, die nicht miteinander kompatibel sein müssen.« (Elberfeld 2001: 14)

Nach dieser Ansicht besteht die Absicht einer interkulturellen Ästhetik nicht nur in der Konstruktion allgemeiner ästhetischer Theorien, sondern auch in empirischen Feldforschungen von ästhetischen Praktiken in jeweiligen Kulturen. Demnach um-

fassen die relevanten Themenfelder einen Vergleich der Verständnisse von ästhetischen Kernphänomenen (Schönheit, ästhetische Erfahrung, Künste usw.) in unterschiedlichen Traditionen, die sowohl Kompatibles als auch Inkompatibles darstellen.

Aus historischer Sicht ist jede kulturelle Struktur keine autonome, in sich geschlossene Sphäre, denn sie beruht immer auf einem Austausch zwischen Kulturräumen. Die Besonderheit jeder Kultur führt zur Notwendigkeit einer interkulturellen Kommunikation. Die Interkulturalität widmet sich daher dem Zusammenleben, Verstehen und Kommunizieren von unterschiedlichen Kulturtraditionen. Gerade im Zeitalter der Globalisierung ist es offensichtlich unrealistisch, einen ästhetischen Entwurf zu entwickeln, der vom Einfluss anderer Kulturen unabhängig ist. Damit sich die chinesische Ästhetik neu in globaler Perspektivierung aufstellen kann, muss sie sich zunächst der Gültigkeit und Reichweite eines auf der Schönheitslehre beruhenden Ansatzes der Ästhetik bewusst sein. Um sich nicht in der Verwestlichung zu verlieren, ist dabei entscheidend, dass bei der Konstruktion einer ästhetischen Konzeption die Rezeption von nicht-nativen Theorien einerseits nicht von dem eigenen Kontext losgelöst wird und andererseits zur Einführung der eigenen Tradition in den interkulturellen Austausch beiträgt.

Ich möchte diesen Aufsatz abschließen, indem ich das jüngst entwickelte ästhetische Konzept »Atmosphäre« vorstelle. Obwohl dieses Konzept von europäischen Wissenschaftler*innen (Gernot Böhme, Hermann Schmitz, Jean-Paul Thibaud, Tonino Griffero, Mădălina Diaconu u.a.) entwickelt wurde und aktuell hauptsächlich im westlichen Raum³ verwendet wird, kann es in der Tat einen Ansatz für die Entwicklung einer zeitgemäßen interkulturellen Ästhetik liefern und damit zur Rekonstruktion der chinesischen Ästhetik in einem zeitgenössischen Kontext beizutragen. Zu verstehen ist der hier ins Auge gefasste Begriff »Ästhetik« weder im Sinne der Kantischen Urteilsästhetik noch einer auf Kunst ausgerichteten Lehre. Vielmehr handelt es sich um die »Aisthetik«, nämlich die Theorie der Sinnlichkeit im weiteren Sinne, die weitgehend an die Renaissance der ursprünglichen Bedeutung der Ästhetik als einer Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung anknüpft. Als primär wahrgenommener Gegenstand betrifft Atmosphäre nicht ein Einzelding oder ein rein subjektives Empfinden, sondern ein vom Wahrnehmenden und Wahrgenommenen gemeinsam konstituiertes Quasi-Objekt, das sich durch ästhetische Wirkungen wie Unklarheit, Unsicherheit, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit

3 Ein typisches Beispiel hierfür ist das »International Ambiances Network« (<https://www.ambiances.net/>), das Forschung, Design, Lehre und künstlerische Aktivitäten im Bereich der architektonischen und städtischen Atmosphäre fördern soll. Das Netzwerk hat derzeit mehr als 1.000 Mitglieder und mehr als 30 Teams. Die meisten Studien werden jedoch in einem westlichen Kontext durchgeführt.

auszeichnet und von einer bestimmten emotionalen Qualität durchdrungen ist. Als ubiquitäre Phänomene üben Atmosphären einen fundamentalen Einfluss auf unsere Lebenserfahrungen aus. Es ist unmöglich, dass wir uns von ihren Kräften befreien, da selbst der Verlust der Atmosphären auch eine Art der Atmosphäre ist (Böhme 2013: 29).

