Vom Nutzen und Vorteil der Bildbetrachtung : Zong Bings Theorie der Landschaftsmalerei

Autor(en): **Obert, Mathias**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **54 (2000)**

Heft 4

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-147511

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VOM NUTZEN UND VORTEIL DER BILDBETRACHTUNG: ZONG BINGS THEORIE DER LANDSCHAFTSMALEREI

Mathias Obert, München

I

Das nur 424 Schriftzeichen umfassende "Vorwort zum Malen von Berg und Wasser" (*Hua shan shui xu* 畫山水序) von Zong Bing 宗炳 (375–443) stellt eine der frühesten und zugleich wichtigsten Quellen zur Theorie der Landschaftsmalerei in China dar. Entsprechend zahlreich sind die Anstrengungen, die die jüngere Forschung zu seiner Deutung unternommen hat. Gut ein halbes Dutzend Übersetzungen ins Englische, Japanische und Französische sowie etliche eingehende Kommentare liegen dazu vor.[1]

1 Wichtige Hinweise verdankt die vorliegende Untersuchung einem mehrere Interpretationsstränge zusammenführenden und um wichtige Aufschlüsse ergänzenden Aufsatz mit Übersetzung von Susan Bush, "Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu", in: dies./ Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China,* Princeton (UP) 1983, 132–164 (stützt sich bes. auf diese japanischen Vorarbeiten: Nakamura Shigeo, *Chugoku garon no tenkai,* Kyoto 1965, 59–81; Hatano Takeshi, "So Hei 'Ga sansui jo' no tokushitsu", in: *Chugoku chusei bungaku kenkyu* 7 (1968), 37–54). In demselben Sammelband findet sich weiterhin ein beachtenswerter Beitrag zu einer zentralen Idee bei Zong Bing von Kiyohiko Munakata, "Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory" (a.a.O. 105–131). Hinzuweisen ist ferner auf die, in kritischer Absicht ausführlich kommentierte Übersetzung von Hubert Delahaye, *Les premières peintures de paysage en Chine: Aspects religieux,* Paris (Publications de L'Ecole Française d'Extrême-Orient, Vol. CXXIX) 1981, 75 ff. S. darüber hinaus: W. R. B. Acker, *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting. Translated and annotated by W. R. B. Acker,* 2 Bde., Leiden 1954/ 1974, Bd. 2, 123ff.; Leon Hurvitz, "Tsung Ping's Comments on Landscape Painting", in: *Artibus Asiae* 32 (1970), 146–156; Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China,* London 1962, 102ff.; Osvald Sirén, *Chinese Painting,* 7 Bde., New York 1973, Bd. 1, 35ff.; Xu Fuguan 徐復觀, *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神, Taibei (*Xuesheng shuju*) 1966, 137 ff.; Ye Lang

Eine Übertragung ins Deutsche sei hier immerhin "nachgereicht", um die bei Zong Bing ansetzenden Überlegungen im folgenden verständlich zu machen. Letztere erwachsen aus der Überzeugung, daß diese Schrift nicht nur zu Recht als ein Meilenstein in der Ausbildung einer eigenständigen, für die spätere Entwicklung der chinesischen Kunst wie der Geistesgeschichte im ganzen so bedeutsamen Gattung der "Berg-Wasser-Bilder" angesehen wird, sondern einen weitreichenden Anstoß für die Reflexion über uns geläufige Themen wie "Natur", "Landschaft" und die Wahrnehmung und künstlerische Umsetzung dieser Gegenstände in China darstellt. Daher soll sie hier im Hinblick auf eine ästhetische Theorie befragt und nicht zuletzt für eine komparative Ästhetik fruchtbar gemacht werden.[2] Das nicht geringe philosophische Potential der kurzen Darlegung Zong Bings wurde bisher nicht genügend herausgearbeitet, erhält es doch seine eigentliche Bedeutung vielleicht erst im Rahmen der Frage nach Ursprüngen, Zielen und dem Selbstverständnis der Malerei und nach

---

葉朗, *Zhongguo meixue de kaizhan* 中國美學的開展, 2 Bde., Taibei (*Jinfeng*) o.J., Bd. 1, 60ff.; Einblick in die chinesische Forschung gewähren darüber hinaus: Li Zehou 李澤厚 / Liu Gangji 劉綱紀, *Zhongguo meixue shi* 中國美學史, 5 Bde., Peking (*Zhongguo shehui kexue chuban*) 1987, Bd. 2, 495ff.; Chen Chuanxi 陳傳席, "Shanshuihua yu xuanxue 山水畫與玄學", in: *Meishu yanjiu* 美術研究 (*My*) 1983:4, 59–61 ("Berg und Wasser" vermittelt bei Zong Bing u.a. nach dem Vorbild der *xuanxue* als ein konkreter Ausdruck das *dao* für die Anschauung); Wang Long 王瀧, "Shanshuihua de chansheng he Zong Bing de 'Hua shanshui xu' 山水畫的產生和宗炳的畫山水序", in: *My* 1983:4, 61–64 ("Berg und Wasser" als Manifestation des Unsichtbaren im Rahmen der Naturerkenntnis und der Lehre vom Schönen; Perspektive als technisches Problem); Shi Lan 施蘭, "Shanshuihua chansheng de sixiang genyuan 山水畫產生的思想根源", in: *My* 1984:2, 66–68; Ya Zhang 亞璋, "Mei dao: Shanshuihua de wenhua dingwei 媚道: 山水畫的文化定位", in: *My* 1998:4, 21–24; Xie Lei 謝磊, "Guan dao chang shen - Zong Bing 'Hua shanshui xu' zheng du 觀道暢神 - 宗炳畫山水序正讀", in: *My* 1999:2, 17–19 (zu tendenziöse Darstellung des buddhistischen Anliegens bei Zong Bing).

2 Einen einsamen Ansatz zur komparativen Ästhetik in westlicher Sprache bildet: Zhu Liyuan / Gene Blocker (Hg.), *Contemporary Chinese Aesthetics,* New York 1995.

leitenden Gedanken und Begriffen der Ästhetik. Eine sich an den Grundproblemen ästhetischer Theorie orientierende Kontrastierung mit europäischen Traditionen ästhetischen Denkens und künstlerischer Arbeit vermag hier weiterreichende Aufklärung zu schaffen. Zugleich mag sie manches Mißverständnis, insbesondere der westlichen Sinologie, zu überdenken helfen. Daß das hier Vorgestellte lediglich als Denkansatz für ein solches Vorhaben zu gelten beansprucht, versteht sich von selbst.

Wie der tang-zeitliche Sammler und Kunstkritiker Zhang Yanyuan 張彥遠 schreibt, verweigerte sich Zong Bing zeitlebens einer Anstellung bei Hofe. Er zog es vor, die Berge zu durchstreifen und als Musiker, Kalligraph und Maler ein zurückgezogenes Leben zu führen.[3] Als Anhänger des Buddhismus in der bedeutenden Gemeinde im Lushan 廬山-Gebirge um *Hui Yuan* 慧遠 ferner verfaßte er eine größere Verteidigungsschrift zur Lehre Buddhas vom karmischen Kreislauf der Wiedergeburten, das *Ming fo lun* 明佛論.[4] Im Alter aber hat Zong Bing, vermutlich als einer der ersten, den Ertrag seiner Wanderungen mit dem Pinsel festgehalten und das in der Bergeinsamkeit Gesehene und Erfahrene vermittels einer neuartigen, eigenständigen "Landschaftsmalerei" in seine häusliche Umgebung hereingeholt. Aus seinen späten Lebensjahren, als Altersschwäche und Gebrechen ihn ans Haus fesselten, stammen nach eigenem Bekunden die im folgenden übersetzten, bahnbrechenden Darlegungen.

3 Zong Bings Text und Kurzbiographie sind überliefert im sechsten Band der bekannten Kunstgeschichte von Zhang Yanyuan (hier zugrundegelegt ist der Text nach: *Li dai ming hua ji* 歷代名畫記 (*Zhongguo meishu lunzhu congkan* 中國美術論著叢刊), Peking 1963, 129–132).

4 Enthalten im *Hong ming ji* 弘明集, T (=*Taisho shinshu daizokyo* 大正新修大藏經, ed. Takakusu Junjiro, Tokyo 1928) 52, 2102, 9–16. Zu begrifflichen und gedanklichen Parallelen wie zum Problem einer buddhistischen Ausrichtung des *Hua shan shui xu* im ganzen vgl. die eingehenden Untersuchungen von Bush und Munakata (fußend auf Nakamura und Hatano) sowie die Darstellung von Liu Gangji (Li Zehou / Liu Gangji 510ff.). Zur Laiengemeinde am Lushan, als deren bedeutendes Mitglied Zong Bing gilt, s. Erik Zürcher, *The Buddhist Conquest of China,* Leiden 1959, 217ff.

Vorwort zum Malen von Berg und Wasser[5]

Der vollendete Mensch trägt in sich den weghaft leitenden Sinn[6] und sagt sich den Dingen zu.[7] Die tugendhaft Weisen machen ihr Inneres klar und kosten von den Sinngestalten. Was Berge und Gewässer angeht: Sie sind stofflich gegeben und neigen zugleich den geistigen Kräften zu. Daher mußte es für Xuan Yuan, für Yao, Kong [zi], Guang Cheng [zi], Da Wei [od. Da Yu], Xu You, [die Leute aus] Gu Zhu und ihresgleichen notwendigerweise zu einem Aufsuchen von

5 Grundlage dieser Übersetzung bildet die Version in: Yan Kejun 嚴可均, *Quan Song wen* 全宋文, Bd 20. Um die genannten Vorarbeiten (s.o. Anm.1) nicht unnötig zu reproduzieren, beschränken sich die Anmerkungen hier auf das für ein Verständnis des Textes Wesentliche.

6 Um sowohl die esoterische Großschreibung "das Tao" als auch die ontologisierende Fehlinterpretation nach Art einer *arché,* eines "Prinzips" oder obersten "Gesetzes" zu vermeiden und zugleich das Motiv der "Leitung", die ein "Weg" bietet, zu erhalten, ist hier für *dao* 道 in Anlehnung an eine nach wie vor respektable Intuition Richard Wilhelms, ergänzt um Überlegungen zur Offenheit von "Sinn" wie die von Gilles Deleuze in seiner *Logique du Sens* vorgetragenen, diese Wiedergabe gewählt.

7 Oder nach der Schreibung *ying* 映 bei Zhang Yanyuan 130: "... und läßt die Dinge [in sich] widerscheinen." Für die Version *ying* 應 in *Quan Song wen* spricht immerhin der aus *Zhuangzi* 莊子 22 bekannte Ausdruck *ying wu* 應物. Bei der Wiedergabe dieser einflußreichen Wendung soll eine zu passivische Konnotation des "bloßen Reagierens" in dem von Charles Le Blanc für *ganying* 感應 vorgeschlagenen Begriff der "Resonanz" (s. ders., *Huai-Nan Tzu. Philosophical Synthesis in Early Han Thought,* Hongkong 1985, bes. 209f.) ebenso vermieden werden wie die rationalistisch gefärbte, gleichsam drittinstanzlich überprüfbare, formale Gleichheit des "Einklangs". Ich wähle daher nach Maßgabe eines, aktivisch im Sinne der Waldenfels'schen Antwortphänomenologie (s. Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt a.M. 1994) begriffenen, auf den Anspruch der Dinge hörenden "antwortenden Ent-Sprechens" für *ying* die Übersetzung mit "sich zusagen" (vgl. Le Blanc, 87: "to respond" für *ying* allein). Vgl. gegen die Lesung *ying* 應 die, teils spekulativ anmutenden Einwände in Delahaye 84ff./90. Auch überzeugt die Übersetzung "brille sur toutes les choses du monde" für *ying wu* 映物 angesichts der späteren Formulierung *ying yu jue dai* 映於絕代 nicht.

[Gebirgen wie dem] Kongtong, Juci, Maogu, Jishou und Dameng[8] kommen. Auch spricht man [ja] von "der Freude des Gütigen und des Wissenden"[9] daran. Jener vollendete Mensch nun läßt mit seinem Geist den weghaft leitenden Sinn aufgehen[10] und die tugendhaft Weisen stehen mit ihm in unmittelbarer Ver-

8 Es handelt sich zum größeren Teil um legendäre Gestalten von besonderer Weisheit und die Gebirge, mit denen sie von der Überlieferung in Verbindung gebracht werden; s. dazu im einzelnen wie zur Interpretation der jeweiligen Topoi die Angaben bei Hurvitz, Acker oder Bush. Zur zeitenübergreifenden Lehre des Konfuzius in Verbindung mit dem Topos des Bergblicks, in dem sich Welt und Geist über die Zeitalter hinweg vereinigen, vgl. überdies den deutlichen Hinweis im *Ming fo lun,* T 52, 2102, 15a: "... Übersteigt er nicht deshalb die eine Generation [der eigenen Gegenwart], weil er [da] im Geist eins wird mit den acht Weiten?" (*qi fei shen he yu ba xia gu chao yu yi shi zai* 豈非神合於八遐故超於一世哉).

