

2. Das Bild als Lebensspur. Grenzauflösung durch Imagination und Animation

2.1 Vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwindet

Von Wu Daozi wird die Geschichte erzählt, er habe ein großes Landschaftsbild an eine Wand des Palastes gemalt, es aber erst nach der Fertigstellung dem Kaiser enthüllt. Er deutete auf die Grotte [...] und klatschte in die Hände. Daraufhin öffnete sich eine Tür, und der Maler trat in das von ihm geschaffene Bild ein und verschwand zusammen mit diesem vor den Augen des Kaisers. (zit.n. Goepper 1962: 26)

Auf ihrer Wanderung von Ostasien in den Westen mutierte die chinesische Künstlerlegende vom verschwundenen Maler Wu Daozi zum Mythos. Der taiwanische Germanist Shieh Jhy-Wey hat das Augenmerk auf diese transkulturelle Verschiebung gerichtet. Im chinesischen Kulturkreis habe die Legende nichts mit »kurzer, erbaulicher religiöser Erzählung über Leben und Tod oder das Martyrium von Heiligen« gemein, vielmehr handle es sich um eine »wunderbare oder wunderliche Geschichte von einer historischen Person« (Shieh 1999: 203), wie in diesem Fall von Wu Daozi, einem Hofmaler, der nachweislich im 8. Jahrhundert n. Chr. lebte und für seine schwungvolle Pinselführung bekannt war. Um eine wunderliche Geschichte also, betont Shieh, in der man »etwas Wunderliches sehe [...] ohne sich zu wundern« (Shieh 1999: 201). Bereits an diesem Punkt, an dem das Selbstverständliche am Wunderlichen hervorgehoben wird, tut sich eine kulturelle Differenz im rezeptiven Verständnishorizont zwischen China und Europa auf.

Seit Ernst Bloch die wunderliche Geschichte vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwand, mit seinem Buch *Spuren* (Ersterscheinung 1930), einer Sammlung von Parabeln, kurzen Essays, Anekdoten und Aphorismen, bekannt gemacht und diese als Vor-Schein einer Utopie im Hier-und-Jetzt, als Ankunfts- und Glückssymbol gedeutet hat (Bloch 1969: 154–156), geistert sie auf Um- und Irrwegen durch die deutschsprachige Literaturlandschaft. Bemerkenswert ist, dass der Maler zwar in der kunsthistorischen Rezeption, nicht jedoch in den literarischen Adaptionen mit Namen genannt wird. Seine Ausweisung als historische Figur hätte

der überhöhenden Deutung der Malerlegende als Künstlermythos, ihrer Verbindung ins Reich des Irrealen und Fiktiven, des Blendwerks und der Illusion, nur im Wege gestanden.

Bernhard Greiner ist den Spuren des Mythos vom chinesischen Maler in der deutschen Literatur nachgegangen und hat sie – neben Ernst Bloch – vor allem bei Walter Benjamin, Dieter Wellershoff, Peter Handke und Eva Meyer dingfest gemacht (Greiner 1999). An der Rezeption der Künstlerlegende vom chinesischen Maler in den Werken der genannten Autoren lassen sich vor allem die Bedeutungs-metamorphosen ablesen, die eine Erzählung oder ein Bild durchwandert, wenn sie bzw. es aus seinem kulturellen Herkunfts-kontext, hier dem chinesischen, heraus-gelöst und in einen neuen kulturellen Rahmen, hier den westeuropäischen, gesetzt wird. Betrachtet man die Aneignungsarten im Einzelnen, so zeigt sich, dass die Geschichte vom chinesischen Maler, der in seinem Werk und mit diesem zusam-men verschwindet, als ein adäquates Bild und eine probate Vermittlungsinstanz fungiert, um die moderne Krise der Repräsentation einzufangen, die als Abbild- bzw. Darstellungs-krise in Erscheinung tritt und mit dem Verschwinden des Au-tors und dem Tod des Subjekts in Verbindung gebracht wird. In Dieter Wellershoffs Erzählung *Das Verschwinden im Bild* (1980) wird der Topos von der Verlebendigung des Bildes als Kulminationspunkt einer vom Künstler auf die Spitze getrie-benen und daher sich selbst negierenden Repräsentation vorgeführt. Dem Maler, der in seinem Bild verschwindet, wirft Wellershoff »triumphale Selbsterhöhung« vor (Wellershoff 1980: 236f.). Das Verschwinden des Künstlers in seinem Bild habe »etwas vom Blendwerk an sich, mit dem es den anderen seine Allmacht beweisen will« (ebd.). Auch bei dem Kunsthistoriker Wilhelm Waetzold taucht der Begriff des Blendwerks und der Täuschung auf, wenn er auf die Geschichte vom verschwun-den Maler Bezug nimmt: »Der Unitarismus des ostasiatischen Menschen sieht in der Kunst eine schöpferische Macht, die sich über täuschende Naturnähe zum Einswerden mit der Natur erhebt. Davon erzählt die Legende vom Ende des großen Malers Wu Tao-Tze« (Waetzold 1947: 177). In beiden Fällen, bei Wellershoff wie bei Waetzold, wird das Verschwinden des Künstlers mit der schöpferischen Allmacht des Künstlers begründet, die Natur täuschend echt nachahmen zu können. Mimesis wird in letzter Konsequenz für den Grenzübergang, den Eintritt in die Natur des Bildes und das Entschwinden des Malers verantwortlich gemacht. Inwiefern die-se Vorstellung dem ostasiatischen Bildverständnis, wie es sich in der chinesischen Legende vom verschwundenen Maler artikuliert, zuwiderläuft, soll zu einem spä-teren Zeitpunkt in Gegenüberstellung zum Zeuxis-Topos veranschaulicht werden.

Neben der gottgleichen Allmacht als der einen, am Mimesis-Prinzip orientier-ten Interpretation, die Animation als Schöpfungsakt versteht, wird aber auch die Ohnmacht des Künstlers als die andere, auf die Brüchigkeit der Repräsentation verweisende Deutung mit der Legende vom entschwindenden Künstler in Verbin-dung gebracht. Walter Benjamin sieht in der chinesischen Legende die Erfahrung

einer gesteigerten Subjektkrise ausgedrückt, einer Schaffenskrise, in der Schöpfung durch Erschöpfung verdrängt wird. Wenn der Autor in seiner Rezension zu Adornos Kierkegaard-Studie von 1933 das Schwinden des Subjekts beklagt, dann meint dieses Schwinden ein Zusammensinken, ein Diminuieren, ein Rückentwickeln – Prozesse, die mit Bedeutungs- und Sinnverlust konnotiert sind. Da die Erfahrung negativ besetzt ist, taucht, um die Schwindsucht des Subjekts zu kompensieren, der Gedanke der Erlösung und Rettung auf. Das Selbst wird als Verschwindendes gerettet durch Verkleinerung. Das Eingehen ins Bild spende Trost, »dessen Quelle die Phantasie ist als ›Organon bruchlosen Übergangs von Mythisch-Historischem in Versöhnung‹« (Benjamin 1972a: 382f.). Der Zustand der Indifferenz und der wechselseitigen Transgression zwischen Maler und Bild, Subjekt und Objekt, Selbst und Welt wird als Resultat eines Regressionsaktes, einer Rückentwicklung des Subjekts auf eine vor-bewusste, kindliche Stufe gelesen.

