

Chinesische Ästhetik und Kant

Karl-Heinz Pohl, Trier

Seit der Rezeption westlicher Ästhetik in China zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint der moderne chinesische Ästhetikdiskurs in rein westlichen Kategorien und Begriffen stattzufinden. In Übereinstimmung mit der Hauptströmung westlicher Ästhetik von Plato bis Marx liegt dessen Fokus auf der Kategorie des Schönen. Dies wird u.a. am modernen chinesischen Begriff für Ästhetik *meixue* 美學 deutlich, der, möchte man ihn ins Deutsche zurückübersetzen, mit „Lehre vom Schönen“ wiedergegeben werden kann. Schließlich erreichte in China mit der Gründung der Volksrepublik und der Übernahme des Marxismus als grundlegende und allumfassende neue westliche Ideologie der Hang zum westlichen Diskurs, obgleich aus dem 19. Jahrhundert, neue Höhen. China kann jedoch mit seiner langen und kontinuierlichen Zivilisation ebenfalls auf eine gleichermaßen lange Evolution ästhetischen Denkens zurückblicken – allerdings mit anderem Fokus, denn dort wurde vor allem versucht, dem Wesen künstlerischer Kreativität und der Qualität von Kunstwerken nachzuspüren.

Untersuchen wir die Bezeichnung unseres Fachgebietes im Deutschen und Chinesischen näher, so entdecken wir, dass eigentlich beide Begriffe, der westliche und chinesische, in die Irre führen: Der westliche Begriff „Ästhetik“, wie er von Baumgarten im 18 Jh. eingeführt wurde, bedeutet von seinem griechisch-etymologischen Ursprung her betrachtet „Theorie der sinnlichen – im Kontrast zur mentalen – Wahrnehmung“, wobei er *de facto* jedoch für eine „Theorie des Schönen“ in der Kunst stand (und immer noch steht). Der chinesische Begriff *meixue* hingegen mag wohl hinsichtlich der Hauptströmung westlicher Ästhetik als „Theorie des Schönen“ passend erscheinen, kann aber nicht für eine traditionelle chinesische „Ästhetik“ gelten, da dort die Kategorie des „Schönen“ kaum eine Rolle spielte. In den frühen konfuzianischen Schriften wurde das Zeichen *mei* 美 (schön) meist synonym für das „moralisch Gute“ (*shan* 善) benutzt – wie beispielsweise *meiren* 美人 (schöne Person) verstanden als *shanren* 善人 (gute Person) –, ohne weitere Differenzierungen vorzunehmen oder eine „Kategorie“ des Schönen zu erörtern. Abgesehen von dieser einen Konnotation von „schön“ hat der konfuzianische Literatur- und Kunstdiskurs formale Schönheit gemieden, da sie

als äußerer Schmuck erachtet wurde und deshalb – im Vergleich zu „substantiellen“ ethischen oder moralischen Inhalten – als weniger wertvoll galt. Für die Daoisten auf der anderen Seite führte die Forderung nach Schönheit nur zur Akzeptanz von Hässlichkeit, wie es *Laozi* in Kapitel 2 prägnant formuliert: „Wenn auf Erden alle das Schöne als schön erkennen, so ist dadurch schon das Hässliche gesetzt.“¹ Vor allem nach der „klassischen Prosa-Bewegung“ (*guwen yundong* 古文運動), initiiert durch Han Yu 韓愈 (768-824) in der Tang Dynastie,² rückten Eleganz und Schönheit (oft durch die vielen Synonyme von *mei* wie *hua* 華, *li* 麗, *yan* 艷 und *zi* 姿 ausgedrückt) in der Literatur und Kunst in die deutliche Nähe des Vulgären (*su* 俗) und Gefälligen, wodurch sie eher negative als positive Assoziationen hervorriefen³.