9 Anspielung auf *Lunyu* 論語 (*Gespräche* [*des Konfuzius*]) 6, 23.

10 Oder nach der Schreibung *fa* 法 bei Zhang Yanyuan 130: "...macht mit seinem Geist den weghaft leitenden Sinn zum Gesetz." Vgl. auch die Parallelstelle im *Ming fo lun,* T 52, 2102, 13a: *wei fo ze yi shen fa dao* 唯佛則以神法道. Gegen diese Lesung spräche – dem deutlichen Anklang an *Laozi* 老子 25 zum Trotz – allenfalls folgendes: Zum einen wird eingangs gesagt, der vollendete Mensch "trage den weghaft leitenden Sinn in sich" (*han dao* 含道). Warum sollte er sich da vermittels seines Geistes erst noch darauf wie auf ein außerhalb seiner angesiedeltes "Gesetz" beziehen? Auch ist in strenger Parallele zu der Stelle in *Laozi* 25 der Hinweis auf den Geist als Mittel und Ort dieses Bezuges überflüssig. Zum andern zeichnet doch auch die tugendhaft Weisen (*xian* 賢) gerade dies aus, daß sie auf vollendete Weise sich nach dem weghaft leitenden Sinn (*dao* 道) ausrichten. Und sollten sie dazu nicht in der Lage sein, weil eben vor ihnen "vollendete Menschen" den weghaft leitenden Sinn innerhalb der menschlichen Welt zur Entfaltung gebracht haben? Dieses Verständnis deckt sich mit der Rolle, die dem "vollendeten Menschen" sowohl in der konfuzianischen als auch in der daoistischen und buddhistischen Tradition zugedacht wurde. Vgl. zur Gleichartigkeit der drei Lehren auch die dritte Antwort im *Ming fo lun,* bes. T 52, 2102, 12a: *Kong Lao fa yin zhi dao* 孔老發音指道 und *Kong Lao Rulai gong zhe* 孔老如來共轍. Zu dem Vorschlag, *sheng* 聖 im *Hua shan shui xu* als Bezeichnung für Buddha(s) zu interpretieren, s. Delahaye 85; Bush 134.

bindung. Wenn Gebirge und Gewässer mit ihren Körperformen[11] den weghaft leitenden Sinn umschmeicheln und "der Gütige sich [daran] freut" - kommt er da [dem Vollendeten und Weisen] nicht auch sehr nahe?

Ich liebte Lu und Heng [-Gebirge] über alles, war verschrieben dem Jing und dem Wu [-Gebirge][12] und war mir nicht bewußt, daß das Alter herannahen würde.[13] Beschämt war ich, daß ich nicht meine Lebenskraft sammeln und meinen Körper unbeschwert machen konnte. Betrübt fiel ich [nun] unter die [bergliebenden] Leute "vom steinernen Tor".[14] Da zeichnete ich die Sinngestalten, verteilte die Farbe und errichtete diese umwölkten Gipfel hier.

Wo nun Sinn und Maß des Wirklichen schon vor dem mittleren Altertum untergegangen sind, können wir sie mit verständigem Sinn noch nach tausend Jahren aufsuchen. Wo ein Sinngehalt sich zeigt außerhalb der Worte und der Sinngestalten, können wir mit unserem inneren Sinn ihn fassen im Geschriebenen der Bücher. Um wieviel eher geben wir doch da von dem, wo unser Körper stets verweilte, was unser Auge verliebt umspielte, die Formen mit Formen wieder, zeigen mit Farbe das farbige Aussehen!

11 Mit den Übersetzungsausdrücken "Körperformen/verkörperte Formen" soll die leibhafte Konkretheit von *xing* 形 betont und eine vielleicht voreilige Gleichsetzung mit lediglich sichtbaren "Erscheinungsformen" gemieden werden.

12 Die Lage der Berge läßt sich im Einklang mit Zong Bings Biographie belegen; vgl. Hurvitz, Bush.

13 Vgl. *Lunyu* 7, 19.

14 Nach verbreiteter Auffassung spielt die Stelle auf *Lunyu* 14, 38 an, wo *Zi Lu* 子路, ein Schüler des Konfuzius, am "Steintor" nächtigt und der Torwärter seinen Meister so charakterisiert: "Das ist doch der, der weiß, daß es nicht geht, und es doch betreibt!" Klagt demnach Zong Bing darüber, daß er nun auch zu den Aussichtslosen und "Idealisten" gehört? Oder schafft er es nicht, dazu zu gehören (vgl. die kritische Erörterung der *opinio communis* in Delahaye 93 f.)? Aber betreibt er nicht sogleich etwas, wovon er sieht, daß es geht: Er beginnt zu malen? Vielleicht sind mit dem "steinernen Tor" *pars pro toto* schlicht die von ihm geliebten Berge, mit denen ja auch Konfuzius ein mehrfaches Band eint (s.o. im Text), bezeichnet. Bush verweist auf tatsächliche Bergausflüge der Gemeinde vom Lushan, die auch zu einem Wasserfall mit Namen Shimen 石門, Steintor, geführt hätten (Bush 147f.; vgl. dazu Li Zehou/ Liu Gangji 513). Kam Zong Bing mit dieser Gruppe von Ausflüglern nicht mehr mit, lag statt dessen voller Kummer daheim?

Wenn ferner – bei der Größe des Kunlun-Gebirges und der Kleinheit der Pupille[15] – [der Berg] auf ein Zoll an das Auge herandrängt, so sind seine verkörperten Formen keinesfalls wahrzunehmen. Auf eine Entfernung von einigen Meilen aber ist er von einer zollgroßen Pupille zu umfassen. Wahrhaftig, infolge einer etwas vergrößerten Entferung erscheint er dann umso kleiner. Wenn ich jetzt weiße Seide aufspanne und ihn darauf aus der Ferne widerscheinen lasse,[16] dann können die Körperformen des Kunlang [-Gipfels] innerhalb eines zollgroßen Vierecks umfaßt werden. Ziehe ich einen senkrechten Strich von drei Zoll, entspricht er einer Höhe von tausend *ren*.[17] Quer [gezogene] Tusche von einigen Fuß verkörpert einen Abstand von hundert Meilen.

Wer daher gemalte Bilddarstellungen betrachtet, fürchtet allein, daß die Artverwandtschaft nicht treffend gelungen sei. Nicht besorgt er sich um die Ähnlichkeit bei verkleinertem Maßstab. Dies bringen ja die Umstände von selbst mit sich. So aber können wir dann den Glanz erhabener Höhen wie die geistigen Kräfte des "dunklen Weiblichen"[18] – das alles erlangen in einer einzigen Bilddarstellung. Wenn jenes [Verfahren] nun, wonach wir mit [unserem] sich zusagenden Auge und übereintreffend versammelnden inneren Sinn Sinn und Maß des Wirklichen [im Bild] betreiben,[19] die Artverwandtschaft vollendet und tref-

15 Für *kuang* 曠, weit, ist vermutlich *tong* 瞳, Pupille, zu lesen; s. diese Version bei Zhang Yanyuan 130.

16 Konkret gemeint ist hier wohl doch das fertige Gemälde, das eine "auf Entfernung" angelegte Ansicht wieder erscheinen läßt (vgl. u. die Parallelstelle: *sheng xian ying yu jue dai* 聖賢映於絕代), nicht aber, wie manche Autoren spekulieren, ein durchzupausendes Abbild auf der hochgehaltenen Seide; s. dazu treffend Munakata 122 f.

17 Ein *ren* 仞 entspricht acht *chi* 尺 oder chinesischen Fuß, also knapp drei Metern.

18 Das Zitat *xuan pin* 玄牝 spielt auf den "Geist im Tal" an; vgl. *Laozi* 6.

19 Oder: "... das sich zusagende Auge und der übereintreffend versammelnde innere Sinn als Regel genommen werden ...". In diesem Sinne interpretieren die meisten Autoren diese Stelle. Aber fehlt uns dann nicht jene wichtige Instanz, im Hinblick worauf "das Auge sich zusagen, der innere Sinn übereintreffend versammeln" soll? Sollte etwa die vordergründig sichtbare Erscheinung als Garant für die "Artverwandtschaft" (*lei* 類) einspringen – wie westliche Beobachter das so gerne sähen? Zu bedenken gilt auch das zweimalige Vorkommen von *li* im Sinne einer am Wirklichen vorkommenden Ordnungsinstanz (s.o. *li jue* 理絕 und u. *li ru* 理入).

fend gelungen macht, dann sagt sich das Auge [des Bildbetrachters] gleichermaßen zu und gemeinsam übereintreffend versammelt [sein] innerer Sinn [es] dann auch. Im Sich-Zusagen und übereintreffenden Versammeln werden wir angerührt vom Geist. Der Geist springt über, Sinn und Maß des Wirklichen stellen sich ein. Wenn wir auch immer wieder einfach nur[20] die abgeschiedenen Felsgebirge aufsuchten - welchen Zugewinn brächte dies noch darüber hinaus?

Und wiederum ist [ja] beim Geist an ihm selbst ein endlicher Ansatzpunkt nicht gegeben. Er nimmt sein Zuhause in den verkörperten Formen und wird durch Artverwandtschaft angerührt.[21] Sinn und Maß des Wirklichen treten ein in sichtbare Spuren, und gewiß können wir [dem dann] auf wunderbar gelungene Weise Ausdruck verleihen - und wahrhaftig [haben wir es dann] auch zur Gänze.

Daraufhin verweile ich daheim in Muße, regle meinen Atem, wische den Becher aus und lasse die Zither erklingen. Ich entrolle ein Bild und setze mich in Abgeschiedenheit davor. Ich durchdringe die Wildnis nach allen Seiten, wende mich nicht ab vom keimenden Grün, das der Himmel fördert,[22] und sage mich einsam zu der menschenleeren Natur. In steilen Gipfeln, zerklüfteten Felsen, in luftige Höhen aufragenden Gebirgen, Bäumen in Wolken und der weiten Ferne der Wälder scheinen Vollendete und tugendhaft Weise wider über die Zeiten hinweg. Mit allen Wegen ist da ihr Geist und Sinnen verschmolzen. Was [muß] ich denn da noch tun![23] Ich lasse den Geist frei und weiter nichts. Wer hätte

20 Unklar ist, ob *xu* 虛, leer/mußevoll/vergebens, neutral das mußevolle Wandern anspricht oder ob es nicht sogar dessen Vergeblichkeit im Vergleich zur gelungenen Bildbetrachtung bekräftigt. Delahaye 104f. macht den interessanten Vorschlag, hier nichts dergleichen, vielmehr eine Zurückweisung des bloßen Imaginierens zu verstehen.

21 S. Munakata 107 ff./123ff. zum Vorgang des "Anrührens [des Geistes] durch Artverwandtes" (*gan lei* 感類) mit besonderer Berücksichtigung der Wirkung von Bilddarstellungen.

22 Nach der Lesung *li* 厲, hart, statt *li* 勵, antreiben, verstehen manche Interpreten - im Zuge sehr spekulativer Überlegungen - die etwas ungewöhnliche Stelle eher als einen Hinweis auf "Gefahren" oder "Unbilden"; vgl. Hurvitz 153, Delahaye 106f.

23 Vielleicht ist in diesem befreiten Ausruf eine Anspielung auf den bekannten Ausdruck *wu wei er wu bu wei* 無爲而無不爲, "ein Tun ist nicht gegeben und zugleich ist nicht gegeben, daß [etwas] unterbliebe", aus *Laozi* 48 zu sehen.

demgegenüber [sc. jener Bildbetrachtung gegenüber?] einen vorzüglicheren Ort, an dem der Geist frei würde?

II

Im selben Text finden wir den Schritt von der Naturbetrachtung zur Malerei wie den weiteren Schritt zur Bildbetrachtung beschrieben. Damit ist der äußere Rahmen eines autobiographischen Geschehens abgesteckt, innerhalb dessen von Zong Bing eine theoretische Fundierung dieser Entwicklung hin zur Landschaftsmalerei und zur Kunstbetrachtung geleistet wird. Eindeutig läßt sich schon an der Anlage der Schrift sein Anliegen ablesen. Es geht ihm darin um eine Legitimation der bildnerischen Berg-Wasser-Darstellungen.[24] Nach einer allgemeinen Einleitung kommt er bald auf jenen Zeitpunkt zu sprechen, an dem in seinem eigenen Leben der entscheidende Übergang vom Aufenthalt in den Bergen zur Rekonstruktion dieser Wanderungen durch die Vermittlung gemalter Bilder stattfand. Das Thema der Bilddarstellung nimmt drei Viertel des Textes ein und wird so zum beherrschenden Thema. Und wenn man vom Schluß einmal absieht, wo nicht völlig klar wird, ob die "Befreiung des Geistes" (*chang shen* 暢神) am besten anhand von Bildern gelingen könne oder ob hier doch wieder der Sinn der Schau von Berg und Wasser überhaupt herausgehoben wird, sagt Zong Bing zumindest an drei Stellen sehr deutlich, worauf es ihm ankommt. "Im Geschriebenen der Bücher" (*shu ce* 書策) bietet sich für den "inneren Sinn" (*xin* 心) des Menschen ein Zugang zu jenem Sinngehalt (*zhi* 旨), der Worte und Sinngestalten übersteigt. Betont wird der Beitrag, den die Fixierung der Rede in Büchern, die Überlieferung in einer *materiellen Form* also und *über die Zeiten hinweg,* für die Vermittlung des Sinns leistet. Zielt dieses, gleichsam auf konfuzianische Gelehrsamkeit anspielende Argument nicht auf eine Rechtfertigung der Malerei als einer Niederlegung des Sinns in einer materiellen, dauerhaften Form? Auf dem

24 Zu beachten bleibt, daß der übliche Ausdruck dafür, *shan shui hua* 山水畫, Berg-Wasser-Bild, nirgends fällt. Daß es sich gleichwohl um "menschenleere" Bilder mit Bergen aller Art als Hauptmotiv handelt, geht aus mehreren Aussagen des Textes zweifelsfrei hervor.