Während Benjamin in seiner Interpretation auf den Prozess des Schwindens, nicht aber den des Verschwindens abhebt – ein Rest-Ich muss angenommen werden, wenn von Reduktion, von der Verkleinerung des Subjekts die Rede ist –, deutet der Schriftsteller Peter Handke die Legende vor dem Horizont des von Roland Barthes verkündeten »Tod des Autors« (Barthes 2000)¹ und der Auflösung des Subjektbegriffs um einiges radikaler als einen Prozess der Entgrenzung und Entselbstung. In *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) wird die Geschichte vom verschwundenen Maler als kontemplatives Hinübergleiten des künstlerischen Subjekts in die Welt der Objekte und damit als Akt der Selbstauflösung geschildert (Handke 1987: 55). Mit dieser Transgression nähert sich Handke im Wesentlichen jener Bedeutungsdimension an, die der Legende im ostasiatischen Kulturkontext eignet und mit Shieh Jhy-Weys Sichtweise, dass wir »den Dingen viel zu nah« stehen, »als daß wir sie überblicken könnten« (Shieh 1999: 202), klar benannt ist. Das Künstlersubjekt unterwirft sich die Darstellungsobjekte nicht als Souverän und Autor/ität, es gleitet zu ihnen hinüber, kommuniziert und partizipiert. Die gegenständliche Welt steht dem Künstlersubjekt nicht in einem Machtverhältnis entgegen, sie steht zu ihm in einem Vertrauensverhältnis: sie steht ihm nahe, öffnet sich.

¹ Vgl. hierzu auch die Auseinandersetzung mit der schwindenden Rolle des Autors in Michel Foucaults Abhandlung »Was ist ein Autor?« (Foucault 2007).

2.2 Von verschwundenen Bildern, Malern und Betrachtern: Emanenz oder Immersion?

»Nichts und niemandem zu ähneln, das ist wirklich das Allerschwierigste!«²
Ni Yü

Anhand eines interkulturellen Vergleichs zwischen zwei berühmt gewordenen Künstlerwettstreiten, die aus Griechenland und aus China überliefert sind, kann vorgeführt werden, wie unterschiedlich das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, Bild und Wirklichkeit in den genannten Kulturkreisen konfiguriert ist. Der Wettstreit des Parrhasios mit Zeuxis, wie er von Plinius dem Älteren in seiner *Naturgeschichte* beschrieben wird (Plinius 1882: 133), ruft einen gängigen Topos der Malerei auf: ihre Mimesis-Konzeption. Der Maler Zeuxis von Heraklea habe eine Rispe von Trauben so wirklichkeitstreng dargestellt, dass Vögel angeflogen gekommen seien, um daran zu picken. Im Wettstreit mit Parrhasios glaubte sich Zeuxis daher bereits als Sieger. Parrhasios jedoch habe einen leinenen Vorhang so naturgetreu gemalt, dass Zeuxis den Vorhang vor dem Bild seines Konkurrenten beiseite zu ziehen suchte. Daraufhin erkannte er Parrhasios den Sieg zu, mit dem Argument, dass er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn, einen Menschen und dazu noch einen Künstler habe täuschen können.³

In beiden Fällen geht es um das Verschwinden des Bildes zugunsten einer Natürlichkeit, die Wirklichkeit, d.h. Realpräsenz vermittelt. Je perfekter die Mimesis, die Nachahmung der Natur ist, umso stärker tritt die Wahrnehmung des Bildes als (Ab-)Bild in den Hintergrund, und umso höher steigt der Künstler in seinem Ansehen als allmächtiger Schöpfer. Das Kunstwerk als Blendwerk verwandelt übersteigerte Repräsentation in Präsenz.⁴ Trotz der vorgeführten Auflösung der Grenze zwischen Kunst und (Lebens-)Wirklichkeit mit den Mitteln der malerischen Illusion bleibt jedoch die Scheidelinie bzw. die Subjekt-Objekt-Differenz zwischen dem Künstler und dem von ihm geschaffenen Werk bestehen. Ob Zeuxis oder Parrhasios, beide Künstler versenken sich in die Natur, um ein Bild zu schaffen, das augentäuschend echt ist und aufgrund seiner Ähnlichkeitsbeziehung zur Wirklichkeit lebendig, d.h. nicht abbildhaft erscheint. Sie versinken in der Naturnachahmung,

2 Dieser Ausruf des Malers Ni Yü ist zitiert nach dem Malereitraktat des chinesischen Künstlers Shen Hao (zit.n. Cheng 1989: 58). Übersetzung der Autorin aus dem Französischen.

3 Zur kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Zeuxis-Topos siehe Körner 1990, Mansfield 2007 und Hollmann/Tesch 2010.

4 Dass Methexis immer auch eine Implikation der Mimesis ist, darauf hat Jean-Luc Nancy aufmerksam gemacht: »Keine *Mimesis* ohne *Methexis* – so lautet das Prinzip, bei Strafe, sonst nur Kopie oder Reproduktion zu sein. Und umgekehrt natürlich: keine *Methexis*, die nicht auch *Mimesis* implizieren würde, das heißt genauer gesagt die Produktion (nicht Reproduktion) der in der Teilhabe kommunizierten Kraft in einer Form.« (Nancy 2004: 173).

um als Künstler im Kunstwerk wieder aufzuerstehen – aber sie versenken sich nicht ins Bild, um in ihm zu versinken und mit ihm spurlos zu verschwinden, wie es die chinesische Legende vom verschwundenen Maler erzählt. Die Grenze zum Bild und das Bild als Grenze bleiben bestehen. Das Bild öffnet sich nicht – obwohl der lebensecht gemalte Vorhang des Parrhasios die Überschreitung der Grenze und den Eintritt ins Bild suggeriert.