Im Folgenden müssen wir solche Betrachtung zur Sinnhaftig- bzw. Sinnlosigkeit der Namensgebung beiseite lassen, da sich der Terminus *meixue* bereits für die traditionelle chinesische Ästhetik etabliert hat und in etwa Theorie oder Philosophie der Kunst bedeutet (*wenyi lilun* 文藝理論). Die Bedeutung der Ästhetik im gerade beschriebenen Sinne des Wortes wird durch die Tatsache hervorgehoben, dass Liu Gangji 劉綱紀 und Li Zehou 李澤厚 in ihrem Standardwerk *Geschichte der chinesischen Ästhetik* (*Zhongguo meixue shi* 中國美學史) bei der Auflistung einiger grundlegender Charakteristika der chinesischen Ästhetik als sechsten und letzten Punkt festhalten, für Chinesen sei ein „ästhetisches Bewusstsein das höchste erreichbare Bewusstsein im menschlichen Leben“⁴. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, scheint es nur natürlich, dass, konfrontiert mit westlichen Ideen, moderne chinesische Denker wie Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940) vorschlugen, die Ästhetik solle in China die gleiche Rolle übernehmen, die der Religion im Westen zukommt. Auch kann das

¹ Wilhelm, *Laotse*, S. 42.

² Diese Bewegung trat für den unverblühten Stil der konfuzianischen Klassiker ein und forderte – angesichts der Vorherrschaft daoistischen und buddhistischen Denkens – über den Stil der Klassiker auch eine Rückbesinnung auf konfuzianische Inhalte.

³ Siehe z.B. Han Yus Urteil über Wang Xizhis 王羲之 (321-379) Kalligraphie in seinem "Lied von den Steintrommeln": "Wang Xizhis vulgäre Handschrift prunkt mit weiblichem Charme [*zimei* 姿美]..." siehe Li Zehou, S. 258.

⁴ Li Zehou und Liu Gangji, S. 33.

„Ästhetikfieber“ der 80er Jahre in China nur vor dem Hintergrund dieser eminenten Position, die die Ästhetik in der chinesischen Ideengeschichte eingenommen hat, verstanden werden.

Im Folgenden werden einige zentrale Ideen aus der reichen chinesischen Ästhetikgeschichte, die quer über die Jahrhunderte in China bedeutungsvoll blieben, diskutiert und anschließend hinsichtlich Ähnlichkeiten und Differenzen mit analogen Konzepten Kants, wie wir sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* formuliert finden, verglichen. In vollem Bewusstsein der Problematik eines Vergleichs zwischen einer überzeitlichen Ideenauswahl in Bezug auf China mit einer zeitlich und personell eng gefassten Theorie auf der europäischen Seite (Kant), erscheint dieser Vergleich gleichwohl berechtigt und bedeutungsvoll. Denn es ist zu betonen, dass damit keine Reduktion einer „chinesischen Ästhetik“ auf die vorgestellten Konzepte intendiert ist, sondern dass es sich um eine Auswahl einflussreicher chinesischer Ideen handelt, bei denen sich ein Vergleich mit denen Kants gleichsam aufdrängt. Der erste Teil über die chinesische Ästhetik ist in zwei Sektionen unterteilt: eine über die Natur des Kunstwerkes selbst und eine über die Qualitäten des Künstlers.

*

In der traditionellen chinesischen Lyrik und Kunsttheorie werden zwei scheinbar gegensätzliche Konzepte hervorgehoben: Natürlichkeit (*ziran* 自然) und Regelmäßigkeit (*fa* 法). Dabei steht die Frage nach den Regeln/Methoden (*fa*) von Lyrik und Kunst im Mittelpunkt. Aufgrund der engen Beziehung von Literatur und Kunst zu Philosophie und Sprache weist die Diskussion um die Rolle von Regeln, die in der Song-Zeit (960-1279) beginnt, aber in der Ming (1368-1644) und Qing-Zeit (1644-1911) an Virulenz gewinnt, einen ideologischen und linguistischen Ursprung auf. Im Sinne der Einhaltung von Regeln und Einschränkungen, die von und für Menschen gemacht sind, geht der ideologische Ursprung von *fa* zurück zur Schule des Legalismus (*fajia* 法家, 7. - 3. Jh. v. Chr.), welche den konfuzianischen Idealen eines Herrschens durch gute Sitten und das gute Vorbild entgegentrat und ein Regieren durch (Straf-)Gesetze (*fa*), die für alle ohne Berücksichtigung der gesellschaftlichen Rangordnungen