Höhepunkt sodann seiner Ausführungen zur Bildbetrachtung (*guan hua tu zhe* 觀畫圖者) wird Zong Bing noch deutlicher: "Wenn wir auch immer wieder einfach nur die abgeschiedenen Felsgebirge aufsuchten - welchen Zugewinn brächte dies noch weiter?" Soll mit dieser, im Kontext von Zong Bings eigener Lebensgeschichte wie in dem einer Zeit, da sich nach unserer Kenntnis eine eigenständige "Berg-Wasser-Malerei" noch nicht hatte etablieren können, wohl ein wenig trotzig klingenden Frage nicht vielleicht einer Geringschätzung seitens der Partei der (gesunden) Bergwanderer mit der Behauptung vom *ebenbürtigen Wert der Malerei gegenüber der Naturerfahrung* der Wind aus den Segeln genommen werden? Und zuletzt bietet sich die stärkste Aufwertung von Bilddarstellungen in der nachdrücklichen Behauptung: "... gewiß können wir [dem dann] auf wunderbar gelungene Weise Ausdruck verleihen - und wahrhaftig [haben wir es dann] auch zur Gänze."

Seinen einleitenden Worten zufolge muß es Zong Bing freilich zunächst darum gegangen sein, den Wert der Naturerfahrung überhaupt für die Existenzgestaltung zu begründen. Dem dient die Bezugnahme einerseits auf weise Figuren der Geschichte und ihre Verwirklichung höchsten Menschseins wie auf das *Lunyu* 論語-Zitat von der Freude des Gütigen und des Wissenden an Berg und Wasser, andererseits die Verwendung bedeutungsgeladener Ausdrücke wie "der weghaft leitende Sinn" (*dao* 道), "die geistigen Kräfte" (*ling* 靈) und der, nicht zuletzt aus der Spruchtradition des *Yijing* 易經 geläufigen "Sinngestalten" (*xiang* 象). Wenn wir das Fehlen ausgesprochen buddhistischer Terminologie, dagegen den wiederholten Verweis auf Ausdrücke und Leitgedanken aus der konfuzianischen und daoistischen Überlieferung dem Zeitgeist und einer noch nicht allgemeinen Verbreitung genuin buddhistischer Gedanken und Begriffe in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gutschreiben wollen, so kann dieser Text durchaus als ein Beleg für den in der Gemeinde vom Lushan-Gebirge aufkeimenden "Landschaftsbuddhismus" gelten, wie Susan Bush ausführt.[25] Auf diese Zeugnisfunktion beschränken läßt er sich jedoch nicht.

25 S. vor allem Bush 132f./147f.; vgl. zum Thema der "buddhistischen" Landschaftswahrnehmung die ähnlich gelagerte Interpretation bei Li Zehou / Liu Gangji 501ff., bes. 507 ff. Wertvoll ist sicherlich der Hinweis auf einen, um 400, also wohl einige Jahrzehnte vor der Abfassung von Zong Bings Schrift unternommenen, gemeinsamen Ausflug der Gemeinde um Huiyuan zu einem nahe-

Und ihn als einen euphorischen Bericht über die Erfüllung des buddhistischen Strebens nach Erwachen und Loslösung "vor der Natur" zu lesen,[26] verfehlt offensichtlich seinen Gehalt. Denn trotz ihrer Plausibilität, was den Lebenshintergrund von Zong Bings "Vorwort" betrifft, wird die einseitige Deutung im Rahmen eines "Landschaftsbuddhismus" am Lushan dem darin zum Ausdruck kommenden genuin *malereitheoretischen* Bestreben nicht gerecht. Wie gezeigt, geht es in weiten Teilen der Schrift nicht um die Landschaftsbetrachtung als eine "Meditationsform", vielmehr um den begründeten *Übergang hin zur Betrachtung gemalter Berg-Wasser-Ansichten*. Und erst aufgrund dieser Beobachtung muß - da ein "buddhistischer" Hymnus auf die Natur nicht unbedingt eine *ästhetische Theorie* enthalten muß, diese ihm vielmehr zunächst nur aus späterer Sicht unterstellt wird - Zong Bings "Vorwort" vorrangig als eine *ästhetische Schrift,* als eine Schrift zur *Theorie der Kunst* gelesen werden.[27] So

---

gelegenen Wasserfall, worauf ein in diesem Kreis entstandenes "Vorwort" zu Gedichten sich bezieht; s. *Lushan zhu dao ren you shi men shi xu* 廬山諸道人遊石門詩序, in: *Lushan gujin youji congchao* 廬山古今游記叢鈔, ed. Wu Zongci 吳宗慈, 2 Bde., Nanchang 1932, Bd. 1, 5-7. Ein geringfügig abweichender Text mit Übersetzung auch bei Bush. Die Erläuterung, Zong Bing habe jenes Gedichtvorwort gekannt und seinen eigenen Text vielleicht als ein "Echo" dazu komponiert, wirkt indes hypothetisch und spekulativ. Verglichen mit jenem hymnischen Text fällt der Mangel an buddhistischen Begriffen und die nüchterne Sprache in der Beschreibung der Berge selbst bei Zong Bing nur umso deutlicher auf; buddhistische Euphorie wäre bei ihm einer am Problem der Malerei orientierten, in sorgfältiger, autochthon chinesischer Diktion vorgetragenen Schilderung gewichen. Der gänzliche Verzicht auf buddhistische Terminologie bleibt auffällig und ist aus dieser Perspektive schwerlich zu rechtfertigen. Den Grund dazu in einer thematischen Verschiebung hin zu einer ästhetischen Theorie zu suchen, liegt doch bedeutend näher.

26 Daß es sich so verhalte, suggerieren Bush, Munakata (s. bes. Munakata 116 ff.) und Liu Gangji (s. bes. Li Zehou / Liu Gangji 516 f.) auf begründete, Xie Lei hingegen auf verzerrende Weise.

27 Eben darin unterscheidet sie sich sehr augenfällig von dem anonymen "Gedichtvorwort" (s. Anm. 23), das als Ausdruck eines am Lushan praktizierten "Landschaftsbuddhismus" gewertet wird.

verstanden, kann sie jedoch nicht als "konservativer" Schlußstein in einer alten Entwicklung im Verhältnis zur Natur abgetan werden, zu welchem Ergebnis Munakata aufgrund seiner letztlich doch einschichtigen und spekulativen Lektüre gelangt.[28] Zong Bing leistet mit seinem "Vorwort" geradezu einen avantgardistischen Vorstoß auf das Gebiet der Landschafts*malerei*. Wird hier nicht erstmals ganz klar das *gemalte Bild* als solches vom Naturvorbild abgegrenzt, wo nicht im Rang noch über dieses gestellt? Es geht auf historisch folgenreiche Weise um die *Leistungsfähigkeit der Kunst* im Hinblick auf bestimmte Zwecke, um die *theoretische Grundlegung* einer eigenständigen Landschaftsmalerei in China.

Wenn andererseits das Landschaftsbild – vor allem seit der Tang-Zeit – in China selbst wie im Westen vielfach als der Inbegriff der Gelehrtenmalerei, wo nicht als der Gipfel der chinesischen Malerei gelten konnte, weshalb sich gerade auf diesem Gebiet bis heute die Kunsttheorie wie die

28 S. Munakata 128, wo gegen Zong Bings theoretischen "Konservatismus" die vorgeblichen "Neuerungen" im *Gu hua pin lu* 古畫品錄 von Xie He 謝赫 ausgespielt werden. Dagegen läßt sich zumindest folgendes einwenden: 1. Laut Xie Hes eigener Auskunft kannte sich Zong Bing im Katalog der erstmals bei Xie He *überlieferten* "Sechs Regeln" (*liu fa* 六法) gut aus. Zu alten Spekulationen, die "Sechs Regeln" könnten durch den Buddhismus aus Indien nach China vermittelt worden sein, sowie zu einer möglichen Schlüsselstellung Zong Bings bei diesem Transkulturationsprozeß vgl. Erik Zürcher, "Recent Studies on Chinese Painting", in: *T'oung Pao* 51 (1964), 375–422. 389ff. 2. An hervorragender Stelle tauchen auch bei Zong Bing zentrale Ausdrücke aus Xie Hes Regelkatalog auf: *ying wu* 應物, den Dingen sich zusagen; *xiang* 象, Sinngestalt; *xing* 形, Form; *lei* 類, Artverwandtschaft. 3. Wenn Zong Bing wiederholt vom Geist (*shen* 神) als einem Angelpunkt in seiner Malereitheorie spricht, so liegt die Assoziation mit Xie Hes Begriff der "beseelten Gestimmtheit" (*yun* 韻) nicht fern – wie Qian Zhongshu 錢鍾書 dies auch verfolgt hat (s. ders., *Guan zhui bian* 管錐編, 5 Bde., Taibei 1990, Bd. 4, Kap. *Quan shang gu* 全上古 189, 1352 ff.). Klar tritt aber die Verbindung zu der von Gu Kaizhi 顧愷之 überlieferten und durch die Jahrhunderte so einflußreichen Wendung (s. dazu Ye Lang, Bd. 1, 58f.) von der "Weitergabe des Geistes" (*chuan shen* 傳神, s. *Shi shuo xin yu* 世說新語 21, 13) als der höchsten Aufgabe der Malerei zutage.

Werkinterpretation in besonderem Maße entzündet hat[29] – sind wir da nicht gut beraten, in unseren Bemühungen um eine ästhetische Theorie Chinas zu einer ihrer Wurzeln zurückzugehen und Zong Bings Darlegungen einer *philosophischen* Studie zu unterziehen? Und sollten die daraus resultierenden Einsichten nicht Beachtung in unserem Nachdenken über chinesische Kunst und Ästhetik auch späterer Jahrhunderte verdienen? Alte Streitfragen wie das Problem der *Mimesis*-Theorie oder die Frage, warum es in chinesischen Bildern keine Schatten gibt oder warum dort die europäische Zentralperspektive nicht ebenso entwickelt wurde, können durch eine gezielte Befragung von Zong Bings kleiner Abhandlung Anregung, Korrektur und Vertiefung erfahren. Im Hinblick auf eine *ästhetische Theorie* also erheben sich angesichts dieses Textes grundsätzliche Fragen, denen nunmehr nachzugehen ist. Leitend wirkt hierbei die Frage: Was zeigt sich in oder an den von Zong Bing erörterten *Bildern,* auf welche Art von *Wahrnehmung* beziehen sie sich, und was bedeutet dies für das Verständnis einer *sichtbaren Wirklichkeit* überhaupt?

III

Auf das Problem, inwieweit das traditionsreiche Thema von "Berg-Wasser" (*shanshui* 山水) mit geläufigen Ausdrücken wie "Natur", "Landschaft" oder "Landschaftsdarstellung" belegt werden darf, kann erst zum Schluß dieser Überlegungen eingegangen werden. Daß es sich bei dieser Schrift grundsätzlich um eine Theorie der Ästhetik handelt, wurde mit dem Verweis auf einen weiten Ästhetik-Begriff, wonach neben einer Lehre von der (Sinnes-) Wahrnehmung auch die Reflexion über das Schöne sowie die über das Kunstschaffen hierunter fallen,[30] bereits festgestellt. Wenn nun eine ästhetische Theorie im Sinne der letztgenannten Bedeutung vorliegt,

29 Vgl. stellvertretend dazu Gong Ming 公明 / Xing Yuan 行遠, "Lun zhongguo huihua chuantong de xingcheng ji qi tezhi 論中國繪畫傳統的形成及其特質", in: *Zhongguo huihua yanjiu lunwenji* 中國繪畫研究論文集, ed. *'Duo yun' bianjibu xuanbian* '朵雲' 編輯部選編, Shanghai (*Shanghai shuhua*) 1992, 1–37; s. bes. 11.