Der Wettstreit um ein gemaltes Bild, der in der Erzählung *Cheng Liu* (981 n. Chr.) aus der Zeit der Song-Dynastie geschildert wird, führt eben diese Transgression vor: das Aufreißen des Vorhangs, der das Bild als begehbarer Raum und erfahrbare Wirklichkeit verhüllt, das Niederreißen der Grenze zwischen Kunst und Leben, Bild und Realpräsenz sowie das Aufbrechen der Einheit von Schöpfer und geschaffenem Werk. Berichtet wird von einem Maler namens Cai Ning, der vor den Augen einer größeren Gesellschaft im Hause des kunstliebenden Generals Conchang Ran das Bild *Geschichte von den sieben Weisen im Bambuswald* malte. Als das Tuschebild fertig war, gerieten zwei Gelehrte unter den Anwesenden, Xuan Guo und Cheng Liu, über den lebendigen Ausdruck desselben in Streit:

Liu betrachtete das Bild und sagte zu seinem Herrn: »Das Bild ist gewandt in seiner Gestaltung, jedoch fehlt ihm ein gewisser Reiz. Ich möchte Ihnen jetzt eine winzige Fertigkeit zeigen. Zwar werde ich nicht die fünf Farben benutzen, aber dennoch wird mein Bild an Reiz gewinnen.« Ran sagte erstaunt: »Ich wusste nicht, dass Sie diese Fähigkeit besitzen. Aber wie können Sie das schaffen, ohne Farben zu verwenden?« Liu antwortete: »Ich werde in das Bild hineingehen, mich einer Figur anpassen und dann herauskommen.« Guo hörte das Gespräch, schlug die Hände zusammen und lachte: »Herr Liu, wollen Sie sich wie ein kleines Kind lächerlich machen?« Liu wollte mit ihm wetten. Guo verlangte 5000 Goldmünzen als Wettkampf. Ran sollte den Schiedsrichter spielen. Auf einmal hob sich Lius Körper hoch zum Bild und war verschwunden. Alle Anwesenden waren entsetzt. Sie betasteten das Bild, das an der Wand hing, fanden aber nichts. Nach einer Weile ertönte plötzlich die Stimme von Liu: »Herr Guo, haben Sie es geglaubt oder nicht?« Die Stimme schien aus dem Bild gekommen zu sein. Bald danach sah man Liu aus dem Bild herausfallen. Er zeigte auf die Figur namens Ji Ruan und sagte: »Ich besitze leider nur eine winzige Fertigkeit.« Die Anwesenden sahen sich die Figur an, sie hatte sich verändert: ihre Lippen schienen zum Pfeifen geformt zu sein. Cai Ning betrachtete die Figur, konnte sie aber nicht erkennen. Ran äußerte, dass Liu das Grundgesetz des Dao bereits in sich trage und bedankte sich mit Guo bei ihm.⁵

5 Die Erzählung stammt aus *Taiping guangji* (Umfassende Aufzeichnungen aus der Regierungsperiode Taiping), ein Konvolut, das 981 n. Chr. von Li Fang herausgegeben wurde. Die Textstelle in deutscher Übersetzung ist zitiert nach Greiner 1999: 182f. Es handelt sich um eine von der Autorin sprachlich leicht bearbeitete Fassung der Übersetzung von Lansun Chen.

Transgression und Animation werden hier in ihrer engen Verflechtung vorgeführt: Transgression meint nicht nur das Überschreiten der Grenze zwischen Lebenswelt und Kunstwerk, den Schritt ins Bild und – dies will bemerkt sein – auch wieder den Schritt aus dem Bild heraus zurück in die Wirklichkeit, sondern gleichermaßen die Überwindung der Grenze zwischen Vorstellung und Darstellung. Animation offenbart sich in ihrem eigentlichen, wörtlichen Sinne: Der ins Bild getretene Betrachter bringt Leben ins Bild, er haucht dem Bild seinen Atem ein, beseelt und verlebt es. Gleich einem Geist, der unsichtbar bleibt, dessen Stimme man jedoch vernehmen kann, wandert er durch das Bild, schlüpft in Figuren hinein, verwandelt sich ihnen an, formt, gestaltet, bewegt und animiert sie von innen, um dann wieder aus ihnen herauszutreten und als Realkörper sichtbare Gestalt anzunehmen. Die Bewegung ins Bild hinein, das Wandeln im Bild, das Eindringen in fremde Körper und das Heraustreten aus ihnen erinnert stark an Geister- und Seelenwanderungen, wie sie der Animismus bzw. Schamanismus kennt. Geister können mühelos Grenzen überwinden, sie können sich über Gegensätze hinwegsetzen, auch Unbelebtes zu Leben erwecken. Wenn Ran am Ende der Geschichte die Meinung äußert, dass Liu das Gesetz des Dao bereits in sich trage, so bestätigt er damit die spiritistische Lesart der vollzogenen Bildanimation.

Von großer Relevanz ist der daoistische Geisterglaube nicht nur für die Legende *Cheng Liu*, die den Vorgang einer Bildanimation durch Imagination schildert, sondern auch für die Legende vom im Bild verschwindenden Maler, die hier im Mittelpunkt der Untersuchung steht. Shieh hat die Bedeutung des daoistischen Volksglaubens für die Malerlegende nachzuweisen versucht. Als mögliche Begründungsfolie für das Verschwinden des Malers wird Ge Hong (283-363 n. Chr.), einer der wichtigsten Theoretiker und Praktiker der daoistischen Philosophie und Volksreligion, angeführt. Ge Hong war davon überzeugt,

man könne durch langjähriges, konzentriertes Praktizieren bestimmter esoterischer Übungen den Zustand eines shenren, eines gottähnlichen Menschen, erreichen, wie ihn Zhuangzi u.a. in seinem Kapitel Xiaoyaouyou beschreibt: Der shenren lebt von Wind und Tau und bereist die Welt auf Wolken und Drachen fliegend. Dem Erlangen dieses Zustandes geht in der Regel voraus, daß nach dem Tod der Körper nicht verwest, sondern ganz verschwindet, die Hinterbliebenen finden nur noch einen leeren Sarg vor. Der taoistische Terminus für diese Erscheinung lautet shijie und bedeutet wörtlich das »Loslösen (des Geistes) von der Leibeshülle«. Durch diesen Vorgang des shijie soll der Verstorbene die Unsterblichkeit erreichen. (Shieh 1999: 21of.)

Genau dieses Ganz-Geist- und dadurch Wandlungsfähigwerden des Körpers wird in der Bildanimationsszene aus *Cheng Liu* vorgeführt. Neben *shijie* gibt es jedoch noch eine höhere Stufe des Eingehens in die Unsterblichkeit, nämlich das *shangxi-an*. Dabei steigt der Betreffende, ohne zu sterben, d.h. als lebendiger Mensch mit-

ten am helllichten Tage in den Himmel, er »verschwindet einfach von der Erde«, das bloße Nichts zurücklassend (Shieh 1999: 211). Genau dies geschieht in der Malerlegende von Wu Daozi: Der Maler tritt am helllichten Tage vor den Augen des Kaisers in das von ihm geschaffene Bild ein und verschwindet spurlos. Nicht einmal sein Bild bleibt zurück, nur Leere. Indem er in sein Bild eingeht, in ihm und mit ihm verlöscht, geht der Maler in die Unsterblichkeit ein. Ein größerer Gegensatz zum Immortalitätstopos der abendländischen Kunst ist kaum vorstellbar: Während in der chinesischen Animationslegende (ewiges) Leben durch Imagination, Immersion und Immanenz erreicht wird, geschieht dies im griechischen Mythos durch Repräsentation, Emersion und Transzendenz. Das Prinzip des *Dao* ist ein Prinzip gegenseitiger Durchdringung, keine Schöpfungsmacht, daher gibt es keine dualistische Spaltung in Geist und Materie: Die Materie kann vom menschlichen Geist durchdrungen werden, ebenso kann sich der menschliche Geist außerhalb seiner selbst sogar im Anorganischen materialisieren. Dies illustriert die Legende von *Cheng Liu*. Das Verhältnis zwischen Geist und Materie ist ein absolut durchlässiges, fluktuierendes. Daher besteht die Möglichkeit, den Geist ins Bild hinein und auch wieder aus ihm heraus wandern zu lassen – eine spirituelle Praxis aktiver Imagination. Dasselbe gilt für das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, Künstlersubjekt und Wahrnehmungsobjekt. Der chinesische Maler geht durch Kontemplation, d.h. innere Versenkung, in die Natur ein, er verschwindet in ihr.