(den Herrscher ausgenommen) verbindlich sein sollten, befürwortete.⁵ Doch auch im konfuzianischen Denken nimmt das Konzept der Regel eine wichtige Stellung ein, wenn auch nur in der Beachtung von Etikette und Riten (*lijiao* 禮教). Für die antiken chinesischen Denker bedeutete *fa* allerdings weit mehr als nur die Einhaltung von Regeln, vielmehr stand der Begriff „Regel“ für die kosmische Ordnung an sich. Im *Guanzi*, einem Text der Vor-Qin-Zeit mit legalistischen und konfuzianischen Zügen, lesen wir:

„Dass die vier Jahreszeiten sich nicht ändern; dass die Sterne sich nicht in ihrem Lauf ändern; dass es Tag und Nacht gibt; dass Schatten und Licht mit dem Erscheinen von Sonne und Mond entstehen; das nennt man Regelmäßigkeit (*fa*).“⁶

Diese Auffassung von *fa* zeigt auch eine gewisse Nähe zum daoistischen Denken, insofern als sich *fa* hier als Naturgesetz, Ordnung des Universums bzw. als Natur selbst interpretieren lässt. So heißt es im *Daodejing* (Kap. 25): "Dem Dao ist der eigene Lauf Gesetz" (*Dao fa ziran* 道法自然)⁷. Auch im Buddhismus trägt *fa* (*Dharma*) eine interessante Doppelbedeutung: als Lehre Buddhas oder Wahrheit einerseits, letztendliche Realität bzw. Phänomene der Welt andererseits. So ist es nicht verwunderlich, dass, als zur Ming- und Qing-Zeit die Diskussion um *fa* ihren Höhepunkt erreichte, wir einen ständigen Rückgriff auf diesen buddhistischen Bedeutungsgehalt vorfinden, wobei *fa* (*Dharma*) der „Erleuchtung“ (*wu* 悟), dem Hauptziel des Chan/Zen-Buddhismus, gegenüber gestellt wurde. Ästhetisch gesehen ist wichtig, dass eine „Erleuchtung“ im künstlerischen Schaffen eine „intuitiver Beherrschung“⁸ der Kunst bedeutete, was somit Regelmäßigkeit (*fa*) bei gleichzeitiger Natürlichkeit (*wu*) impliziert.

⁵ Dem durch legalistisches Denken gestrafften Qin-Staat gelang es, die vielen feudalen Fürstentümer in ein zentralistisches Reich zu vereinen, wodurch das erste Kaisertum der Qin-Dynastie (221-207 v. Chr.) entstand. Allerdings hatten die nur kurze Zeit währende egalitäre, aber despotische Herrschaft und die drakonischen Regierungsmaßnahmen unter dem berühmt-berüchtigten „Ersten Kaiser“ zur Folge, dass das legalistische Denken fortan desavouiert war und die Schule nicht mehr existierte. Sie erlebte erst wieder in der Kulturrevolution unter Mao ein kurzes Comeback.

⁶ *Xinbian zhuzi jicheng* V, S. 254.

⁷ Möller, *Laotse*, S. 206.

⁸ Lynn, „Orthodoxy and Enlightenment“, S. 219.