30 Zu Begriff und Umfang der Ästhetik vgl.: J. Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* Basel 1971 ff., Art. "Ästhetik".

so bleibt doch ihr Verhältnis zu anderen Bedeutungen der "Ästhetik" zu klären. In welchem Verständnishorizont siedelt Zong Bing selbst seine Überlegungen zum Malen von Berg-Wasser-Bildern an? Offensichtlich handelt es sich ja nicht um eine historisch-kritische Untersuchung, etwa nach dem Muster des bekannten "Verzeichnisses alter Bilder, nach ihrem Rang geordnet" (*Gu hua pin lu* 古畫品錄) von Xie He 謝赫. Steht aber im Mittelpunkt eine allgemeine Anleitung technischer Art zur Naturwahrnehmung und zur Landschaftsmalerei? Da die Ausführungen über das richtige Sehen und Wiedergeben von Bergen eingerahmt werden von allgemeinen Erwägungen zum Malen, zur Funktion von Bildern sowie zur Weise und zum Zweck ihrer Betrachtung bis hin zu einer bestimmten, diese fundierenden Einstellung gegenüber der Wildnis von Bergen und Gewässern, greift eine solche Deutung fehl.[31] Aber auch gegenüber der verbreiteten, versteckten oder offenen Einordnung unter die Lehre vom Schönen ist Vorsicht geboten angesichts des Umstands, daß die in Frage stehenden Betrachtungen offenbar weder primär um einer ihrem Gegenstand eignenden "Schönheit" noch um einer Erkenntnis des Schönen oder seines subjektiven "Wohlgefallens" willen gesucht werden.[32] Bei einem

31 Den Kern des Textes in die Erörterung technischer Probleme bei der proportionalen Umsetzung von Naturmotiven in der Malerei zu verlegen, wie dies bisweilen geschieht (s. zuletzt den Aufsatz von Wang Long, ebenso schon Sirén 37), hieße ihn erheblich verkürzen, wenn nicht gänzlich mißverstehen.

32 Vgl. Hurvitz 150: "... the way is, what confers the gift of beauty on the natural scene." Ebenso Wang Long 63, wo von *ziran mei* 自然美 und *shenmei qingqu* 審美情趣, vom "Naturschönen" also und dem "ästhetischen Urteil und Schönheitsempfinden" nach modernem Sprachgebrauch die Rede ist und deutlich das heutige Verständnis von *meixue* 美學, Ästhetik, als einer "Gelehrsamkeit vom Schönen" und von *yishu* als der "bildenden Kunst" der Akademien und bürgerlichen Salons die Rahmenerzählung bilden. Bei Chen Chuanxi 60 werden geradewegs *shen* 神, *mei* 美 und *shanshui* 山水, d.h. Geist, Schönes und Berg-Wasser, gleichgesetzt. Und auch Gong Ming und Xing Yuan sprechen anläßlich der Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der weijin-zeitlichen *xuanxue* 玄學 von der - romantisch verstandenen - "Schönheit von Himmel und Erde [der Welt]" (*tiandi zhi mei* 天地之美) als der Grundvoraussetzung (s. Gong Ming / Xing Yuan 20f.). Ähnlich unbefangen geht Chen Chuanxi 陳傳席 in einem Aufsatz zu *yun* 韵, [beseelte] Gestimmtheit, in der chinesischen Ästhetik von dem

solchen Grundverständnis der Schrift stehen allzu deutlich die platonische Ausrichtung des Menschseins auf das Gute und Schöne, die kantische Ästhetik oder der romantisierende, biedermeierlich verdünnte Gedanke eines "Natur-" und "Kunstgenusses" Pate. Es muß, wie sich an diesem Beispiel gut zeigen läßt, grundsätzlich die Berechtigung eines, vornehmlich an *subjektiven Empfindungsqualitäten* und dem kantischen Problem der *Sinnlichkeit* festgemachten Verständnishorizontes für ästhetische Theorien in China in Zweifel gezogen werden. Diese geläufigen Vorannahmen sind mit aller Sorgfalt zu überprüfen, soll von der Theorie im Fremden nicht lediglich eine Wiederholung des Eigenen, im Alten aber die Perpetuierung einer - längst brüchig gewordenen - Moderne vollzogen werden.[33] Die

---

subjektiven Gefühl aus, das gemäß diesem Begriff hervorgerufen werde: Gestimmtheit ist "ein, uns durch eine im menschlichen Körper sich äußernde, klare und erhabene Lust vermitteltes, stimmungsmäßiges Empfinden des Schönen." (*renti zhong suo chengxian chu de qingyuan quwei suo gei ren yi qingdiao shang de meigan* 人體中所呈現出的清遠趣味所給人以情調上的美感, s. ders., "Lun zhongguo hua zhi yun 論中國畫之韵", in: *Zhongguo huihua yanjiu lunwenji,* 125). Und selbst die deutlich differenziertere Analyse von Liu Gangji legt eine neuzeitliche Sichtweise auf die Schönheit der Natur (*ziran mei* 自然美 / *shanshui mei* 山水美 u.a.) zugrunde, wobei Kants "interesseloses Wohlgefallen" an gefälligen Empfindungsqualitäten (s. *ganxing* 感性, *shenmei ganshou* 審美感受) wie die hegelsche "Befreiung durch das Ästhetische" nicht fern sind (s. Li Zehou / Liu Gangji 509/512/518f.).

33 Allgemein fällt an ungezählten chinesischen Publikationen zur Ästhetik die Fokussierung auf das Schönheitsempfinden und die selbstverständliche, durch die moderne Übersetzung des Begriffs wie durch die massive und tiefgreifende Rezeption der kantischen und hegelschen Philosophie in diesem Jahrhundert geförderte Gleichsetzung von "Ästhetik" mit einer "Lehre vom Schönen" auf, wobei das Schöne primär als eine gefällige Sinnesempfindung verstanden wird. So befassen sich rund zwei Drittel aller Beiträge (aus den Jahren 1957–64) einer Textsammlung zur zeitgenössischen Ästhetik in China ausrücklich mit dem Begriff des Schönen (*Zhongguo dangdai meixue lunwen xuan di er ji* 中國當代美學論文選第二集, ed. *Sichuansheng shehui kexue yuan wenxue yanjiu suo* 四川省社會科學院文學研究所, Chongqing 1984). Und ein populärer Autor wie Li Zehou bringt seine kantianische Voreingenommenheit für das Schöne angesichts chinesi-

Frage nach dem Schönen stellt sich in Zong Bings Text nicht explizit.[34] Sie sollte an ihn daher erst herangetragen werden, nachdem seine theoretischen Angelpunkte, also sein Ort im Gefüge einer Auslegung der Welt und des menschlichen Daseins, seine Bestimmung des Gegenstandes der Ästhetik sowie sein Wahrnehmungs- und sein Bildbegriff geklärt sind.

Dient Zong Bings "ästhetische Theorie" aber einem Erkenntnisanliegen, dient Ästhetik hier einer Wesenserkenntnis der Welt in ihrer

---

scher Ästhetik in seinen unzähligen Veröffentlichungen bis in die Titel hinein zum Ausdruck (vgl. etwa ders., *The Path of Beauty. A Study of Chinese Aesthetics*, Oxford (UP) 1994). Aber auch Ye Lang geht in seinen sehr brauchbaren Darstellungen der Geschichte der chinesischen Ästhetik wohl allzu unüberlegt von der Gleichsetzung einer im *Zhuangzi* 莊子 mit dem Ausdruck *xin zhai* 心齋, Fasten des inneren Sinnes, bezeichneten Distanz zur Welt mit der "kontemplativen Haltung des [ästhetischen] Urteils über das Schöne" (*shenmei guanzhao* 審美觀照) aus (s. ders., *Zhongguo meixue de faduan* 中國美學的發端, Taibei (*Jinfeng*) 1987, 173 et passim). Daß ihn seine Überlegungen in der Folge wiederholt zu einem, die menschliche Endlichkeit transzendierenden "Schönheitsempfinden" (*meigan* 美感) - ausdrücklich verstanden als *shenmei xiangshou* 審美享受, als "mit dem ästhetischen Urteil einhergehender Genuß" - führen (s. a.a.O. 262 et passim; ebenso ders., *Zhongguo meixue de kaizhan,* passim), scheint dann nur konsequent, geht aber so nicht aus den von ihm interpretierten Belegstellen hervor. Das *Vorurteil von der allgemeinen Relevanz des Schönen für die Ästhetik* scheint bedauerlicherweise hier wie in vielen verwandten Fällen letztlich europäischer Herkunft zu sein. Als ein Beispiel für eine solche Voreingenommenheit aus westlicher Sicht durch die unkritische Verwendung der kantischen Begriffe des Schönen und des Erhabenen sei verwiesen auf Rolf Trauzettel, "Das Schöne und das Gute. Ästhetische Grundlegungen im chinesischen Altertum", in: H. Schmidt-Glintzer (Hg.), *Das andere China. Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag,* Wiesbaden 1995, 293–321. - Vgl. zu dieser Grundfrage der Ästhetik: J. Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* Basel 1971 ff., Art. "das Schöne".

34 Mag auch im Sinngehalt von Ausdrücken wie *mei* 媚, umschmeicheln, *choumou* 綢繆, verliebt umspielen, *se* 色, Farbe/Aussehen, *hua* 華, prachtvoll, und *xiu* 秀, glanzvoll, eine Schönheitsempfindung mitschwingen, so ist ihre Rolle im jeweiligen Kontext doch eindeutig anders bestimmt.

Sichtbarkeit? Ist sie in ähnlicher Weise wie die europäische Ästhetik in ihren Grundgegebenheiten auf ein philosophisch erkennendes Weltverhältnis, auf die explizite Bezugnahme des Menschen auf das Schöne und das Wahre als das Wirkliche hin angelegt?[35] Von einer ontologisch-metaphysischen oder erkenntnistheoretischen Einbettung der Ästhetik Zong Bings, d.h. von einer Zugänglichkeit der wahren Wirklichkeit, etwa des *dao,* durch die *Vermittlung* wahrnehmbarer Gegenstände, namentlich der Natur, gehen die meisten Autoren mit mehr oder minder großer Selbstverständlichkeit aus.[36] Und Anhaltspunkte für diese verbreitete Auffassung finden sich sicherlich. Nicht zuletzt der Verweis auf die Freude des "Wissenden" (*zhi* 智), ebenso die mit großem theoretischen Gehalt aufgeladene Rede vom "Sinn und Maß des Wirklichen" (*li* 理), vom verborgen-entborgenen "Sinn" (*zhi* 旨) wie die vom inneren Sinn (*xin* 心), von Verstand (*yi* 意), Denken (*si* 思), Geist (*shen* 神) und Schau (*guan* 觀) scheinen sie zu bestätigen. Fragen wir jedoch genauer: Von welcher Art ist jenes *dao,* welches "der vollendete Mensch in sich trägt", "der Weise durchdringt", welches "Gebirge und Gewässer mit ihren Körperformen umschmeicheln" und worauf als einem höchsten Ziel sich die ästhetische Welterkenntnis nach Zong Bing richten könnte?

Es ist ein Gemeinplatz, daß "der weghaft leitende Sinn", das *dao,* nach strenger Auffassung nicht als ein Prinzip, als eine *arché,* aufgefaßt werden kann, da diese Begriffe ein im ausgezeichneten Sinne substantiell Seiendes und somit ein bestimmtes Etwas angeben, während dem *locus classicus* in den Anfangssätzen des *Laozi* zufolge das *dao* nicht aussagbar sein soll, jeder Wesenstitel dafür nur einen Notbehelf darstellt (s. *Laozi* 老子 25/41), es dem Nichtgegebensein (*wu* 無) nähersteht als dem Seienden (*you* 有) (s. *Laozi* 1/40) und es noch vor der Eins und damit dem begrenzten Etwas überhaupt kommt (s. *Laozi* 42). Wie eine höchste Wesensidee im platonischen Sinne kann das *dao* mithin gemäß der weithin maßgeblichen Tradition des *Laozi* nicht fungieren. Und auch von einem Bewegungsgesetz der Welt nach aristotelischem Verständnis, von einer auf die vollendete Wirklichkeit des Seienden von der Art des Lebendigen, auf die *entelecheia*

35 Vgl. zu den Leitlinien der ästhetischen Theorie in Europa vom Altertum bis in die Moderne: Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike,* Köln 1962.

36 Vgl. Sullivan 104; Sirén 37; Acker 123; Bush 146; Chen Chuanxi, *Shanshui* 59/61; Li Zehou/ Liu Gangji 517ff.; Shi Lan passim.

gerichteten *physis* ist das *dao* aus denselben Gründen zu unterscheiden. Es zeigt sich, daß das *dao* überhaupt nichts Positives, der Welt nach Art eines verborgenen Wesens Innewohnendes und als ihr Wahres in sichtbaren Formen der *theoretischen Schau* des Philosophen sich Offenbarendes sein kann. Der Zugang zum *dao* durch das konkret Gegebene - unsere "sichtbare Welt" - hindurch muß sich auf andere Weise vollziehen. Er kann *nicht primär* vom Sehen, vom *theorein* her bestimmt sein, so daß Ontologie und Erkenntnistheorie europäischen Zuschnitts hier in die Irre laufen. Das *dao* ist grundsätzlich nicht von solcher Art, daß es für ein Sehen als gegenständlich Sichtbares - noch als das Unsichtbare, das im Sichtbaren gleichwohl sich zeigt - fungieren könnte. Allenfalls kann es gedacht werden als ein, in der Wahrnehmung von Sichtbarem *miterschlossenes Wirkendes*. Von dieser Eigentümlichkeit des *dao* aus - und nicht von der sinnlichen Wahrnehmung eines je schon gegenständlich Sichtbaren aus - ist mithin zu bestimmen, was für Zong Bing "Sichtbarkeit" heißt und wie da gesehen wird.