Deutlich wird dieses Ineinanderfließen von Mensch und Natur, schauendem Subjekt und Anschauungsobjekt in Su Dongpos (1035-1101 n. Chr.) Lob eines Malers: »Wenn Wen Yü Ko Bambus malte, sah er nur Bambus vor sich und keine Menschen, und nicht nur, dass er keine Menschen sah, er verlor dabei auch das Gefühl für seinen eigenen Körper, der auch zu Bambus wurde; so ist ein neues Geschöpf geworden.« (zit.n. Kris/Kurz 1934: 126). Der Maler versenkt sich ganzkörperlich in sein Wahrnehmungsobjekt, um sich ihm anzuverwandeln. Diese assimilative Inkorporation wurzelt im Daoismus und im Buddhismus, wo nicht wesentlich zwischen dem Menschen und anderen Wesen wie Tieren, Pflanzen und sogar Gestein unterschieden wird. Die ganze Natur, auch die anorganische, wird als von einem gemeinsamen Geist durchströmt wahrgenommen. Daher gelten im Buddhismus Landschaftsbilder häufig auch als Menschenbildnisse. Die Wahrnehmung des Außen gleitet, wie im Fall des Malers Wen Yü Ko, in eine innerkörperliche Wahrnehmung über, die äußere Natur transformiert zur inneren, das Bild als (Ab-)Bild schwindet, ebenso die Selbstwahrnehmung des Künstlers als wahrnehmendes Subjekt. Animation vollzieht sich als ein Akt der Entselbstung durch Imagination, durch ein Eingehen ins Bild. Nur so lässt sich der Bildhaftigkeit, den von ihr eingezogenen Grenzen und Wänden, entkommen.

Nichtsdestotrotz gilt es zu bedenken, dass in der Legende vom verschwindenden Maler eine Grenze eingezogen wird: Dem Kaiser bleibt der Eintritt ins Bild verschlossen; ihm entschwindet das Bild zusammen mit seinem besten Hofmaler, so

dass er schlicht vor dem Nichts steht. Ein kurzer Blick in die Geschichte klärt, was es mit dieser radikalen Grenzziehung auf sich hat. Tang-Kaiser Ming Huang, Auftraggeber von Wu Daozi, war dafür bekannt, dass er »mittels daoistischer Zauberei und Medizin Unsterblichkeit erlangen wollte« (Shieh 1999: 217f.). Für eben diesen Versuch, Unsterblichkeit mittels weltlicher Macht erlangen zu wollen, wird er in seine Schranken gewiesen. Willentliches Streben, insbesondere nach Unsterblichkeit, ist zum Scheitern verurteilt. Nur wenn das Subjekt sich selbst verliert, zum Beispiel durch Anverwandlung, kann es Unsterblichkeit erlangen – wie dies der Maler Wu Daozi mit seinem Eingehen ins Bild und Verschwinden mit dem Bild demonstriert. Es muss sich der selbsttätigen Kraft der Imagination überlassen, um Animation leibhaftig erleben zu können.

2.3 Atmende Malerei: Von Bildern die kommen und gehen

Aus der Analyse der Malerlegenden lassen sich zentrale Charakteristika der chinesischen Bildkonzeption ableiten: Transgressionen dominieren das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, Bild, Realität und Körper. Die Schwelle zwischen Künstler und Werk, Betrachter und Bild, Außen- und Innenraum kann jederzeit überschritten werden. Das Bild besitzt Türen und Öffnungen, durch die man ein- und austreten kann, die aber auch geschlossen werden können; es ist aufnahmefähig und austauschfähig wie eine Membran. Der Einstieg ins Bild ist ein Schritt in die Wirklichkeit. Die Einheit der Welt duldet keine Mauer, die zurückweist, und auch kein Fenster, durch das man auf sie blickt. Das Bild ist nichts Begrenztes, kein Ausschnitt, es ist ein offener Raum, ein Lebensraum, ein atmender Körper, der empfängt und gibt, einsaugt und ausströmt. Weil das Bild offen und durchlässig für Austauschprozesse ist, ist es nie fixiert, sondern immer in Bewegung. Es vollzieht und ereignet sich, und in diesem Vollzug wiederum ist es ein wandelbares, veränderliches.

Die Legende vom verschwindenden Maler führt vor Augen, wie das Bild zum Ereignis wird, wie es in die Zeitlichkeit und Räumlichkeit seines Vollzugs überführt wird. Ebenso die Erzählung *Cheng Liu*, in der die Wandlungsfähigkeit des Bildes unter Beweis gestellt, das Bild als Umbildungsleistung manifest wird. Wie hochgradig performativ das Bild aufgefasst wird, können Malerlegenden belegen, in denen, nach dem Sprung ins Bild, in konzisen Handlungszusammenhängen wie im Leben agiert und ganze Welten durchlebt werden. Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist die Erzählung *Das Wandbild* von Pu Sung-Ling aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Pu 1982). Aktive Imagination befördert die Aktivität im Bild. Damit gerinnen Bilder zu Vollzugsformen der Einbildungskraft. Welch eminent wichtige Rolle die Imagination nicht nur als verlebendigende Bildwahrnehmungskraft, sondern auch innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses für die Ver-

bildlichung des Wahrgenommenen spielt, kann abermals eine Geschichte belegen, die von Wu Daozi überliefert ist. Als er den Auftrag vom Kaiser erhielt, die Ufer des Chia-ling, eines Nebenflusses des Yang-tse zu malen, reiste er zum angegebenen Ort, kam jedoch ohne jede Skizze oder Studie zurück. Nach dem Grund gefragt, habe er erklärt, dass er die Landschaft in seinem Herzen trage. In nur einem einzigen Tag hätte er dann ein riesiges Gemälde von Hunderten von Meilen auf die Wand geworfen (Fischer 1923: 43). Diese Begebenheit verdeutlicht, dass das äußere Bild der Außenweltwahrnehmung verinnerlicht und memoriert, nicht jedoch (vor Ort) imitiert, d.h. skizziert und abgemalt wird. Das äußere Bild prägt sich ins Herz ein, das in der chinesischen Malereitheorie als eigentliches Wahrnehmungsorgan gilt, es hinterlässt dort einen Eindruck, eine Bahnung, die nach außen rückprojiziert und als (Körper-)Spur gezogen wird. Diese Spur erscheint dann als entäußerte, materialisierte Ein-Bildung. (Abb. 1)