Mit dem ästhetischen Konzept der Atmosphäre rückt die Befindlichkeit des Menschen in jeweiligen Umgebungen in den Vordergrund der ästhetischen Betrachtung. Als Zwischensein stellt Atmosphäre die gegenseitige Abhängigkeit und Verflochtenheit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem dar. Hier geht die ästhetische Diskussion über den zumeist auf die Erfahrung und Reflexion von Schönheit fixierten Blickwinkel herkömmlicher Urteilsästhetik hinaus und stellt die Wechselwirkung zwischen einem ganzheitlichen Spüren und den jeweiligen Umgebungsqualitäten in den Vordergrund. Der Fokus der Ästhetik liegt nun auf der Frage: In welcher Umgebung befinden wir uns und wie erleben wir am eigenen Leib die von ihr ausstrahlenden Atmosphären? Darüber hinaus macht es die Quasi-Objektivität von Atmosphären möglich, diese auch zu produzieren. An dieser Stelle wird eine praktische Dimension in die ästhetische Betrachtung dieses Konzepts einbezogen. Dabei handelt es sich vor allem darum, bestimmten Gegenständen bestimmte Eigenschaften zu verleihen, um den affektiven Zustand des Wahrnehmenden zu beeinflussen (Böhme 2001: 53). Die Grenze des Ästhetischen muss sich daher enorm erweitern.

Die Einführung des Begriffs »Atmosphäre« erschließt einerseits das kritische Potenzial, sich dem zu sehr auf »Urteil«, »Reden« oder »Konversation« konzentrierten ästhetischen Modell entgegenzustellen (Böhme 2013: 23). In diesem Modell wurden jene Phänomene weitgehend ignoriert, die zwischen Subjekt und Objekt, Sichtbarem und Unsichtbarem, Form und Formlosigkeit, Leere und Fülle, Anwesenheit und Abwesenheit liegen, prozesshaft, wechselhaft und vergänglich sind und erst in ihrer Ganzheit wahrgenommen werden. Andererseits trägt dieses Konzept zur Erneuerung der Prinzipien und Methoden einer interkulturell orientierten Ästhetik bei. Bei kulturellen Atmosphären handelt es sich um jene Befindlichkeiten, die die komplexe Einheit von Sinnlichkeit, Affektivität und Spiritualität unter verschiedenen Bedingungen (historisch, geografisch, ethnisch, ethisch, politisch, religiös usw.) darstellen und dadurch ihre jeweiligen kulturellen Herkunft und Identitäten offenbaren. Ausgehend von einer Distanzierung von Debatten über Zentrismen (Eurozentrismus, Japan-Zentrismus, Sino-Zentrismus usw.) und der Anerkennung der Wertgleichheit von kulturellen Atmosphären widmet sich die interkulturelle Ästhetik den Wechselbeziehungen zwischen ästhetischen Objekten/Umfeldern, ästhetischen Handlungen und ästhetischen Wahrnehmungen in verschiedenen Traditionen sowie deren familiären Ähnlichkeiten (Kompatibilität, Inkompatibilität, Übergang, Verflechtung).

Das ästhetische Konzept der Atmosphäre fügt sich ausgezeichnet in die ästhetische Tradition Ostasiens bzw. Chinas ein. Während die europäische ästhetische Tradition weitgehend visuell geprägt wurde, was zu einer Reihe von verwandten philosophischen Termini führte: Konzept, Urteil, Reflexion, Einsicht usw., wurden poetische und lyrische Ausdrucksweisen, die das vollständige Eintauchen in die Welt widerspiegeln, in der ostasiatischen Ästhetik machtvoll entwickelt. Wenn Vision mehr auf Substanz und Entität abzielt, betrifft Leiblichkeit eher Ereignis und Prozess. Im chinesischen Denken können Rhythmen und Melodien des Lebens nicht durch einzelne Sinne wie Sehen und Hören erfasst werden. So betont 老子 (Laozi) (5. Jh. v. Chr.), dass der große Klang unhörbaren Ton hat (Wang 2011: 116). In ähnlicher Weise weist 王微 (Wang Wei) (415–453) auf die Begrenztheit des Sehens hin – das Auge kann das, was es sieht, aufgrund der Grenzen seines Sichtfeldes nicht vollständig erfassen (Zong/Wang 1985: 7). Nur wenn man »mithilfe innerlicher und äußerlicher Übung und Bildung« (Zhu 2020: 72) über einzelne Sinneseindrücke hinausgeht und mit ganzem Leib/Herzen mit der Umwelt in Kontakt tritt, kann man die Übereinstimmung von inneren Lebensrhythmen und äußeren Rhythmen spüren und schließlich »das ursprünglich Gesamthafte« (ebd.: 73) erfassen.