Bezüglich des linguistischen Hintergrunds dieser Doppelkonzeption von Regelmäßigkeit und Natürlichkeit in der chinesischen Literatur haben wir zum einen die Struktur des geschriebenen und gesprochenen Chinesisch (ein Zeichen wird durch eine Silbe wiedergegeben), wodurch sich Sprache und Schrift besonders gut für regelhafte Arrangements wie Parallelismen (*dui'ou* 對偶), Regelgedichte (*lüshi* 律詩), Parallel-Prosa (*pianwen* 駢文) oder den „Achtgliedrigen Aufsatz“ (*baguwen* 八股文) eignen. Zum anderen weist die Syntax des klassischen Chinesisch eine gewisse Unbestimmtheit oder Interpretationsvarianz auf, wodurch die Texte zu Offenheit und Mehrdeutigkeit neigen. Selbst philosophische Diskurse gestalteten sich daher eher poetisch und bildlich suggestiv als konzeptionell oder rational.

Wie dem auch sei, chinesische Literaten und Kunsttheoretiker haben sich seit alters her ausgiebig über die Idee der Regelbefolgung bei gleichzeitiger Regeltranszendierung in einem Kunstwerk ausgelassen. Dabei ließen sie sich meist von Geschichten im daoistischen Klassiker *Zhuangzi* (4 Jh. v. Chr.) inspirieren.⁹ Während der Song-Dynastie war es beispielsweise Su Shi 蘇軾 (1037-1101), der seine Schriften in folgender Weise charakterisiert:

„Mein Schreiben ist wie tausend Kübel Wasser, das, ohne dass es sich einen Weg wählt, aus mir heraus hervorquillt. Es flutet und gurgelt über die ebene Erde an einem Tag mühelos tausend Meilen weit. Wie es sich windet bei Bergen und Felsen, wie es sich formt, wenn es auf Dinge trifft und sich ihnen anpasst, das lässt sich nicht vorherwissen. Was ich jedoch weiß, ist, dass es immer dorthin geht, wohin es gehen soll, und immer dort hält, wo es nicht anders kann als anzuhalten, und das ist alles! Was den Rest betrifft, so kann selbst ich nicht erahnen [wie es sich gestaltet].“¹⁰

Andere, wie Lü Benzhong 呂本中 (fl. 1119 n.Chr.), sprachen zuvörderst vom Unterschied zwischen „lebendigen Regeln“ (*huo fa* 活法) und „toten Regeln“ (*si fa* 死法)¹¹. In der Ming-Zeit waren es Archaisten (*fugupai* 復古派) wie Li Mengyang 李夢陽 (1475-1529), die aufzeigten, dass das Befolgen von Regeln oder Mustern nicht bedeutet, den Werken der antiken

⁹ So beispielsweise die Geschichte von "Koch Ding": Wilhelm, *Dschuang Dsi*, S. 54f.

¹⁰ Guo Shaoyu, II, S. 310; Bush, S. 35; vgl. Pohl, *Ästhetik*, S. 232.

¹¹ Lynn, "The Sudden and the Gradual", S. 392.

Dichter zu folgen, sondern dass damit der Natur gefolgt werde, da auch die alten Dichter der Natur gefolgt wären:

„Worte müssen Regeln folgen, bevor sie passen und mit musikalischen Gesetzmäßigkeiten harmonieren können, so wie Kreise und Quadrate den Vorgaben von Zirkel und Richtscheit (*guiju* 規矩) entsprechen müssen. Die Alten gebrauchten jedoch Regeln, die sie nicht selbst erfunden hatten, sondern die von der Natur erschaffen waren. Wenn wir nun die Gedichte der alten Meister als Regel nehmen, so ahmen wir nicht wirklich jene nach, sondern richten uns nach dem natürlichen Gesetz der Dinge.“¹²

Während der Qing-Zeit war es Ye Xie 葉燮 (1627-1703), der den Gedanken einer „lebendigen Regel“ weiter ausführte, und zwar im Bild von den Wolken auf dem Tai-Berg, die nur ihre schönen und natürlichen Strukturen bilden könnten, weil sie sich nicht toten Regeln unterwürfen, sondern den unergründlichen – lebendigen – Regeln der Natur folgten.¹³ In der Malerei war es der Mönch Shitao 石濤 (1641-1707), der diese Idee durch seine Auffassung der „Nicht-Regel“ (*wu fa* 無法) als „höchster Regel“ (*wu fa er fa, nai wei zhi fa* 無法而法, 乃為至法) auf den Punkt brachte.¹⁴