Die Lebendigkeitsvorstellungen, die in den chinesischen Malerlegenden zur Sprache gelangen, finden sich auch in den Traktaten zur chinesischen Kunst wieder. Dort werden sie als bildliche Animationsstrategien reflektiert. Der wahrnehmende Körper des Künstlers wie auch der des Betrachters erweist sich dabei als atmender, im Austausch mit der Umwelt stehender Organismus. Er ist das Medium schlechthin, das Animation zu leisten – und damit die Beseltheit und Lebendigkeit des Artefaktes zu erwirken vermag. Inkorporation und Inspiration sind dabei aufs Engste miteinander verflochten. Da der Geist als wandernder in Erscheinung tritt, da er sich vom Körper, in dem er wohnt, zu lösen und in andere Körper einzudringen vermag, kann die Außenwahrnehmung (der Natur) in eine körperlich-geistige Innenwahrnehmung überwechseln und dadurch Lebendigkeit unmittelbar erlebt und übertragen werden. In Tang Chih-chis Kunstratrat aus der Zeit der Ming-Dynastie heißt es: »Bevor man mit dem Landschaftsbild beginnt, muss man sich die Natur und den Geist des Berges und des Wassers anverwandeln. [...] Wenn der Maler in sich die Natur und den Geist des Berges besitzt, wird sein Pinsel alle Bewegungen des Wasserlaufs mit Lebendigkeit wiedererstehen lassen« (Tang zit.n. Cheng 1989: 31; dt. Übersetzung der Autorin). Aufgrund der Beseltheit, der Spiritualität allen Seins kann der Künstler mit den Dingen und Phänomenen der Außenwelt direkten Kontakt aufnehmen; sein Geist kann mit dem Geist der Natur verschmelzen. Nach Teng Chun, einem Kunstratratautor aus der Sung-Dynastie, besteht die Hauptaufgabe der Kunst gerade in dieser Aussendung, Übertragung und Weitergabe des Geistes.⁶ Der bildkünstlerische Schaffensprozess ist ein – in seiner Bedeutung gedoppelter – Akt der In-Spiration: Der Maler atmet den Geist der Dinge ein, um seiner Malerei – im Gegen(atem)zug – Atem einzuhauen. Anders formuliert: Das ganzkörperlich Wahrgenommene wird aus dem Geist und

6 »Transmettre l'esprit« ist nach Teng Chun die Hauptaufgabe der Kunst. Siehe Cheng 1989: 27.

im Geist wiedererschaffen. Dieses Übergleiten zwischen Außen- und Innenwahrnehmung, externer und interner Repräsentation hat Shih Tao (1641-1710 n. Chr.) in seinem Malereitraktat besonders luzide beschrieben:

In dem Moment, in dem die Landschaft aus mir geboren ist und ich aus der Landschaft geboren bin, überlässt es mir jene, für sie zu sprechen. Ich habe ununterbrochen versucht, bizarre Berggipfel darzustellen. Der Geist der Landschaft und mein eigener Geist sind sich begegnet und haben in der Weise eine Wandlung erfahren, dass die Landschaft mitten in mir ist. (Shih zit.n. Cheng 1989: 30f.; dt. Übersetzung der Autorin)

Durch die interne Geistwandlung, den Geistertausch, steigt das Bild zur Erscheinungsform des Lebendigen schlechthin auf, es gewinnt selbst Anteil am Schöpfungsprozess.⁷ (Abb. 2)

Abb. 1: Chen Xianzhang (1428-1500), »Gesang des Fischers«, Kursivschrift, Tusche auf Papier, Hängerolle, Ming-Dynastie

Abb. 2: Kang Hui-An, »Über dem Wasser meditierender Literat«, 15. Jh., indische Tusche auf Papier



7 Bei dem Traktatautor Li Jih-hua heißt es : »[...] par le processus de transformation interne [...] leurs œuvres s'apparentent à la Création même.« (zit.n. Cheng 1989: 33)

Das Gleiche gilt für den Betrachter, der am Eigenleben der Bildschöpfung durch Geistübertragung partizipieren kann. Dieses Eingehen in die Fülle des Lebens wird begleitet von Er-Schöpfung, vom Versinken, Verlöschen und Verschwinden des Körpers. Dass es sich hierbei um eines der Grundprinzipien des Daoismus in seiner Übertragung auf die Malerei handelt, bringt Chang Yen-yuan in seinem Traktat zum Ausdruck:

[...] der Betrachter, der sich vor den Bildern befindet, konzentriert seinen Geist, lässt seine Gedanken ins Unendliche schweifen [...], versinkt in diesem Zustand des Selbst, in dem die Dinge und das Ich sich ineinander verlieren, in dem das Bewusstsein und das Wissen vergehen. Während der Körper einem Trockenholz und das Herz einer erloschenen Glut gleicht, fühlt man, wie man Teil der wunderbaren Lebensessenz wird. Genau darin besteht das Dao der Malerei. (Chang zit.n. Cheng 1989: 25; dt. Übersetzung der Autorin)

Die Vereinigung der Geister vollzieht sich in der Regel als imaginäre Leistung, d.h. als Eingehen ins Bild, Verschwinden im Bild. Shen Hao, ein Malereitheoretiker aus der Zeit der Ming-Dynastie, macht die Ein-Bildung als Schritt ins Herz des Bildes zur Grundbedingung für die Lebendigkeit des Kunstwerkes. So berichtet er von einem Maler, der die Gewohnheit hatte, ein Bild über Tag zu beginnen, in der Nacht davon zu träumen, dass er ins Herz des Bildes eindringe, und der schließlich, nach dem Wiedererwachen, das Bild auf der Grundlage seiner inneren Visionen vollendet hätte. Dem Geist dieses Malers, so der Autor des Traktats, war es gelungen, sich mit dem Geist des von ihm Geschaffenen zu einem Körper zu vereinigen. Alles, was ihn umgab, wurde zu einem einzigen grenzenlosen und lebendigen Universum. Die Schmetterlinge entschwanden dem Wandschirm, das Wasser lief in sein Bett und die Drachen überquerten die Mauer (Cheng 1989: 56). Die Verlebendigung und Vergegenwärtigung des Bildes, sein ereignishafter Selbstvollzug, findet in der Ein-Bildung, d.h. im Eingehen ins Bild, in der geistigen Vereinigung mit dem Bild, statt.