In dem Bestreben, die leibliche Existenz des Menschen in die Außenwelt zu integrieren, fungieren Emotionen als Bindeglied. In diesem Zusammenhang tauchte eine weit verbreitete Auffassung in der altchinesischen Ästhetik auf, nämlich »emotionale Bewegtheit beim Erfühlen der Dinge« (Zhu 2020: 53). Es handelt sich darum, dass sich die Stimmungen des Menschen mit der Außenwelt ändern (ebd.: 57). Diese emotionalen Reaktionen kommen schließlich im Kunstwerk zum Ausdruck (ebd.). In diesem Zusammenhang haben Emotionen nicht mehr mit rein inneren Gemütszuständen zu tun. Im Gegenteil, der Ursprung jeder Emotion lässt sich auf die Anregung »durch Eindrücke der Außenwelt« (ebd.: 53) zurückführen. Die sinnliche Interaktion mit der Umgebung wird stets von einer emotionalen Reaktion wie Liebe, Hass, Freude, Wut, Trauer und Freude begleitet. Daraus lässt sich ableiten, dass die Welterfahrung im chinesischen Kontext grundsätzlich als *atmosphärisch* anzusehen ist.

Darüber hinaus wird der Begriff »Landschaft« in der chinesischen Sprache mit »風景« (Feng Jing) (Wind und Szene), »風光« (Feng Guang) (Wind und Licht), »風貌« (Feng Mao) (Wind und Aussehen), »風土« (Feng Tu) (Wind und Erde), »風情« (Feng Qing) (Wind und Stimmung) usw. wiedergegeben. Da der Wind wesentlich etwas Atmosphärisches ist, steht die Landschaft im chinesischen Kontext im Zusammenhang mit einer räumlich sich ausgießenden Atmosphäre (Linck 2017: 123). Entsprechend ist das Erleben der Landschaft primär nicht visuell ausgerichtet, sondern vielmehr gesamtleiblich.

Das Atmosphärische offenbart auch den wesentlichen Charakter der traditionellen chinesischen Kunst, die auf der Phänomenologie des »氣« (Qi) basiert. Als Kernbegriff der chinesischen intellektuellen Tradition hat »氣« (Qi) keine direkte

Entsprechung in der europäischen Geistesgeschichte. Im Grunde ist »氣« (Qi) nicht mit Substanz oder Stoff im Sinne der modernen Physik gleichzusetzen. Stattdessen betrifft es eine ewige schöpferische Kraft, die alle Wesen und Dinge innerhalb des kosmischen Systems durchdringt. »Es gibt bei Qi kein Innen noch Außen, da es das ist, was in innigster Dichte alles zusammenhält.« (Elberfeld 2018: 98f.) »氣« (Qi) macht die kontinuierliche Transformation des Lebens möglich: Geburt, Wachstum, Reife, Altern und Vergehen. Insofern ist »氣« (Qi) für die Existenz aller Dinge und Wesen entscheidend. Seine Bedeutung geht über den bestimmten Kulturraum hinaus und erreicht die kosmologische Ebene.

Die chinesische Malerei wird auf Grundlage des Konzepts des »氣« (Qi) entwickelt, sodass der Kunsttheoretiker 謝赫 (Xie He) (479–502) »氣韻生動« (Qi Yun Sheng Dong) (atmendes Reimen, lebendige Bewegung⁴) als das wichtigste Grundprinzip der Malerei definierte. »In dieser Maxime wird das Qi, das in eine bestimmte Schwingung gebracht wird, verbunden mit der lebendigen Bewegung.« (ebd.: 99) Auf dieser Grundlage steht das Schöne nicht im Fokus eines chinesischen Bildes. Es geht eher darum, eine sich ständig erneuernde, lebendige Atmosphäre zum Vorschein zu bringen, wie etwa bei Guo Xis Werk »早春图« (Zao Chun Tu) (Vorfrühling, 1072), die eine frühmorgendliche Berglandschaft im Nebel zeigt. Der Maler strebt nicht danach, die Welt in ihrem stabilen Zustand abzubilden. Stattdessen zeichnet er eine Welt, die sich in einem kontinuierlich transformativen Prozess befindet, sodass die Formen der Dinge gleichzeitig auftauchen und verschwinden. Die Berglandschaft erscheint sowohl verborgen als auch manifest in dem Sinne, dass sie unerschöpflich fesselnd ist. So ergibt sich eine Atmosphäre, die unbestimmt und unendlich wirkt. Dementsprechend ist die Art und Weise, wie dieses Bild wahrgenommen wird, nicht mehr auf eine rein visuelle Betrachtung beschränkt, sondern beruht auf den »qi-sinnlichen Resonanzen, die sich ganzkörperlich manifestieren« (ebd.: 99).

