

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.

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.

Adorno über Wolfgang Iser, Niklas Luhmann, Gernot Böhme,¹ Christoph Menke,² Dieter Mersch³ 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.

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 ästhetische 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 Sinngenes« 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 fassen¹⁰ – und die gesteigerte Beachtung der performativen ikonischen Sinnstiftung 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 Oelmler (Hg.), *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981, 16 ff.

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 Eröffnung 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.

modernen China deutlicher fragen: Bleibt nicht selbst noch die bestehende 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 »korrespondensiv« 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 erkenntnistmäßiger 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.

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

Im Blick auf kennzeichnende Züge der Kunstpraxis im vor-modernen 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. Mit-hin 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.

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 Maleritheorien 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*.

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 Bedeutungsimplicationen 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.

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 »initiativen 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 yi yi 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 détournement et l'accès*.

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), *xiudingben* 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 于安澜 (*Hualun congkan* 画论丛刊 [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.

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 Takeshi⁸ 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), Taipei 1988 (zuerst Taizhong 1966).

³ Li Zehou 李澤厚/Liu Gangji 劉綱紀, *Zhongguo meixue shi* 中國美術史 (Geschichte der chinesischen Ästhetik), 5 Bde., Beijing 1987 ff.

⁴ Ye Lang 葉朗, *Zhongguo meixue shi dagang* 中國美術史大綱 (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), xiūdingbēn 修訂本, Taipei 1991 (Erstausgabe: Nanjing 1985); ders., *Zhongguo huihua lilun shi* 中國繪畫理論史 (Geschichte der chinesischen Malereitheorie), Taipei 1997; ders., *Zhongguo huihua meixue shi* 中國繪畫美術史 (Geschichte der chinesischen Malereiästhetik), 2 Bde., Beijing 2000.

⁶ He Chuxiong 何楚熊, *Zhongguo hualun yanjiu* 中國畫論研究 (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 gakuho* 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 gakkaiho* 日本中國學會報 50 (1998), 124–137.

Textpassagen und Gedanken, soweit diese eine Relevanz für die Kunstgeschichte besitzen. Daneben liegen bereits eine Reihe von allgemeinen Einführungen¹⁰ sowie von Studien zu einzelnen Quellen-texten, 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., *Esthétique 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'ü-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 Paintings«, in: *T'oung Pao* 51: 4/5 (1964), 375–422; entsprechende Passagen in Osvald Sirén's 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; Ledderose, *The Earthly Paradise*, ebd., 165–183.

¹² François Cheng (Hg.), *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris 1989; Escande, *Traité*. 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

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. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, 25).

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

Entwicklung zu erlangen. Beherrscht wird der hier zu erörternde Forschungszweig jedoch von der Beobachtung, daß sich im Gefolge der Schreibkunst¹⁶ 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 shù* 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 (*Traité; 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 *shi* 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

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-Han-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.

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 spätere 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*.

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 Weltansicht 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 bian shuo 《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*,

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 »quasi-religiöse 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.

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 Korrespondenz 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.

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 imbodiment 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 »Naturauschnitt«, 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« (客觀的寫實主義), 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, *Chügoku 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.: 造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« (事物的外形と内的本性) zum Ausdruck zu bringen (Nakamura, *Chügoku garon*, 332).

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« (*zàixiàn* 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« (*biǎoxiàn* 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« (*zhǔguān* 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 erkenntnistmäßig 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 »Bewegung« 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

Wirkliche objektiv durchherrschenden Verhältnisse vermittelt der Kunst harsch gegen das Vorurteil, die ältere chinesische Kunstauffassung sei geprägt vom »Gefühlsmäßigen« (*suīgǎnshìdè* 随感式的) und vom »Impressionistischen« (*yìnxiàngshìdè* 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: 謝赫が対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、対象が持っている「雅」なる雰囲気お、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 mythischen – Erkenntnis eines transzendenten geistigen Bereichs (ebd., 45/50).

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 erhehlen 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.

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*, I. Bd., X.

⁴⁵ Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, 191.

⁴⁶ Sirén, *Chinese Painting*, I. 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.

lich hinlänglich verstanden sind, wo sie formalistisch in Stil Kategorien 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.

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: *Oriental Arts* 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.

überstellung von Abbild und Ausdruck oder äußerer und innerer Wirklichkeit. Gerade in der fragwürdigen Einschätzung der Reflexion über Malerei, wie sie zwischen der Han- und der Song-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, rücken 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-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; gètìhuàde jìnbù 个体化的进步*) im Ausgang von einem formalistischen Realismus der Han-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 verlebendigen 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.

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 Chuxions 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 Schaffensakt⁶³ 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.

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 Weltzugangs 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.

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 Ent-sättigung«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.

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 angeschnitten⁷⁵ – 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«.

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 ästhetischen 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 shìsù 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.

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 Kunstauffassung⁸² – 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 荆浩: »[...] 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 Guowei 王國維 Gebrauch des Ausdrucks *jing* 境 bzw. *jingjiè* 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 xinzhù* 人間詞話新注, herausgegeben und kommentiert von Teng Xianhui 滕咸惠, Taipei 1987, 60 (Nr. 36) et passim.