Wiederholt wird in den Traktaten darauf hingewiesen, dass der Geist in seiner Belebungsfunktion untrennbar mit dem Atem als Grundfunktion alles Lebendigen verbunden ist. Tung Yu erwähnt, dass derjenige den Atem beherrscht, der Geist besitzt. Atem und Geist bilden im Chinesischen eine Einheit, die sich auch begriffssprachlich im Wort *shen-chi* artikuliert, das Geistatem bedeutet (Cheng 1989: 28). Dieser Begriff ist ein Schlüsselbegriff der chinesischen Malerei und Philosophie. Daher hat der Autor, Übersetzer und Kalligraf François Cheng ihn als Titel für die von ihm auf Französisch herausgegebene chinesische Kunst- und Malereitraktatanthologie *Souffle-Esprit* (Cheng 1989) auserkoren. Der Atem kommt und geht, ganz natürlich, ganz unwillkürliche, von selbst. Will die Kunst lebendig sein, so muss sie das Atmen verinnerlichen, d.h. zur selbsttätigen Kraft werden. Der aus der Qing-Dynastie stammende Traktatautor Tang Tai betont: »Der Künstler verin-

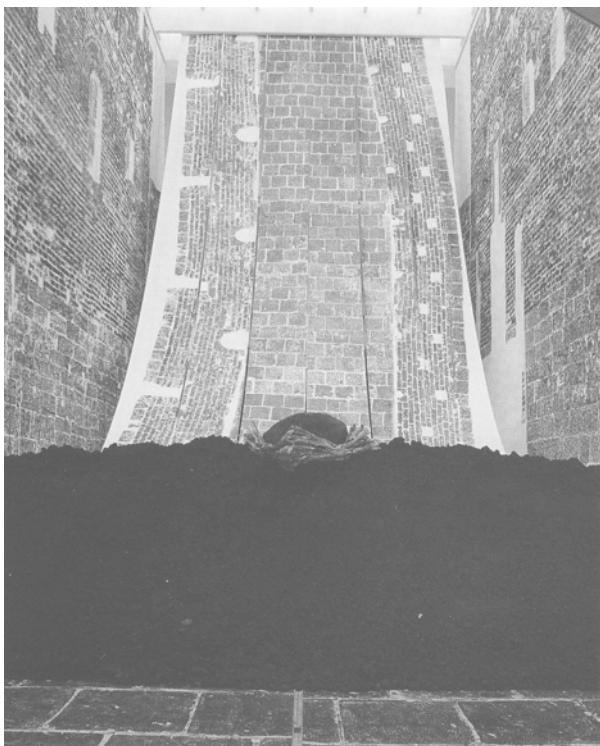
nerlicht die äußere Welt [...], bis der Akt des wahren und richtigen Malens ihm selbst zur Atmung wird.« (zit.n. Cheng 1989: 50; dt. Übersetzung der Autorin) Der Pinselstrich folgt dem Atemzug, dessen Rhythmus.⁸ Weil man damals davon ausging, dass das Herz den Atem hervorbringt, atmet das Bild Lebendigkeit, wenn es vom Herzen kommt. In Ching Haos Malereitratktat vom Anfang des 10. Jahrhunderts aus der Zeit der Fünf Dynastien und Zehn Reiche heißt es: »Bewegt vom Atem vermahlt sich das Herz (des Künstlers) mit dem Schwung des Pinsels und ergreift ohne zu Zögern das Bild der Dinge.« (zit.n. Cheng 1989: 26; dt. Übersetzung der Autorin) Beim Atmen wechseln Diastole und Systole, Ausdehnung und Kontraktion, Öffnung und Schließung einander ab. Der Körper wird mit Atem gefüllt und wieder geleert. Bevor das Ein- bzw. Ausatmen jeweils neu einsetzt, kommt es zu einer kurzen Unterbrechung, einem punktuellen Stillstand. Aus dieser Leere heraus wird wieder Atem geschöpft. Das Bild folgt diesem Wechsel zwischen Leere und Fülle: »In einem Bild, das von wahrer Leere bewegt wird, im Inneren jedes Pinselzugs, zwischen den Pinselzügen und sogar mitten im Herzen der höchsten Verdichtung des Gesamtbildes können und müssen die dynamischen Atemzüge frei zirkulieren« (zit.n. Cheng 1989: 39f.; dt. Übersetzung der Autorin), schreibt Fan Chi, Künstlerautor aus der Zeit der Qing-Dynastie. Das (Ver-)Schwinden des Atems ist Voraussetzung dafür, dass er wieder neu geschöpft werden kann. Bildanimation erfolgt daher über Leerstellen, über Unterbrechungen des Pinselflusses. Atem kann nur strömen, wo es Öffnungen gibt. Oft verbindet er sich mit dem Atmosphärischen, so dass das Bild stellenweise im Nebel, im Dunst verschwindet, sich gelegentlich ins Nichts auflöst, um in neuer Fülle und Lebendigkeit wiederzuerstehen.⁹ »Ein wirklicher Drache«, so Pu Yen-tu (18. Jh.), »verbirgt sich immer hinter den Wolken. [...] Gerade durch sein Sichtbar-Unsichtbares erfährt der Drache seine unbegrenzte Faszinationskraft.« (zit.n. Cheng 1989: 44; dt. Übersetzung der Autorin) Sich inspirieren zu lassen, kann auch konkret Ein-Gebung bedeuten: Der Künstler versenkt sich ganz in Gegebenes, um es aufzunehmen und zu erweitern. So existieren bestimmte Praktiken, um den künstlerischen Animationsprozess in Gang

8 »C'est grâce au souffle que l'univers, dans son perpétuel mouvement d'ouverture et de clôture, porte et façonne toutes choses. Il en va de même pour la peinture.« Tang Tai zit.n. Cheng 1989 : 50. Das Öffnen und Schließen gilt als Kennzeichen alles Organischen, Lebendigen. Daher unterliegt die Lebendigkeit des Bildes gleichermaßen dem Akt der Öffnung und Schließung.

9 »Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de Vide-Plein. C'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude [...] Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de «diluer» l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique.« Fan Chi zit.n. Cheng 1989: 39.

zu setzen. Bekannt geworden ist vor allem die Methode des Malers Sung Ti, der ein Stück Seide auf einer verfallenen Mauer ausbreitete, um sich vom Relief und den fremdartigen Gestalten, die durch den Stoff hindurchschienen, inspirieren zu lassen (Cheng 1989: 55). Der zeitgenössische chinesische Künstler Xu Bing greift auf diese Methode zurück, wenn er für *Ghosts Pounding the Wall* (1990/1991) (Abb. 3) eine Frottage der chinesischen Mauer nimmt: Auf einem Stück der Großen Mauer befestigte er vorsichtig Reispapierbögen und drückte dann tuschegetränkte Pads dagegen, um einen Abdruck der Maueroberfläche zu erhalten.