Die Komplexität der Atmosphärenerfahrungen deckt eine Vielfalt der Lebenserfahrungen auf, die nie abschließend dargestellt werden können. Aus diesem Grund erhebt das ästhetische Konzept der Atmosphäre keinerlei Alleindeutungsanspruch, sondern entwickelt einen eigenen Ansatz, der wiederum für andere Formen der ästhetischen Ansätze nicht zu unterschätzen ist. Die für die westliche Ästhetiktradition lange Zeit bedeutsame Frage »Was ist Schönheit?« scheint hier kaum Sinn zu machen. Es geht eher darum, wie die Wirklichkeiten des Ästhetischen in jeweiligen Kulturatmosphären bzw. Kulturbefindlichkeiten konstruiert werden und wie die interkulturellen Atmosphären aus deren Wechselwirkung entstehen.

4 Deutsche Übersetzung in Elberfeld 2018: 99.

Literaturverzeichnis⁵

- Aoki, Takao (2019): Concept paper for the round table »The Transformation and Integrity of East Asian Aesthetics and Artistic Cultures: A double comparative perspective of East and West, and of intercultural trajectories within East Asia itself«, 21st International Congress for Aesthetics in Belgrade.
- Berleant, Arnold (2012): *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press.
- Böhme, Gernot (2001): *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2013): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Chen, Wangheng (2001): »Ökoästhetik und ihre philosophische Grundlage« [chin.], in: *Zeitschrift der Shanxi Normal Universität* 2, S. 5–10.
- Cheng, Xiangzhan (2015): »Ausblick auf die Ökoästhetik« [chin.], in: *Seeking Truth* 1, S. 119–122.
- Elberfeld, Rolf (2000): »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung«, in: Rolf Elberfeld/Günter Wohlfart (Hg.), *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, Köln: edition, chöra, S. 9–25.
- Elberfeld, Rolf (2017): *Philosophieren in einer globalisierten Welt. Wege zu einer transformativen Phänomenologie*, Freiburg i.Br./München: Verlag Karl Alber.
- Elberfeld, Rolf (2017): »Philosophie und ästhetische Praxis«, in: Rolf Elberfeld/Stefan Krankenhagen (Hg.), *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 171–189.
- Elberfeld, Rolf (2018): »Die Kraft der Bilder im Horizont intersensorischer Seherfahrungen in Europa und Ostasien«, in: Sergej Seitz/Anke Graneß/Georg Stenger (Hg.), *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 90–102.
- Elberfeld, Rolf (2022): »Geburten des ›Okzidents‹ aus dem Geist europäischer Geschichtsschreibungen. Überlegungen zur Möglichkeit ›zukünftiger Vergangenheit‹«, in: Birgit Mersmann/Hauke Ohls (Hg.), *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld: transcript, S. 109–138.
- Gao, Jianping (2013): *Die zeitgenössische Transformation der Ästhetik: Kultur, Stadt, Kunst* [chin.], Baoding: Hebei University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1842): *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Berlin: Duncker und Humblot.