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 Konnotation 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

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, »Schildering«, *bǐ* 比, »Vergleich«, und *xìng* 興, »Auslösung [einer Vorstel-

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 荆浩 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.

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; SSE, 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.

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 Schreibkunst¹⁶ 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 Rechnung 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 Kiefernäumen, 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, *Traité*s, 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.

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

Weiterhin soll das in einer bestimmten Weise sich anbietende 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 gesichtsgleichen »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* 仿效) glossiert; vgl. Li Fuzhen 李福臻 (Hg.), *Zhongwen da cidian* 中文大辭典, 10 Bde., Taipei 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.

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 *Be-richt 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 Chiün*, Minneapolis 1976.

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.

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.

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 definitiv 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 Begriffssessentialismus 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).

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 Interpretieren niemals in die hermeneutische Reflexion hereingeholt werden können. Gerade in dem malerietheoretischen 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.

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 Wiltchnigg (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-

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 movement [...]« 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: 研究美的一般规律与原则的科学.

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-

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* 审美情趣, »ästhetischer Geschmack«, *shěnměi gǎnshòu* 审美感受, »ästhetische Empfindung«, *shěnměi xīnshǎng* 审美欣赏, »ästhetisches Wohlgefallen« oder einfach *xiǎngshòu* 享受, »Genuß«, heute bei chinesischen Autoren neuerlich zutage tritt. In der Wendung *shěnměi guānzhào* 审美觀照, »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*, in: Schopenhauer, *Werke in zehn Bänden* [Zürcher Ausgabe], Teilbände I und II, Zürich 1977, I [§ 34] 232 f./[§ 41] 267). Mit Schopenhauers Verständnis ist die breite Verwendung des modernen Ausdrucks *shěnměi guānzhào* 审美觀照, »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 shehuixueyuan 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).

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 Angangensein 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 »Ästhetik« 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 »Okzidentalisation« Chinas im Lichte eines Diskurses vom Schönen vor (Jullien, *Vom Wesen*, 169f.). Vgl. ebenso die treffenden Bemerkungen in Escande, *Traité*, 13, und Goepper, *Aspekte*, 23.

zur Kunsttheorie über das Schöne unter Vernachlässigung wichtiger 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 zhāi* 心齋, »Fasten des inneren Sinnes«, bezeichneten distanzierten Nähe des Subjekts zur Welt mit einer »ästhetischen Kontemplation« (*shěnměi guānzào* 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 xiǎngshòu* 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 Chuxiong⁴⁸ 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 和 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

anderen⁴⁹ 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 lun 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: 壮美); »das Naturschöne wiedergeben« (ebd., 116: 传达自然美).

⁴⁹ So Wang Long 王沈, »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 *ziranmei* 自然美 und *shenmei qingqu* 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« (*xuan xue* 玄学) von der offenkundig romantisch verstandenen »Schönheit von Himmel und Erde [das heißt der Welt]« (*tiandi zhi mei* 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« (*ziranmei* 自然美 bzw. *shanshui mei* 山水美) zugrunde, wobei Kants »interesseloses Wohlgefallen« an bestimmten Empfindungsqualitäten (*ganxing* 感性, *shenmei ganshou* 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.

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-Mo-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.

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 (kali-) 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 gestal-immanente »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.

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 erzeuge. 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.

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«,

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 Wirklichkeit« (*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 Übersetzungs- ausdruck »Bahnen der Wirklichkeit« 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* 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-

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 »Wirklichkeit«. Nicht ein zeitloses ontologisch-metaphysisches »Prinzip«, wohl aber eine solche sich im Bahnen selbst verwirklichende »Wirklichkeit« 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 »Wirklichkeit« 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 荆浩 von »thought« und von »true forms«, andernorts ebenso von »truth« (Sullivan, Symbols, 59 bzw. 70). Munakata fällt zur Theorie des Jing Hao 荆浩 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.

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).

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.

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 fundamentalen 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,

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.).

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 Bildgestaltung⁷⁷ 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 unangestastet 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 *zai-*

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.

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* 表現):

»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 vereinzelt und isolierten Gegenstandes«⁸² abgehoben. In dieser Weise verfängt sich selbst Ye Lang 葉朗 noch in vorgebauten 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« (*zàixiàn* 再現) 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.

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 meixue*, 224: 都要使画面上流动宇宙的元气.

⁸⁴ Blumenberg, *Ästhetische*, 60.

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.

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 »Versatzstücken« 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 王概 (*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.

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 Ästhetische 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.

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 *ihrerwegen* 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., Taipei 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 Wehmüt, 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]: »[...] ihrerwegen [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

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 ausdrucksstarke 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 Verdorrtten 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).

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.

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

Alle bisher aufgeworfenen Fragen werden unter der umfassenden 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 Entwicklung des leiblichen Geschehens auch eine Entwicklung des geistigen Geschehens enthalten ist. [...] die Entwicklung von Gesichtsvorstellungen [...] kann] nur in der Entwicklung 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 164f.

⁹³ Fiedler, Schriften, I 167.

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.