Abb. 3: Xu Bing, »Ghosts Pounding the Wall«, 1990/1991, Frottage auf Papier, Installation



Diese Technik reflektiert nicht nur das Moment der In-Spiration, sondern auch das Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit: Die äußere materielle Welt scheint durch das Bild hindurch. Das Bild fungiert als eine Membran, es nimmt die Schwingungen der Außenwelt auf, re-soniert und leitet sie weiter.

Eine andere Methode zur Animation der Einbildungskraft besteht darin, erste unwillkürliche Spuren auf den leeren Bildträger zu setzen. Von Kuo Hsu-hsein ist überliefert, dass er, um ein Bild zu beginnen, häufig einen Flecken Tusche auf Seide aufbrachte, ihn mit Wasser ausfließen ließ und dann, ausgehend von den Spuren, die der Prozess des Zerfließens und der Auswaschungen hinterließ, seine Landschaften entwarf.¹⁰ All dies sind Techniken, derer sich die westliche moderne und abstrakte Kunst zu bedienen beginnt, um das Künstlersubjekt vom permanenten Schöpfungsdruck einer *creatio ex nihilo* zu entlasten und die Entstehung des Werks, geleitet durch die Macht des Zufalls und Struktureigenschaften seiner Materialität, für sich sprechen zu lassen.

2.4 Die magischen Kanäle: Imagination und Animation

Animation beruht auf An-Imitation: »Es geht nicht so sehr darum, die Natur zu imitieren, sondern am Prozess ihrer Entstehung selbst teil zu haben.«¹¹ Man könnte die im ostasiatischen Kulturraum gehäuft anzutreffenden Bildanimationsvorstellungen, wie sie paradigmatisch in der chinesischen Legende vom verschwindenden Maler aufscheinen, durchaus mit Magie begründen; denn, mit Régis Debray gesprochen, liegt es »nicht in der Macht des Bildes, jene Magie zu erzeugen, von der es selbst erzeugt wurde, weil das Magische eine Eigenschaft des Blickes und nicht des Bildes ist« (Debray 1999: 28). Der beseelende, verlebendigende Blick ist jedoch kein unilateral nach außen auf die Dinge gerichteter, magisch-fixierender Blick, sondern ein imaginärer, der die Dinge in einem gleitenden Austausch zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem aus dem Außen nach Innen und wieder zurück wendet. Erstaunlich ist, dass jene Merkmale, die Debray in seiner Darstellung der drei Zeitalter des Blickes¹² der Epoche des Idols, also dem magischen Bild zuordnet, nämlich die Lebendigkeit des Bildes und seine mediale Durchlässigkeit für den Blick, für das Bildverständnis im ostasiatischen Kulturraum so grundlegend sind, dass sie sich in dieser Hinsicht einer epochalen, und gekoppelt daran vor allem einer mediologischen Zuordnung, wie sie Debray für die Bildbetrachtung im Abendland eröffnet, verweigern. Die geschilderten Bildanimationsvorstellungen ziehen sich durchgängig durch die verschiedenen Geschichts-

¹⁰ Diese künstlerische Einstellung geht aus dem Traktat von Fang Hsün hervor (Cheng 1989: 55; dt. Übersetzung der Autorin).

¹¹ Aussage des chinesischen Künstlers Tang Tai zit.n. Cheng 1989: 50; dt. Übersetzung der Autorin.

¹² Debray unterscheidet drei Zeitalter des Blickes – das Zeitalter der Idole, das Zeitalter der Kunst und das Zeitalter des Visuellen – in Abhängigkeit von den drei mediologischen Zäsuren: der Erfindung der Schrift, des Buchdrucks und des Audiovisuellen. Vgl. Debray 1999: 211ff.

epochen der Bildwerke und Kunsttraktate. Die hier als Argumentationsgrundlage angeführten Beispiele umfassen eine Zeitspanne, die von den ersten überkommenen Traktaten aus der Tang-Dynastie (618–907 n. Chr.) bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts reicht.

Erst durch die Begegnung mit der westlichen Kunst, ihrem Kunstbegriff, der sich zusammen mit der Autonomie des (Tafel-)Bildes entwickelt hat (Beltung/Krusse 1994), kommt es zu ersten Einbrüchen im bis dahin geltenden magisch-imaginären Bildverständnis. Dabei wird der Realismus der westlichen Malerei, ihr am Mimetischen geschulter Blick, als animistisch motivierter Kulturschock erfahren. Wiederholt wird in Berichten von koreanischen China-Gesandten über die westliche Malerei die Lebendigkeit des Dargestellten, die Nicht-Unterscheidbarkeit zwischen gemalt/lebendig als Angst einflößendes, quasi traumatisches Erlebnis geschildert.¹³ Die Kunstbetrachter im diplomatischen Dienst fühlten sich von den abgebildeten Figuren angeblickt und beobachtet, angesprungen und überwältigt.¹⁴ Das Bild scheint zu ihnen ins Leben überzutreten. Yi Kyu-Kyeung bringt als einer der ersten Koreaner die Technik der Ölmalerei mit dem schockierenden Detailrealismus der Darstellung in Verbindung: »[...] die westliche Malerei, wie man sie in Yangjing vorfindet, sieht so aus, als bewege sie sich, als lebe sie; sie ähnelt stark

13 Yi Deuk-Mu, Literat an der Chinesischen Akademie für Angewandte Wissenschaften, zeigte sich anlässlich eines Besuchs der Westkirche in Peking im Jahre 1778 schockiert von der Darstellung eines Hundes: »Als ich durch das kleine Portal in den Kircheninnenraum blickte, sah ich an der Nordwand ein Gemälde, das einen großen Hund darstellte, der mit einem Eisenhalsband festgebunden war. Ich hatte große Angst, dass er mich angreifen und beißen würde. Unter dem Gemälde gab es echte Hunde, die im Schatten lagen. Es war unmöglich, einen Unterschied zu machen zwischen dem gemalten Hund und den letztgenannten, lebenden Hunden.« (zit.n. Hong 1994: 80 f; dt. Übersetzung der Autorin).