Der Mensch kann sich - wie die sichtbare Natur - nach Auskunft unseres Textes auf das *dao* einlassen. Und das *dao* kann etwas erwirken. Zum einen zeichnet ein bestimmtes Verhältnis zu ihm den vollendeten Menschen wie den tugendhaft Weisen aus und wird so zum Kennzeichen eines ideal verwirklichten Menschseins. Zum andern ist es letztlich das *dao,* das den Gütigen und Wissenden mit Freude erfüllt am Ort von Berg und Wasser. Und ebenso ist die Ausrichtung auf es dafür verantwortlich, wenn der Geist des Schauenden schließlich frei werden kann. Auf diese "*Befreiung* des Geistes" (*chang shen* 暢神) aber nach dem Vorbild des Vollendeten und der Weisen hat es Zong Bing abgesehen, nicht auf eine theoretische "Einsicht" und nicht auf eine ästhetisch distanzierte, mit Lust einhergehende Schau des Schönen. Ein diesen Vorgang leitendes *dao* bestimmt das Sehen, jedoch nicht als dessen gesehener Gegenstand. Ob nun unter der "Befreiung des Geistes" ein eher "daoistisch" gedachtes, "mystisches" Aufgehen im kosmischen Weltganzen oder eine Vereinigung mit dem karmischen Weltzusammenhang, wo nicht geradezu ein buddhistisches Erwachen, der Eintritt in Nirvana zu verstehen ist,[37] kann dahingestellt bleiben. Entscheidend ist indes, die *ethisch-existentielle Dimension*

37 Vgl. zur erstgenannten Deutung Sullivan 103f., zur letzteren Munakata 122ff. bzw. Bush 146.

als das eigentliche Fundament dieser Ästhetik zu erkennen und in ihrer Tragweite zu würdigen.[38] Das ästhetische Moment der Kunst wird der *lebenspraktischen Ausrichtung* auf Vollendung und tugendhafte Weisheit, Güte und Wissen, auf ein "Den-Dingen-sich-Zusagen" (*ying wu* 應物) und auf den "weghaft leitenden Sinn" (*dao* 道), der die Befreiung des Geistes verbürgt, eingeordnet. Weder die Kunst als *poietische Praxis* des Menschen, als "zweite Schöpfung", noch das Phänomen der *Lust am Schönen* oder das der *sinnlichen Wahrnehmung* und der *Erkenntnis* geben für Zong Bings Überlegungen den Verständnishorizont vor. Die vermittelnde Rolle von Kunstwerken *im Rahmen einer ethisch fundierten Lebensgestaltung* vielmehr ist das leitende Thema. Und das entscheidende Problem stellt sich nun folgendermaßen dar: Auf welche Weise kann die Betrachtung von Bildern, namentlich von Berg-Wasser-Darstellungen, zur idealen Lebensverwirklichung beitragen? Wie läßt sich diese Rolle der Kunst aus den Bestimmungen des existentiellen Zieles ableiten? Und wodurch wird demzufolge ein ästhetisches Werturteil bestimmt? Da hier eine spezifisch ästhetische Fragerichtung verfolgt wird, knüpfen daran weitere Fragen an: Welcher Stellenwert kommt nach Zong Bing einer unmittelbaren Sinneswahrnehmung zu, welcher einer ästhetisch bedeutsamen, irgendwie geregelten Wahrnehmung, einer "Bildwahrnehmung"? Was wird wahrgenommen, was ist überhaupt wahrnehmbar? Und inwiefern ist es wahrnehmbar? In welchem Verhältnis schließlich steht diese Auffassung der Ästhetik gegenüber dem Merkmal genußreicher Empfindung?

IV

Klar ist nun, daß für eine Gegenstandswahrnehmung, die im Dienst eines praktischen Lebensvollzuges steht, dasjenige, was wahrgenommen wird, anders beschaffen ist als etwa im Falle einer physikalisch erkennenden oder einer formalästhetischen, distanziert betrachtenden Einstellung. Und so sind die "Berge und Gewässer", wie sie aus Zong Bings Blickwinkel erscheinen, gewiß nicht jene erhabenen Felsgebirge und einsam ausge-

38 Kunst als wesenhafter Bezug zum *dao*, die tragende Bedeutung des Ethischen in unterschiedlichen Abschattungen für chinesische Kunstauffassungen zu betonen, wird insbesondere Xu Fuguan (s. ders. 17/106 *et passim*) nicht müde.

setzten Wildwasserszenen, wie sie Maler des romantischen Zeitalters von Italien bis Schottland auf ihre Leinwände bannten und wie sie noch heute manchen Alpinisten in die Berge locken. "Landschaft" bei uns und "Landschaft" aus Zong Bings Sicht sind zwecks heuristischer Unvoreingenommenheit vorerst zu trennen. Und auch mit unserer "wilden Natur", der geschaffenen *natura naturata* oder der in allen sichtbaren Formen webenden *natura naturans* sind seine Berge nicht zu verwechseln. Berge und Gewässer sind von Belang, sofern sie "mit ihren Körperformen das *dao* umschmeicheln", sofern sie also wohl den weghaft leitenden Sinn, den der Vollendete in der Welt aufgehen läßt eben durch die Vollendung seines Menschseins, ihrerseits verlocken und zugleich durch seine Gunst geadelt werden. Zu beachten gilt es, daß das *dao* als *Inbegriff einer ethischen Haltung* eingeführt wird, *bevor* seine vage "kosmologische" Dimension in die Welt der wahrnehmbaren Dinge ausstrahlt. Gesehen werden ja die verkörperten Formen von Gebirgen und Gewässern, *insoweit* sie mit dem *dao* ein Verhältnis eingegangen sind. Zugleich mit diesem Wesensbezug werden ja die "Körperformen" (*xing* 形) erstmals eingeführt. Zu klären ist, welche Folgen diese zentrale Aussage Zong Bings für die *Gestaltwahrnehmung* überhaupt wie für das *Naturverständnis* bedeutet. Wenn es zutrifft, daß es eine "reine Sinneswahrnehmung" vor jeder sinnstiftenden *Wahrnehmung von Bedeutsamkeit* nicht gibt, so folgt daraus, daß Zong Bings Wahrnehmung sich auf Berg und Wasser bezieht, *sofern in ihnen primär der Sinnverweis auf das* dao *aufscheint*. Nicht hingegen geht er von einer zunächst gegebenen *physikalischen Gestalt* aus, in welcher erst im nachhinein und infolge einer sublimierenden *Deutung* derselben durch den Betrachter das *dao* wahrzunehmen sei. Von einer sekundären metaphorischen Poetisierung einer ursprünglichen physischen Wirklichkeit ist nach Auskunft des Textes gerade nicht die Rede. Und reiner Zufall – oder höhere Gewalt einer universalistischen Anthropologie – wäre es da, wenn die Berge Zong Bings den uns aus der europäischen Kunstgeschichte bekannten Darstellungen ähnlich sähen oder auch nur in ihrer Art verwandt wären. Zu fragen ist daher, ob unsere Leitidee einer *formalen Ähnlichkeit* in diesem Zusammenhang überhaupt relevant ist, und wenn ja, in welcher Ausprägung.

Was sieht Zong Bing? Er sieht "Sinngestalten" (*xiang* 象). Nicht umsonst taucht dieser alte, selten adäquat und kaum vollständig zu fassende Begriff zweimal auf. Und stets markiert er den entscheidenden Punkt, an

dem die Vermittlung des *dao* durch sichtbare Körperformen eingeführt wird. Der tugendhaft Weise "kostet von den Sinngestalten", weil ihm ein unmittelbares Den-Dingen-sich-Zusagen verwehrt ist. Und der Maler zeichnet nun seinerseits Sinngestalten. Es handelt sich dabei sicherlich nicht um eben jene "Vorzeichen", "Anzeichen", "sichtbaren Konstellationen", "Erscheinungsgestalten", "Symbole" oder "bildhaften Deutungsgestalten" einer früheren Zeit der Orakelauslegung. Aber auch die aus der Variante *xiang* 像 abzuleitende Vorstellung eines "naturgetreuen Abbildes", d.h. einer "sichtbar erscheinenden Gestaltgleichheit" mit einem "Vorbild" trifft vermutlich nicht die volle Wahrheit. Handelt es sich bei dem von Zong Bing angeführten Begriff *xiang* also um ein, auf wesentliche Formmomente verdichtetes Bedeutungs- und Sachbild? Und gibt es weiterhin Indizien dafür, daß der Wahrnehmung einer "bildhaften Bedeutungsgestalt" in ihrem *sinnhaften Verweischarakter* bei der Ermittlung eines solchen *xiang* Vorrang vor einer, an *sichtbaren Merkmalen* orientierten Formbestimmung zukommt, wenn auch - aufgrund der bildhaften Sichtbarkeit - offensichtlich eine formale Abstraktion damit einhergehen muß? Für diese Annahme spricht zunächst Zong Bings Argumentationsgang selbst. Im Ausgang vom "weghaft leitenden Sinn", dem *dao*, erhalten auf einer zweiten Stufe der Weisheit die Sinngestalten (*xiang* 象) ihren Wert. Das *dao* aber ist bekannt dafür, daß es keine bestimmte Gestalt annimmt und sich entzieht. Sollte es sich dennoch in der Vermittlung durch "Sinngestalten" offenbaren, so folgt daraus, daß auch das Zeichnen der Sinngestalten sich an deren *bedeutungshaftem Bezug zum dao* orientiert, der zu bestimmen ist von der Eigenart des *dao* her und nicht vom Phänomen des Sehens und der Sichtbarkeit. Die bildnerische Gestaltung richtet sich also nicht an sichtbaren Formen ohne bestimmte Bedeutung oder an einem irgendwie gefälligen Anblick aus.[39] Schließlich

39 Nicht folgen kann ich daher Ye Lang in seiner Auffassung, *xiang* sei hier zwar nicht als eine "allgemein gefaßte Gestalt" (*yiban de xingxiang* 一般的形象), wohl aber als eine "ästhetische Gestalt" (*shenmei xingxiang* 審美形象), d.h. eine hinsichtlich ihrer "Schönheit" relevante, zu werten (s. ders., *Zhongguo meixue de kaizhan*, Bd. 1, 64). Auch die platonistischen "Erscheinungen" (s. Acker 116: "phenomena"; Delahaye 84: "manifestations"; ders. 92: "formes") unserer Geistesgeschichte treffen doch den, primär eine *Bedeutsamkeit* anzeigenden Gehalt von "Sinngestalten" in ihrem *konstitutiven Sinnverweis* nicht, sofern "Er-

gilt es zu beachten, daß Zong Bing den Ausdruck für eine eher formal gefaßte Gestalt (*xing* 形) als letzten einführt. Und diese "verkörperten Formen" werden ihrerseits nur insofern wahrgenommen, als sie durch ihr Verhältnis zum weghaft leitenden Sinn ausgezeichnet sind. Damit fehlt uns in dem Text weithin das Moment einer *rein formal* konstituierten, in den Bestimmungen einer vordergründigen *Sichtbarkeit* sich erschöpfenden "Erscheinung", des bloßen "Aussehens" von etwas. Das heißt: Entgegen dem uns geläufigen *Aufstieg der Deutung* von einer vorgegebenen, durch ihre sichtbaren Merkmale bestimmten Gestalt zu ihrem unsichtbaren Gehalt geht Zong Bing in *umgekehrter Blickrichtung* von der *Wirklichkeit des dao* aus und gelangt auf der letzten Stufe erst zu unmittelbar für die Wahrnehmung gegebenen Gestalten.

Diese Beobachtungen zum Gestaltbegriff lassen sich noch präzisieren. Für die primäre Bedeutsamkeit seiner Bilder im Hinblick auf das *dao* gibt Zong Bing als entscheidendes Kriterium *lei* 類, Art/Artverwandtschaft, an. Dieser Begriff bereitet nicht minder große Verständnisschwierigkeiten. Wie Munakata darlegt, entstammt er dem Umkreis von Opfer-Ritualen der *Zhou* 周 an den vergöttlichten Ahnen und wird spätestens seit der Han-Zeit ausgelegt als Bezeichnung für "active components of the universe", die ausgestattet sind mit einer Neigung "to respond to a sympathetic nature". Nach Wang Chong 王充 gibt er daher für den Ausdruck *gan lei* 感類, den Zong Bing ebenfalls verwendet, folgende Bedeutung: "sympathetic response between similar kinds of existence".[40] Übertragen auf die Bildproblematik ergibt sich daraus in etwa folgende Bedeutung für *lei:* "in einer bildhaften Gestalt sich entfaltende Artverwandtschaft". Eine Antwort auf die Frage, wie hierbei die "Ähnlichkeit" ("similarity") zu bestimmen ist, bleibt Munakata leider schuldig. Eine Einteilung der Welt in identische Grundsubstanzen oder in formal gleich aussehende oder beschaffene Seiende kann dabei in ihrer Orientierung an europäischen Kategorien und essentialistischen Vorstellungen nicht befriedigen. Und läßt sich solche, eine bestimmte Wechselwirksamkeit entfaltende "Ähnlichkeit" überhaupt

---

scheinungen" wesenhaft die Sphäre der *sinnlichen Sichtbarkeit* als eine *menschliche Wahrnehmungsart* markieren und von einer *entsprechenden* Sphäre der *noumena* oder *eidé,* also "geistig wahrnehmbarer Ansichten", abheben.