5 Die Titel der Aufsätze, die mit »chin.« gekennzeichnet sind, wurden von der Autorin ins Deutsche übersetzt.

- Huang, Xingtao (2000): Der Begriff der Ästhetik und die früheste Übertragung der westlichen Ästhetik in China: Ein Kompendium über die Herkunft neuer Begriffe im modernen China [chin.], http://history.news.163.com/09/0627/17/5CR56C7100013FLS_all.html [letzter Zugriff am 28.01.2022].
- Jullien, François (2005): Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei: Essay über Deontologisierung, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kempton, Beth (2018): Wabi-Sabi. Die japanische Weisheit für ein perfekt unperfektes Leben, Köln: Bastei Lübbe AG.
- Li, Xinfu (1994): »Zur Ökoästhetik« [chin.], in: Nanking Sozialwissenschaft 12, S. 53–58.
- Li, Zehou (1992): Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik, hg. von Karl-Heinz Pohl/Gudrun Wacker, Freiburg i.Br.: Verlag Herder.
- Li, Zehou (1994): Gesammelte Schriften der letzten zehn Jahre von Li Zehou – Der Weg des Schönen [chin.], Hefei: Anhui Education Publishing House.
- Linck, Gudula (2017): Yin und Yang. Die Suche nach Ganzheit im chinesischen Denken, Freiburg i.Br.: Verlag Herder.
- Liu, Xie/Fan, Wenlan (Hg.) (1958): Wenxin Diaolong Zhu (Anmerkungen zu »Wenxin Diaolong«) [chin.], Peking: Renmin Wenxue Chubanshe.
- Liu, Yanshun (2011): »Über Leib, Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Ökoästhetik« [chin.], in: Zeitschrift der Henan Normal University 3, S. 176–179.
- Majetschak, Stefan (2019): Wittgenstein und die Folgen, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Nie, Changshun (2009): »Die Geschichte der chinesischen Übersetzung des Begriffs *Ästhetik* in der Frühmoderne« [chin.], in: Journal of Wuhan University (Humanities Edition) 6, S. 649–653.
- Ott, Konrad (1998): »Naturästhetik, Umweltethik, Ökologie und Landschaftsbewertung. Überlegungen zu einem spannungsreichen Verhältnis«, in: Werner Theobald (Hg.), Integrative Umweltbewertung, Heidelberg et al.: Springer Verlag, S. 221–248.
- Schmidt-Glintzer, Helwig (1999): Geschichte der chinesischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart, München: Verlag C.H. Beck.
- Wang, Bi (2011): Laozi Daodejing Zhu (Anmerkungen zum »Daodejing« von Laozi) [chin.], Peking: Zhonghua Shuju.
- Wang, Guowei (1987): Ausgewählte Ästhetische Essays von Wang Guowei [chin.], Changsha: Hunan People's Publishing House.
- Wang, Zhuofei (2016): »Naturästhetik«, in: Konrad Ott/Jan Dierks/Lieske Voget-Kleschin (Hg.), Handbuch Umweltethik, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 142–147.
- Wittgenstein, Ludwig/Schulte, Joachim (Hg.) (2003): Philosophische Untersuchungen. Auf der Grundlage der kritisch-genetischen Edition neu herausgegeben, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

- Xu, Hengchun (2000): Zur Ökoästhetik [chin.], Xi'an: Shaanxi People's Education Press.
- Zeng, Fanren (2002): »Aus der Sicht der ästhetischen Ökoexistenzlehre im postmodernen Kontext« [chin.], in: Zeitschrift der Shanxi Normal University 3, S. 5–16.
- Zeng, Fanren (2012): »Reflexion der frühmodernen deutschen Ästhetik und der gegenwärtigen chinesischen Ästhetik: Der Perspektivwechsel von der Praktischen Ästhetik zur Ökoästhetik« [chin.], in: Theoretische Studie in Literatur und Kunst 1, S. 4–9.
- Zhang, Hui (2011): »Zur Aktualität der chinesischen Ökoästhetik« [chin.], in: Fachzeitschrift der Technischen Universität Wuhan (Ausgabe der Sozialwissenschaft) 4, S. 247–250.
- Zhang, Qiqun (2009): »Warum geht die ›Praktische Ästhetik‹ zu Ende?« [chin.] www.guohuajia.net/app/17-view-1759.shtml [letzter Zugriff am 28.1.2022]
- Zhou, Laixiang (1984): Schönheit bedeutet Harmonie [chin.], Guiyang: Guizhou People's Publishing House.
- Zhu, Zhirong (2020): Philosophie der chinesischen Kunst, Berlin: LIT Verlag.
- Zong, Bing/Wang, Wei (1985): Hua Shanshui Xu & Xu Hua (Vorwort zum Berg-Wasser-Malen & Traktat über Malerei) [chin.], Peking: Remin Meishu Chubanshe.