14 Park Ji-Won, koreanischer Botschafter in China, Literat der Chinesischen Akademie für Angewandte Wissenschaften und Romancier, hat seine Wahrnehmung der westlichen Malerei – vermutlich in der von den Jesuiten errichteten Pekinger Westkirche – in seinen Reiseaufzeichnungen mit dem Titel *Tagebuch von Yeylha* (1783) festgehalten: »[...] Die Wolken und die menschlichen Gesichter, die auf die Seitenwände und die Decke der katholischen Kirche gemalt sind, haben für einen normalen Geist etwas Unbegreifliches, und zudem etwas, das in Sprache und Schrift nicht auszudrücken ist. Als ich meinen Blick hob, um die Gemälde zu betrachten, hatte ich den Eindruck, von einem Blitz getroffen zu sein, als würden mir die Augen herausgerissen; es gefiel mir überhaupt nicht, dass die menschlichen Figuren in den Gemälden in das Innere meines Herzens blickten. Als ich sie belauschen wollte, schien es mir, als wendeten sie ihren Blick hier- und dorthin, als flüsterten sie sich irgendetwas zu. Ich schämte mich bei dem Gedanken, dass sie meine innersten Geheimnisse durchdringen. Als ich sprechen wollte, schien es mir, als bewachten sie die Stille, und danach, ganz plötzlich, brach Lärm wie ein Donner die Stille. Ich näherte mich ihnen. [...] Man sah sehr gut die Abgrenzungen zwischen den Augen, den Ohren, der Nase und dem Mund [...] und die Teilungen der Haare in einzelne Partien, den Bart, die Haut, die Sehnen... Sie machten den Eindruck, als bewegten sie sich beim Atmen.« Zitiert nach Hong 1994: 78f.; dt. Übersetzung der Autorin.

der Realität, dies vor allem wegen der vielen Farbschichten und der realistischen Technik.« (zit.n. Hong 1994: 83; dt. Übersetzung der Autorin). Über ein ähnliches Schockerlebnis, das Gefühl der Unheimlichkeit, das koreanische Betrachter beim Anblick realistisch gemalter Darstellungen überkommt, berichtet der holländische Maler Hubert Vos, der am koreanischen Hof tätig war und Kaiser Gojong porträtierte: »Während ich den Kaiser im Palast malte, war ich die ganze Zeit von einer Schar von Eunuchen umgeben, die mich wohl für einen Dämon hielten [...]. Als ich das zweite Porträtbild mit mir herumtrug, muss es für sie so gewesen sein, als führte ich einen Teil des heiligen Körpers ihres Kaisers mit mir.« (zit.n. Hong 1994: 83; dt. Übersetzung der Autorin). (Abb. 4)

Abb. 4: Hubert Vos, »Porträt des koreanischen Königs Gojong«, 1899, Öl auf Leinwand



Diese Erfahrungsberichte stützen die These, dass die Differenz zwischen Realismus und Abstraktion, Empirie und Magie, Emanenz und Immanenz auch eine bildkulturelle ist. Vor diesem Horizont wird verständlich, warum die westliche Kunst, insbesondere die europäische Malerei, zu jener Zeit leicht Eingang und Integration in die ostasiatische Malerei findet, zu der sie sich von ihrer illusionären Abbildhaftigkeit löst und auf das »Geistige in der Kunst« (Kandinsky 1912) zubewegt. Die Repräsentationskrise der westlichen Kunst wiederum wird in jenem historischen Moment virulent, in dem die Fotografie – und später dann der Film – den mit der Bildkunst geborenen Wunsch einlöste, Wirklichkeit so festzuhalten und zu verewigen, wie sie erscheint. Auf den Zusammenhang, der zwischen dem Aufkommen der neuen reproduktionstechnischen Bildmedien und der Verabschiedung des klassischen, auf Mimesis beruhenden Repräsentationsmodells besteht, ist wiederholt hingewiesen worden, insbesondere auf die quasi zeitparallele Entwicklung von Film und gegenstandsloser Kunst (vgl. Braun 2000; Neuburger 2007). Der Film induziert ein fluktuierendes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. Auch andere moderne Sehtechniken tragen durch Immersion zur Auflösung des traditionellen Subjektbegriffs und Betrachterstandpunktes bei: »Der Versuch, ein Werk zu schaffen, in dem der Betrachter völlig eingeht, um nicht zu sagen, auf- und untergeht, stellt meiner Ansicht nach einen gemeinsamen Nenner unterschiedlicher Formen moderner Kunst dar – ob es sich um Kino, Video, akustische, visuelle Installationen oder digitale Techniken handelt.« (Braun 2000: 167)

Mit dieser Einsicht schließt sich das Band, das auf westlicher Seite zwischen dem Verschwinden des auktorialen Subjekts und dem Verschwinden des Maler(betrachter)s in der chinesischen Legende geknüpft wurde. Walter Benjamin hat, wie bereits angeklungen ist, diese Verbindung hergestellt, jedoch nicht den gleitenden Übergang zwischen magisch-auratischen und technisch erzeugten, d.h. mechanisch reproduzierbaren Bildern erkannt, wie dies sein berühmter Kunstwerk-Aufsatz von 1936 belegt. Vielmehr hat er zwischen die genannten Bildtypen einen Keil getrieben, der vom unvereinbaren Gegensatz zwischen Individuum und Masse kündet: »Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darin; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich.« (Benjamin 1974: 504) Die Kritik richtet sich vor allem gegen den Film als neues Massenmedium.¹⁵ Doch besitzt der Film nicht gerade, weil er bewegtes Bild ist, weil er Bilder bewegt, eine neue Magie,

15 In seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz begründet Benjamin den Verlust der Aura wie folgt: »Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, dass er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, dass die begutachtende Haltung im Kino

einen neuen Kultwert? Belegt der als Gründungsleistung des Films firmierende Animationsfilm, der statische Bilder und unbewegte Objekte zum Laufen bringt und mit Leben erfüllt, nicht die aktive Teilhabe am Prozess der Erschaffung, das Eingehen ins Hier-und-Jetzt des Bildes? Man könnte Benjamin vorwerfen, dass er die Legende vom verschwindenden Maler falsch interpretiert hat, dass er sich der interkulturellen Differenz nicht bewusst war. Präsenzerfahrung als Bildereignis, wie sie in der chinesischen Legende zum Ausdruck gelangt, kennt keinen Verlust. Das gilt insbesondere auch für den Film, der das Individuum in einen Zustand der permanenten Gegenwart, des Hier-und-Jetzt versetzt – auf das Bloch in seiner Adoption der chinesischen Legende rekurriert. Benjamin verkennt eben dieses Hier-und-Jetzt als neue mediale Erfahrung der Immersion und Wandelung, wohl weil er dem westlichen Mythos vom Künstler als Schöpfergott aufsitzt.

Vor diesem Horizont klärt sich, warum der Animationsfilm in Ostasien so beliebt ist und eigenkulturelle Prägungen wie die Japanimation hervorgebracht hat. Wenn Norman McLaren, der Begründer des Animation Department am National Film Board of Canada, den Begriff Animation definiert, tritt die Analogie zum ostasiatischen Bildverständnis, der Definition des Bildes als lebendige Spur (einer Bewegung und Bewegtheit), deutlich zu Tage: »Animation is not the art of drawings that move but the art of movements that are drawn; what happens between each frame is much more important than what exists on each frame; animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between the frames.« (zit.n. Furniss 1998: 5) Es geht um das Aufzeichnen von Bewegungen, um das Sichtbarmachen von Übergängen und Wechseln, Transgressionen und Transformationen, um die Bewegung von Bild zu Bild. In dieser Hinsicht ist der Schritt der ostasiatischen Bildkultur ins Zeitalter der Reproduktions- und Bewegtbildmedien keine krisengeschüttelte Grenzüberschreitung, sondern ein fließendes Hingetragen.

Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.« (Benjamin 1974: 505).