40 Munakata 105ff.

durch einen Sichtvergleich, d.h. durch die Hinsicht auf an der erscheinenden Gestalt einer Sache ablesbare Merkmale feststellen? Die von Munakata herausgestellte *Wirksamkeit* der Responsivität, die für "artverwandte Bilder" (*lei*) konstitutiv sein soll, läßt die *statische* Bestimmung einer äußerlich sichtbaren Ähnlichkeit im Sinngehalt von *lei*-Bildern zumindest in den Hintergrund treten.

Deutlich wird aus diesen Überlegungen, daß nicht die "tote" formale Erscheinung sichtbarer Gegenstände - wenigstens nicht nach unserem geläufigen Verständnis derselben - und nicht die Gesetzmäßigkeit einer "ästhetischen Bildidee" im engeren Sinne bei der künstlerischen Entscheidung des Malers für eine bestimmte Bildgestalt den Ausschlag geben. Maßgeblich ist das *durch sympathetische Korrespondenz der in die bildnerische Form gebannten Sinngestalten mit der Welt entfaltete Verhältnis zu dem dao*. Nicht formale Ähnlichkeit liefert die Kriterien des Kunstschaffens, sondern die *effektive Herstellung einer Verbindung mit dem dao* durch verkörperte Formen, die auf der Ebene ihrer *ursprünglichen Bedeutsamkeit* hierfür zu erfassen sind. Mit dieser Einsicht erschließt sich uns zugleich die Antwort auf die Frage nach dem Wertmaßstab bei der Kunstbetrachtung. "Ästhetisch" wertvoll im Sinne Zong Bings müssen Bilder genannt werden, die durch ihre formale Gestaltung den Betrachter in ein Verhältnis zum *dao* bringen. Und Merkmal solcher Bilder ist, daß in ihnen Sinngestalten (*xiang* 象) zu sehen sind, die das Spiel sympathetischer Korrespondenz durch Artverwandtschaft (*lei* 類) entfachen, so daß ihr Betrachter sich in das ethisch gebotene Verhältnis zur Welt und zu seiner eigenen Existenz versetzt sieht. Die festgestellte Priorität von *Bedeutung* über *Form* bei der Ermittlung von Sinngestalten ist nun noch genauer zu fassen als der Vorrang des Sinnverweises auf ein *zeitliches Geschehen* vor dem auf ein *Beschaffensein* von etwas, als der Vorrang eines Sollens vor einem Sein. *Xiang,* Sinngestalten, zeigen weniger, wie etwas aussieht und ist. Sie *zeigen* vielmehr *hin* auf etwas, was *am Werk ist*. Subjektiv leitend schließlich für eine solche, ethisch veranlagte und existentiell wirksame "Betrachtung" ist aber nicht allein die sehende Tätigkeit des Auges. Erst in einem, die ganze Existenz des Menschen erfassenden "Sich-Zusagen und übereintreffenden Versammeln" mit Auge und innerem Sinn wird der Betrachter in solcher Weise "vom Geist angerührt" (*gan shen* 感神). Von einer bewundernden Nachahmung des Naturschönen in seiner sichtbaren Gestalt ist Zong Bings Theorie somit durch eine tiefe Kluft getrennt -

wenngleich dem Maler *en praxi* ein bestimmtes "Schönheitsempfinden" darum nicht abgesprochen werden muß.

Wenn Munakata ferner recht geht in der Annahme, die Idee der Artverwandtschaft von Bildern mit der Weltwirklichkeit und einer geschehnishaften "sympathetischen Korrespondenz", die sich so zwischen Darstellung und Wirklichkeit entspinnt, sei aus einer langen Tradition erwachsen und somit einer "konservativen" Sichtweise entsprungen, so ist dagegen immerhin auf Zong Bings erneuernde *Übertragungsleistung* hinzuweisen. Geht es bei ihm noch um einzelne Elemente, so daß etwa eine in Hinblick auf die Artverwandtschaft mit dem Element Wasser gelungene Drachendarstellung einem Regenzauber Wirkung verleihen kann, wie Munakata dies an Bilddarstellungen auf Ritualgefäßen erläutert? Ist nicht in der Tradition des *lei*- und *ganlei*-Gedankens der Blick des Malers auf Gebirge und Gewässer in ihren *natürlich verkörperten Formen* (*xing* 形) in mehrfacher Hinsicht als eine bahnbrechende Entdeckung zu werten? Neu scheint immerhin die Verknüpfung des zhou- und han-zeitlichen *ganlei*-Gedankens mit auf Seide gemalten Bildern, die einer mußevollen Beschäftigung dienen, statt mit Darstellungen, die innerhalb eines rituellen Zusammenhangs ihren Zweck erfüllen. Eine Neuerung dürfte aber auch in der gesteigerten Individuierung und Konkretheit zu sehen sein, die im Übergang von allgemein typisierten Wirkungsträgern und Kräften auf Gegenstände gelegen ist, die nun nicht mehr wie Stellvertreter fungieren, die vielmehr prinzipiell in ihrer *je verkörperten Besonderung* als eigenständige Ganzheiten erfaßt werden dürfen. Überdies neu wäre das Eingehen auf eine erheblich erweiterte Bandbreite an in Frage kommenden Gestalten wie zugleich auf eine "intensiver" und "differenzierter" wahrgenommene Ebene der Sichtbarkeit schlechthin. Und geht hier schließlich mit einer "Veräußerlichung" des alten *lei*-Gedankens zugunsten einer vordergründigeren, konkreteren Sichtbarkeit nicht zugleich eine Abstraktion einher, die die sympathetische Korrespondenz durch Artverwandtschaft auf ein *andersartiges* Gebiet überträgt und auf eine höhere Stufe der Allgemeinheit anhebt? Denn im Ausgang von Berg-Wasser-Formationen, die unter dem Gesichtspunkt der Artverwandtschaft eine Wirksamkeit besitzen, geht es ja nicht mehr um einzelne Wirkungen, sondern um die Hinführung an ein *Allgemeines,* an das *dao*.

Dementsprechend werden zwei andere Allgemeinbegriffe in diesem Vermittlungszusammenhang wichtig: *li* 理, "Sinn und Maß des Wirkli-

chen" oder "innerlich ordnende Wirklichkeit des Weltgeschehens in seiner Bewegtheit", und *shen* 神, "Geist".[41] Die wirkmächtige Bildgestalt der Artverwandtschaft (*lei* 類) ist nicht das letzte Ziel. Die Wirksamkeit des *ganlei* 感類, der durch Bilder erzeugten sympathetischen Korrespondenz, dient anderen Instanzen. Sie liefert die Voraussetzung dafür, daß bei der Bildbetrachtung "der Geist überspringt und Sinn und Maß des Wirklichen sich einstellen" (*shen chao li de* 神超理得). Eine mögliche buddhistische Färbung, für die sich Munakata und Bush mit triftigen Argumenten stark machen, muß nicht geleugnet werden, um Zong Bings wesentliche Neuerung an dieser Theorie des Überspringens des Geistes und der Erlangung von "Sinn und Maß des Wirklichen" zu erkennen. Es wird ein Vorgang beschrieben, der sich an den, einzelne Elemente umgreifenden *natürlichen Körperformationen* von Gebirgen und Gewässern als einer *ganzheitlichen Gegebenheit von Welt* entzündet und der *vermittelt* wird durch die *methodische Umsetzung bestimmter Wesensmerkmale* in eine *Bildgestalt*. Das Bildmotiv von "Berg und Wasser" ist in dieser Theorie zu *shen* und *li* so neu wie die Bekräftigung der *Vermittlungsinstanz Bild* selbst. Hilft uns der Maler nicht vielleicht durch seinen Blick auf die Sinngestalten und die daraus gewonnene Gestaltgebung im Bild, unsererseits als Bildbetrachter durch die Wirksamkeit einer Artverwandtschaft in den Bildgestalten mit der kosmischen Gegenwart des *dao* in den natürlichen Bergformationen "vom Geist angerührt" (*gan shen* 感神) zu werden, wie es uns "vor der Natur" nicht ohne weiteres gelänge? Offenbart sich uns nicht in den Bildern erst in solcher Deutlichkeit "Sinn und Maß des Wirklichen", insofern es nämlich durch die bildnerische Gestaltung an konkreter Bestimmtheit gewonnen hat, wo es sich uns im Naturvorbild, verwirrt durch die vordergründige Beliebigkeit des zunächst Gegebenen und

41 Wenn Bush *shen* 神 durchgängig als "cosmic spirit" verstanden wissen will, irritiert doch die teilweise eindeutig subjektivistische Verwendung des Wortes bei Zong Bing. Und wenn sie *li* 理 mit der buddhistischen *prajña,* der höchsten Einsicht in die Unterschiedslosigkeit alles Gegebenen, gleichsetzt (s. Bush 140ff.), so bleibt diese Interpretation ebenso aus sachlichen Gründen wie angesichts der frühen weiten Verbreitung des *Prajñaparamitasutras* und der standardisierten Wiedergabe von *prajña* durch die chinesische Transkription *boruo* 般若 auf zweifelhafte Weise tendenziös.

Gesehenen, entzieht? Und sollte nicht genau darin der von Zong Bing entdeckte *eigenständige Wert der Malerei gegenüber der Natur* gelegen sein?

Sind diese Thesen aufgrund der bisherigen Erörterungen mehr als bloße Spekulation, so rechtfertigt sich nun auch eine Lektüre der Abhandlung als einer innovativen ästhetischen Theorie. Und es wird so vielleicht ein Stück weit verständlich, warum der Buddhist Zong Bing sich hier hinter "konfuzianischer" und "daoistischer" Terminologie verbirgt und offene Hinweise auf die Lehre Buddhas unterbleiben. Es handelt sich eben nicht um eine buddhistische Hymne auf die Natur im Geiste des "Landschaftsbuddhismus", sondern um eine sehr scharfsichtige Begründung des Wertes und der Merkmale der "*Landschaftsmalerei*", wo nicht der Malerei schlechthin - sei diese auch von einem buddhistischen Lebensgefühl durchdrungen.

Es erheben sich an diesem Punkt abermals eine Reihe von Fragen, deren Klärung nunmehr um einen großen Schritt weitergekommen ist. Gehen wir zunächst den Konsequenzen hinsichtlich Zong Bings *Bildverständnis* nach, so zeigt sich, daß der *Abstand* eine zentrale Rolle spielt. Nicht aber dient die Erörterung der notwendigen Entfernung des Malers von seinem Motiv dem Problem der perspektivisch richtig zu erfassenden Proportionen, wie bisweilen vermutet. Das Problem des abständigen Auffassens ist vielmehr im Hinblick auf die Ermittlung der "Sinngestalt" und der "artverwandten Gestalt" zu beurteilen. Der Abstand ist die Bedingung für eine Sicht auf die wesentliche *Bedeutungsgestalt* der Berge hinsichtlich des *dao*.[42] Diese ist nun offenbar einerseits als eine *Gestaltganzheit* zu

42 Im *Ming fo lun* wendet sich der Autor mit einem verwandten Hinweis auf die für die "dunkle Schau" (*xuan lan* 玄覽) des Maßes und Sinns des Wirklichen (*li* 理) nötige Weite (*kuang* 曠) gegen eine "vordergründige" Buchstabengelehrsamkeit (s. T 52, 2102, 9a). Wollen wir hier einen parallelen Gedanken annehmen, zeigt sich, worauf es im *Hua shan shui xu* ankommt: Es liegt ihm das Phänomen des Abstands im Hinblick auf die Erfassung eines Sinngehalts (*li* 理) am Herzen. Entfernung bedeutet also nicht lediglich einen technischen Kunstgriff in der malerischen Gegenstandserfassung. Spekulationen über eine Schau, die *den Schauenden* dem Verhaftetsein in der Welt enthebt, als Zong Bings Ideal (s. Bush 136; Delahaye 98) vernachlässigen andererseits den Gegenstand und Zweck dieser abständigen Schau, die durchaus *etwas sieht:* Aus Abstand erst zeigt sich, was es da zu sehen gilt, so wie es ist. Der Abstand gehört zur wesenhaften Konstitution

denken, wie sie sich erst aus der Distanz erschließt. Zugleich entspricht sie nicht der äußerlich sichtbaren, gewissermaßen beliebigen Körperform (*xing* 形), solange diese vor allem als eine meßbare Größe im Bereich des Sehens von Gegenständen im Raum aufgefaßt wird. Denn leitend ist für Zong Bings Überlegungen, wie gezeigt, nicht das *Sehen als Akt der Sinneswahrnehmung*. Es ist daher umgekehrt das Problem der scheinbaren Größe, der Verkleinerung durch die Entfernung gerade kein die Interessen des Malers berührendes Problem. Ihn kümmert einzig und allein, daß "die Artverwandtschaft vollendet und treffend gelungen ist" (*lei zhi cheng qiao* 類之成巧). Daß dies von den trotz großer Entfernung richtigen "Proportionen" abhängig sei, ist ein Einfall, der nicht zum wenigsten dem vermeintlichen Vorrang der Formerfassung für die Malerei und der europäischen Vision von der körperlichen Sichtbarkeit des Seienden und seinen Verhältnissen im homogenen Raum zu verdanken sein dürfte. Das Problem der durch Distanz vermittelten Gestalt darf nicht von einem Vorwissen um Körperformen und Raumverhältnisse aus gedeutet werden, wodurch *lei,* die Artverwandtschaft, letztlich in eine ununterscheidbare Nähe zu unseren Begriffen "Erscheinung" und "Aussehen" bis hin zum "Wesensbild" (gr. *eidos/idea*) rückt, das nach Platon in der Brechung durch die Verhältnisse der sichtbaren Welt vom Maler reproduziert wird. Vielmehr muß umgekehrt die erörterte Tragweite der Begriffe *lei* 類 und *xiang* 象 der Interpretation des "Sehens" und des "Sichtbaren" das Maß vorgeben. Und da stellt sich vielmehr heraus, daß solche Sinngestalten in ihrer *Gestaltganzheit* nicht nur auf Distanz erst greifbar werden, sondern daß sie auch bei starker Verkleinerung und Formverzerrung in ihrer *Bedeutsamkeit* bewahrt bleiben können. Hierzu kommt es freilich nicht auf die getreue Wiedergabe der Form an, sondern auf die unzerstörte *Wirksamkeit* in artverwandten Gestalten. Die aber erreicht der Maler nicht durch perspektivisches Messen, sondern indem er "mit sich zusagendem Auge und übereintreffend versammelndem inneren Sinn Sinn und Maß des Wirklichen [im Bild] betreibt" (*yi ying mu hui xin wei li* 以應目會心爲理). Der Maler verfolgt aus einer Distanzierung heraus, die zugleich eine existentielle Nähe zum Gegenüber bedeutet, nicht primär Formen, auch wenn sie

---

dessen, dem die Schau gilt, nicht bloß zur subjektiven Voraussetzung seitens des Schauenden.

ihm diese zunächst zu liefern scheint. In einer bestimmten *subjektiven Seh- und Seinseinstellung* richtet er sich vielmehr aus auf *li* 理, auf das sinnhaft ordnende Wirken *in* den Formen von Berg und Wasser. Und hierfür spielen die Größenverhältnisse, ist einmal das Ganze in seinem wesentlichen Moment in den Blick gerückt, keine Rolle mehr. Für die sympathetische Korrespondenz durch Artverwandtschaft ist es unerheblich, ob Winziges mit Gewaltigem in Relation tritt oder Gleichgroßes. Die Sorge, durch Distanzierung wichtige Formelemente zu verlieren, kann Zong Bing daher als "in der Natur der Sache liegend" (*ziran zhi shi* 自然之勢) und unerheblich zurückweisen.

Der Frage, inwieweit mit dem hier geschilderten "Verfahren" gleichwohl eine *formale Ähnlichkeit* im uns vertrauten Sinne einhergehen kann, die Frage letztlich, wie "Artverwandtschaft" und formale "Ähnlichkeit" doch zusammenhängen und wie bildhaft konkrete, "artverwandte Gestalten" und "Sinngestalten" genau vorzustellen sind, kann allein aufgrund dieser Textquelle nicht weiter nachgegangen werden. Immerhin lohnt es sich, von hier aus erneut die Frage zu stellen: Was ist ein Bild und was zeigt es? Ein großes Problem stellt nach wie vor der Begriff *xiang* 象, Sachbild/Sinngestalt, dar. Sind die Sinngestalten, von denen die tugendhaft Weisen "kosten" (*wei* 味) dieselben Sinngestalten wie die, bei denen Zong Bings Malprozeß einsetzt? Wie hoch ist der Abstraktionsgrad dieser, für die Spruchtradition des *Yijing* so wichtigen Sinngestalten, wie weit der Rahmen ihrer *bildhaften Gestaltkomponente* neben der *Bedeutungskomponente*? Was unterscheidet beliebige, "die Formen mit Formen wiedergebende, mit Farbe das farbige Aussehen zeigende" Bildgestaltungen von bedeutungshaften Gestalten von der Art der Sinngestalten?

Nachdenkenswert bleibt ferner, daß der Geist eines "Ansatzpunktes" (*duan* 端) in Gestalt der verkörperten Formen (*xing* 形) bedarf, um so erst die sympathetische Korrespondenz im Ausgang von bestimmten Bildgestalten in Gang zu setzen. Ist sein "Wohnen" (*qi* 栖) in den Körperformen jener "Verlockung" (*mei* 媚) verwandt, der eingangs das *dao* erlag? Und auch *li* 理, Sinn und Maß des Wirklichen, geht ein in "sichtbare Spuren" (*ying ji* 影跡) und kann auf diese Weise zum "Ausdruck gebracht werden" (*xie* 寫). Findet sich hier nicht doch endlich ein Beleg für eine "Abbildtheorie"? Als was aber, so muß zurückgefragt werden, sind der Geist und "Sinn und Maß des Wirklichen" außerhalb der Formen und Spuren bestimmt? Sind *shen* und *li* eigenständige Größen, die außerhalb einer

"Verkörperung" im Bereich des Sichtbaren noch bestehen können? Sind sie das Seiende an sich? Oder bezeichnen beide Begriffe etwas, das relevant ist für den Menschen und das nur im Hinblick auf ihn Bestand hat? Handelt es sich womöglich um Größen der Wirklichkeit, die allein in ihrem Zusammenspiel mit verkörperten Formen bestehen und sich entfalten können, um Größen, die letztlich wesenhaft auch mit der menschlichen Verhaltung der *Gestaltwahrnehmung* verknüpft bleiben?[43]

43 Vielleicht ist es ja nicht bloß ein europäisches Mißverständnis, sondern eines, das spätere Jahrhunderte in China selbst mit einer feinen Bedeutungsverschiebung in alten Formeln genährt haben, wenn wir im Rahmen einer Abbildtheorie hier die Vorstellung von zwei Wirklichkeitsebenen, einer der sichtbaren Formen und einer des unsichtbaren geistigen Gehalts, zugrunde zu legen geneigt sind. So findet sich bei dem ming-zeitlichen Autor Dong Qichang 董其昌 eine bemerkenswerte Parallele; s. ders., *Hua chan shi sui bi* 畫禪室隨筆, Shao Minruo 紹敏若 (Hg.), Shanghai/Peking (*Sao ye shan fang*) 1918, 2. Buch, 5b f.: "Ist es reiflich betrachtet, wird von selbst der Geist wiedergegeben. Was das Wiedergeben des Geistes betrifft, so muß dies vermittels der verkörperten Formen [erfolgen]. Die verkörperten Formen, der innere Sinn und die Hände vereinigen sich miteinander und vergessen einander. [Das] ist dasjenige, dem der Geist sich anvertraut." (*kan de shou ziran chuan shen chuan shen zhe bi yi xing xing yu xin shou xiang cou er xiang wang shen zhi suo tuo ye* 看得熟自然傳神傳神者必以形形於心手相湊而相忘神之所託也). Hier vermitteln die verkörperten Formen dem Maler *im Akt der Bildgestaltung* den *geistigen Wert im Gegenstand.* Zu fragen bleibt aber, ob diese, schon von Gu Kaizhi her bekannte Vorstellung der "Vermittlung des Geistigen" überhaupt jene Größe trifft, die "Geist" bei Zong Bing bezeichnen soll. Handelt es sich bei ihm doch mit der Hinsicht auf den Geist um ganz anderes als um einen *technischen Rat zur Perfektionierung eines Bildes.* Eher schon leitet er ja – während bei Dong Qichang die Suche nach dem Geistigen die Hinwendung zu den sichtbaren Formen *motiviert* – die *Berechtigung* der Sicht auf verkörperte Formen von deren wesenhafter Verbindung mit jenem Geist ab, von dem es aus ethischen Gründen angerührt zu werden gilt. "Geist" ist hier somit (noch) nicht eine Kategorie zur *Bewertung formhafter Wirklichkeit.* Und wir haben hier (noch) nicht so sehr *das Geistige in sichtbaren Formen* zu suchen, sondern umgekehrt das, was eine "Sichtbarkeit in verkörperten Formen" überhaupt besagt, im Hinblick auf *die Entfaltung einer geistigen Wirksamkeit* zu interpretieren. Kann nicht erst dann die Kunst in *sichtbaren Formen* als solchen eine *Manifestation des*

Zong Bings Text legt diese Schlußfolgerungen in der Tat nahe. Schwer unterscheidbar schwankt sein *shen* zwischen einem "Geist in der Welt" und einem "geistig-ethischen", an Vermittlungsgrößen wie Bilder gebundenen Vermögen im Menschen. Und auch *li* ist vor allem eine sinnhafte Größe, die dem menschlichen Denken (*yi* 意) zugänglich ist, wie Zong Bing betont. Im späteren Denken des chinesischen Buddhismus wird dieses *li* zu einer eminent wichtigen Kategorie der Sinnauslegung erhoben. Namentlich die Autoren der tang-zeitlichen Huayan-Schule heben dabei die Immanenz von *li* in der zeitlichen Entfaltung des vordergründig Gegebenen (*shi* 事) hervor, so daß wir vermutlich auch bei Zong Bing nicht von einer Transzendenz von *li* gegenüber der konkret sichtbaren Welt nach Art eines höheren "Prinzips" oder einer platonischen Idee ausgehen dürfen.[44]

Ist aus all diesen Überlegungen zuletzt eine Aufwertung der "sichtbaren Spuren" und der "verkörperten Formen" gegenüber ihrer anfänglichen Unterordnung unter das *dao* und die bedeutsamen "Sinngestalten" zu gewinnen, geradezu ein "umgekehrter Platonismus", wenn nämlich die sinnliche Endlichkeit um des in ihr manifestierten Unendlichen willen zum positiven Kern mal einer "ästhetischen Geistphilosophie", mal eines "ästhetischen Materialismus" erkoren wird?[45] Genau zu fragen bleibt

---

Geistes suchen, nachdem dieser wesenhaft von der Art ist, daß er nur in *verkörperten Formen* zuhause ist und so zugleich deren Erscheinungshaftigkeit in einer bestimmten Weise erst ausprägt?

44 Zu verweisen ist z.B. auf die bekannte Formulierung: "Wirk-lichkeit und sachhaltiges Zeitlichsein [durchdringen sich gegenseitig] ungehindert" (*li shi* [*xiang tong*] *wu ai* 理事相通無礙). *Li* wird da eine Bezugsgröße für das Denken, eine Relationsebene in der menschlichen Auslegung des Gegebenen bezeichnen, nicht jedoch einen inhaltlich angebbaren Sinngehalt oder ein bestimmtes ontologisches Prinzip. Daß diese denkerische Ausformung von *li* bereits in der vorausgehenden Geistesgeschichte, etwa in der mit Zong Bing in etwa zeitgenössischen *xuanxue* 玄學 angelegt war zu diskutieren, ist hier nicht der Ort. Vgl. aber die bemerkenswerte Spekulation zum Zusammenhang von *li* und *shi* in Zong Bings Text bei Hurvitz 153.

45 Vgl. dazu explizit Li Zehou / Liu Gangji 518ff. In der Tat scheint mir eine solche Spielart hegelschen Denkens das Ergebnis – oder die Grundlage? – der meisten

indes, *was* hierbei als ein "Ausdruck" fungiert und wovon. Wie festgestellt, geht Zong Bings Perspektive nicht von vorgegebenen *materialisierten Figuren* auf deren Bedeutung über, insoweit sich in ihnen ein transzendentes Moment "manifestiert". Nicht aus einem Sichtbaren wird die Transzendenz des Unsichtbaren abgeleitet. Vielmehr wird, ähnlich der späteren Vorgehensweise des Huayan-Buddhismus, *im Ausgang von einem vermeintlich Transzendenten dieses in seine ursprüngliche Immanenz im Sichtbaren zurückversetzt.* Zugleich damit verändert aber dieses Sichtbare seine Gestalt auf entscheidende Weise. Wenn das Sichtbare insgesamt gar nicht äußerliche "Erscheinung von etwas" (anderem) ist, wenn es gar nicht lediglich als die eine Seite einer doppelgesichtigen Welt-Medaille gilt, kann es da noch länger nach dem Muster eines "Abbildes" gefaßt werden? Womit sollte dieses "ähnlich" sein? Ist es aber ein "Ausdruck" - und wessen mehr als seiner selbst?

Die platonistische, im Abendland so folgenreiche Abbild- und Repräsentationstheorie wäre in Untersuchungen zur chinesischen Ästhetik nicht als Gemeingut vorauszusetzen, sondern in kritischer Reflexion auf ihre Grundkoordinaten und onto-logischen Implikationen an der Auskunft der Quellen zu überprüfen. Ganz entgegen der platonischen Devise wertet Zong Bing die Ebene der *Bildgestalt* gegenüber einer ursprünglichen Gestalt der Phänomene auf. Vielleicht steht dahinter in der Tat eine geradezu umgekehrte Einstellung gegenüber den Bildern, den "sichtbaren Formen" und der höheren Wirklichkeit des *dao,* das sich - im Unterschied zu den platonischen Ideen - von den verkörperten Formen von Gebirgen und Gewässern gern "umschmeicheln" läßt. Und vielleicht entwickelt sich im Ausgang von Zong Bing und anderen Zeitgenossen in China eine Natur- und Bildwahrnehmung ganz anderer Art als bei uns, eine Naturwahrnehmung, deren Leitmotive weder in der *abbildhaften Phänomenalität* und *Ausdruckshaftigkeit* noch in der Gegenständlichkeit der Natur für eine reine Betrachtung, in der *Sichtbarkeit* von beleuchteten Raumformationen zu suchen sind.[46] Ihr bejahendes Verhältnis zu konkreten, formhaften

---

Interpretationen von Zong Bings ästhetischem Standpunkt - in Ost und West - zu sein.

46 Mehr als fraglich muß doch nach den bisher an Zong Bing gewonnenen Einsichten eine so pauschale Behauptung wie die Max Loehrs erscheinen, die

Körpern und *visuellen Bedeutungsgestalten* dagegen hätte uns nicht ohne weiteres geläufige Aspekte aufzuweisen, wenn etwa zugunsten eines ethisch verfaßten jener ontologische Rahmen verlassen ist, den die Hierarchie einer transzendenten, geistigen Wirklichkeit und einer davon abgeleiteten phänomenalen Welt als einer bloß materiellen "Konkretion" uns unweigerlich vorzugeben scheint.[47] Zu erforschen wäre unter solchen Voraussetzungen, welches Verständnis von "Gestalt", "sichtbarer Konkretion", "Bild" und anderen Begriffen der Ästhetik chinesischen Vorstellungen zugrunde liegt. Und auch ein umsichtiger Vergleich mit dem nicht-wirklichen "Schein" der aristotelischen *Mimesis*-Theorie bietet sich

---

chinesische Malerei von der Han- bis zur Song-Zeit sei beherrscht von *einer* unwandelbaren Tendenz, nämlich "the representation of the external world"; das Bemühen gelte da einem Fortschritt von Bildern vereinzelter Gegenstände hin zu "images of the visual phenomenon of pure space", so daß die Abbildkunst der Song-Zeit dann "the forms of the real world" zum Bewußtsein bringe, daß sie "images of the visible world" liefere (Max Loehr, "Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting", in: *The Journal of Asian Studies* 28 (1963/64), 185–93. S. bes. 191f.). Wird da nicht mit modernistisch westlichem Blick auf die Bilder ein Befund ermittelt, der der Auskunft nicht weniger theoretischer Äußerungen bis in die Song-Zeit hinein geradezu diametral entgegengesetzt ist? Muß nicht eine feinere, die Kritik der eigenen Perspektive des Interpreten einbeziehende *Analyse der Malerei* unter Berücksichtigung *theoretischer Quellen* gerade der Frage nach dem angemessenen Maßstab von "Sichtbarkeit" erst eigens nachgehen, der Frage also, *wie* denn in jenen Bildern die "sichtbare Welt" als solche ausgelegt und vorgeführt wird?

47 Wäre in solch einer andersartigen, geradezu umgekehrten Herangehensweise an Wahrnehmungsprobleme, an bildnerische Auffassung und Gestaltgebung in China nicht eher ein Grund für das Fehlen einer entwickelten Perspektivenlehre und für den *Verzicht* auf eine Schattendarstellung – denn bekannt sind Schattenphänomene in China seit alters her – zu suchen als z.B. in der Ermangelung einer "Lichtmetaphysik" im Gefolge Platons, Plotins, und des Abtes Suger bis hin zur reinen Abstraktion des Impressionismus von der primären Bedeutsamkeit sichtbarer Gegenstände? Gesehen und gemalt wird in China wie anderwärts, was *bedeutsam* ist, nicht umgekehrt. In ihrer je besonderen Bedeutsamkeit des Gegebenen aber unterscheiden sich "offensichtlich" Weltauslegungen in Europa von chinesischen.

hier sicherlich an, soweit nicht der Gesichtspunkt des Schauens mit Lust in den Vordergrund gestellt würde, sondern der kathartische Zweck, dem bei Zong Bing die Orientierung der Bildgestalt an einer geistig erregenden Wirksamkeit gegenüberzustellen wäre. Denn von hier aus muß der Frage nach dem *Was des Gezeigten,* nach der Definition von *Form und Gestalt im Bild* nachgegangen werden, statt eine beliebige physikalische oder optische Erfassung der Gegenstände, die vermeintlich universale Gültigkeit besitzt, als Maß und Kriterium für die bildnerische Gestaltung - in China wie in Europa - anzusetzen.

V

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Das "Berg-Wasser-Bild" sollte in seinen Ursprüngen gemäß dem "Vorwort zum Malen von Berg und Wasser" von Zong Bing nur in einem sehr eingeschränkten Sinne als "Landschaftsmalerei" bezeichnet werden, weil es in ihm nicht primär um die Darstellung einer *gesehenen Raumeinheit,* einer für das Auge reizvollen "Landschaft" in ihren den *sichtbaren Eindruck* bestimmenden *Formmomenten* geht. Aber auch der Ausdruck "Natur" bezeichnet kaum jenen Gegenstand, dem das Berg-Wasser-Bild gewidmet ist. Denn dieses dient nicht einer philosophischen oder ästhetisch genußreichen "Naturerkenntnis", sondern es will vorrangig einen *praktischen Lebensvollzug* von ethischer Bedeutsamkeit im Betrachter initiieren. Das gemalte Bild geht davon aus, daß Berge und Gewässer mit ihren verkörperten Formen in Verbindung mit dem weghaft leitenden Sinn stehen (*yi xing mei dao* 以形媚道), der wiederum der Vollendung des menschlichen Lebens Ziel und Maß vorgibt. Also *vermittelt* das Gemälde durch "Sinngestalten" (*xiang* 象) und eine von diesen *bedeutsamen Bildgestalten* hervorgerufene "sympathetische Korrespondenz des Artverwandten" (*gan lei* 感類) eine *geistige Erregung* (*gan shen* 感神), die als eine *existentielle Gemeinschaft des Betrachters mit der Welt* ausgelegt wird. Es stellt sich in solcher Vermittlung "Sinn und Maß des Wirklichen" (*li* 理) ein, und nach dem Vorbild des Vollendeten und des tugendhaft Weisen (*sheng xian* 聖賢) vermag so auch der Betrachter von Berg-Wasser-Bildern zu einem "Freiwerden des Geistes" (*chang shen* 暢神) zu gelangen.

Den Rahmen dieser ästhetischen Theorie zur Eigenart der Berg-Wasser-Darstellung gibt also eine *ethische Einstellung* vor, nämlich der lebenspraktische Bezug auf den weghaft leitenden Sinn, das *dao,* das die Vollendung des Menschseins trägt. Die Relevanz des *Sichtbaren* und der "Körperformen" (*xing* 形) ist somit im Licht einer ethisch fundierten *Bedeutsamkeit* zu ermitteln. Das *Bild* vermittelt eine ethische Wirksamkeit durch seine methodisch erreichte *Bedeutungsgestalt,* nicht hingegen durch die Wiedergabe sichtbarer Formationen als solcher. Der Bildbetrachtung schließlich geht es weder um theoretische Welterkenntnis noch um einen Genuß des Naturschönen. Der Prozeß geistigen "Angerührtwerdens" (*gan* 感) durch Bildgestalten in ihrer Relation zur Welt und der daraus sich ergebenden "Befreiung" (*chang* 暢) ist in seiner *Bewegtheit* wie in seiner *ethischen Fundierung* weder mit "Kontemplation" noch mit einer "ästhetisch distanzierten Wahrnehmung des Schönen" zu vermengen. Und fraglich muß bleiben, welche Rolle innerhalb einer ethischen Fundierung des Ästhetischen überhaupt Begriffe wie "Wahrnehmung" und "Sichtbarkeit" spielen können. Mit Sicherheit ist jedenfalls festzuhalten, daß im Ausgang von Zong Bings *theoretischer Begründung einer eigenständigen Berg-Wasser-Malerei* die *Wahrnehmung* einer gegebenen Naturansicht jederzeit geleitet wird von der *lebenspraktischen* Ausrichtung des Menschen auf das *dao*. Keinesfalls ist dieses Verhältnis dahingehend umzukehren, daß etwa wahrnehmbare Gestalten als "Repräsentanten" für ein unsichtbares *dao* genommen werden. Die sichtbare Welt erster Ordnung wie die Bildwelt zweiter Ordnung fungieren nicht als "Abbild", "Ausdruck" und mit dem zu überwindenden Schein des Als-ob behaftete "Phänomenalität", die ihren einzigen Sinn in einer Art "formal-eidetischer Gestalttreue" gegenüber der "wahren Wirklichkeit" findet. Diese Abbild-Theorie impliziert eine ontologisch definierte *Urwirklichkeit der Idee* im Hinblick auf das menschliche *Erkenntnisvermögen,* nicht auf die *ethische Veranlagung des Menschseins.* Ohnedies ist sie mit der prozeßhaften Wirksamkeit einer "sympathetischen Korrespondenz durch Artverwandtschaft" (*gan lei* 感類), die vom Bild offensichtlich nicht nur ausgelöst, sondern durchgängig in der Betrachtung zum Austrag gebracht wird, schwer vereinbar.[48] Denn diese Wirksamkeit

48 Gleichsam als basale hermeneutische Forderung in der Auseinandersetzung mit chinesischer Kunst und Ästhetik und ohne weiter auf Gründe einzugehen, stellen Gong Ming und Xing Yuan so richtig wie lapidar fest, daß "die [repräsentative]

übersteigt die Verhaltung des Sehens einer gegenständlichen Wirklichkeit hin zu einem Aufgehen des ganzen Daseins in der Welt. Der *ästhetische Akt* gipfelt so in einem *ethischen Seinswandel.* Dies aber muß Auswirkungen auf das Verständnis des "Sehens" wie auf das der "Sichtbarkeit" haben, die den Horizont dieses so innovativen kleinen Textes verlassen. Wird das "Sehen" allgemeiner in China einer ethischen Veranlagung des menschlichen Seins untergeordnet - und nicht der Erkenntnisfähigkeit oder dem Genuß einer ausgezeichneten Art der Sinneswahrnehmung, wie weithin bei uns -, so muß auch das, was überhaupt wahrgenommen werden kann, so muß das jeweils "Gesehene" und das "Sichtbare" seinerseits in einem veränderten Gewand auftreten.

Nicht verwundern sollte es vor diesem Hintergrund, wenn wir den wesensgemäßen Ursprung des *Sehens* selbst von Berg und Wasser - und nicht nur seinen biographischen Anlaß - weniger in einem Schauen als vielmehr in einem *Wohnen,* im "einsam mußevollen Verweilen" (*xian ju* 閒居) des *yin shi* 隱士, des Einsiedlers, zu suchen hätten, der sich in die Berge zurückgezogen hat, um die Reinheit seines Menschseins "im Verborgenen" zu verwirklichen. Diesen ethisch bedeutungsvollen *Aufenthalt* in der Einsamkeit der Berge zu ermöglichen, wo er physisch - durch Alter oder räumliche Distanz - nicht möglich ist, bezeichnet den Ursprung der Berg-Wasser-Bilder. Und dieser Zweck eines *leibhaftigen Aufenthalts* in einer bestimmten Umgebung sollte auch unsere Auslegung des damit

---

Reproduktion der objektiven Wirklichkeit mit der traditionellen chinesischen Malerei keine Verbindung" eingegangen sei (Gong Ming / Xing Yuan 6: *zaixian keti duixiang yu zhongguo chuantong hua wu yuan* 再現客體對象與中國傳統畫無緣). Und in diesem ethischen Horizont analysiert Xu Fuguan auf eindringliche Weise die ästhetische Überlieferung Chinas. - Erhält damit aber nicht auch die Bildkunst in China auf eine, für uns erst an der jüngsten Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (wieder) nachvollziehbare Weise eine zeitliche Dimension, der die Ästhetik Rechnung zu tragen hat? Diese "Zeitlichkeit" der Kunst betrifft freilich nicht einen rezeptionsästhetischen Vollzug oder Nachvollzug der ästhetischen Gestalt im Hinblick auf "das Wahre und das Schöne", sondern das Ziel der Kunst im Ganzen des Lebensprozesses. Vgl. dazu Denkansätze bei Kenneth K. Inada: "A Theory of Oriental Aesthetics. A Prolegomenon", in: *Philosophy East and West* 47 (1997), 117-131; s. bes. 123 f.

einhergehenden Sehens, der Bildbetrachtung und der "Naturwahrnehmung" weit über Zong Bings Zeitalter hinaus und bei aller Abwandlung der ästhetischen Theorie in China leiten, werden doch noch dem berühmten song-zeitlichen Berg-Wasser-Maler Guo Xi 郭熙 in seiner "Anleitung zu Berg und Wasser" folgende Worte in den Mund gelegt: "... Aber die Errungenschaften der [Berg-Wasser-Ansichten], die man bereisen und aus der Ferne betrachten kann, reichen nicht heran an die Errungenschaften derjenigen [Berg-Wasser-Ansichten], in denen man wohnen und an denen man sich ergehen kann."[49]

49 Guo Xi, "Lin quan gao zhi 林泉高致", Kap. *shan shui xun* 山水訓, in: *Hualun congkan* 畫論叢刊, ed. Yu Anlan 于安瀾, 2 Bde., Peking (*Renmin meishu*) 1989, 1. Bd., 17: *Dan ke xing ke wang bu ru ke ju ke you zhi wei de* 但可行可望不如可居可遊之爲得.