Um diesen höchsten Zustand von natürlicher Kreativität zu erreichen, bedurfte es ständiger Übung (*gongfu* 功夫) im Nachahmen meisterlicher Vorbilder. Diese Methode geht aus einer Geschichte im *Zhuangzi* hervor, nämlich vom „Koch Ding“, welcher eine ganze Dekade lang das Aufschneiden eines Ochsen praktiziert hatte, bevor er schließlich sein Messer in übernatürlicher Art und Weise handhaben konnte.¹⁵ So führt ständiges Üben und Nachahmen zur intuitiven Meisterschaft in einem künstlerischen Medium. Ähnliche Geschichten sind auch vom Kalligraphen Wang Xizhi 王羲之 bekannt: Er soll, um Tinte aus seinem Tuschestein zu gewinnen, ein ganzes Wasserbecken aufgebraucht haben, bis er eine geistgleiche Beherrschung seiner Kalligraphie erreichen konnte.¹⁶ Dabei schuf er Kunstwerke, die geschätzt wurden, als

¹² Guo Shaoyu, III, S. 52; Liu, *The Art of Chinese Poetry*, S. 80; Lynn, „Orthodoxy and Enlightenment“, S. 232; Pohl, *Ästhetik*, S. 302.

¹³ Owen, S. 509. Pohl, „Ye Xie’s *Yuan shi*“, S. 1-32.

¹⁴ Lin, S. 140; Pohl, *Ästhetik*, S. 376f.

¹⁵ Siehe oben Fußnote 9.

¹⁶ Pohl, *Ästhetik*, S. 142.

habe die unergründlich schöpferische Natur selbst dabei Pate gestanden. Dies stellt somit ein hohes Ideal der traditionellen chinesischen Ästhetik dar: in einem Kunstwerk ein Maß künstlerischer Perfektion zu erreichen, die das Werk einer Naturschöpfung gleichen lässt, dabei jedoch ein Gefühl geistiger Vervollkommnung zu vermitteln.

Ein zweites wichtiges Konzept in der traditionellen chinesischen Ästhetik ist das der Offenheit und Suggestivität, wie es Sikong Tu 司空圖(837-908) in seinen Formulierungen „Bedeutung jenseits des Geschmacks“ (*wei wai zhi zhi* 味外之旨), „Bilder jenseits der Bilder“ (*xiang wai zhi xiang* 象外之象), und „Szenerien jenseits der Szenerien“ (*jing wai zhi jing* 景外之景) vermittelte.¹⁷ Diesen Vorstellungen liegen wiederum vor allem daostische Wurzeln zugrunde, nämlich Aussagen wie im „Großen Kommentar“ (*Xici zhuan* 繫辭傳, I.12) zum *Buch der Wandlungen* (*Yijing* 易經), dem „daoistischsten“ der konfuzianischen Klassiker, wo es heißt, dass Worte nicht vollständig Ideen vermitteln können (*yan bu jin yi* 言不盡意)¹⁸, oder gleich im ersten Satz des *Daodejing* („Das *Dao*, das man aussprechen kann, ist nicht das beständige *Dao*“), oder in einer bekannten Parabel im *Zhuangzi*, wo das Verhältnis von Bedeutung und Wort mit Fisch und Fischfalle verglichen wird (ist der Fisch einmal gefangen, kann die Fischfalle getrost vergessen werden; ist einmal die Bedeutung verstanden, werden Wörter nicht mehr benötigt).¹⁹ Im engeren literarischen Sinne sind Sikong Tus Ideen schon in dem Konzept der ‚Andeutung‘ (*xing* 興), einem Grundprinzip der Poesie im „Großen Vorwort“ (*Shi da xu* 詩大序)²⁰ zum klassischen *Buch der Lieder*, vorgezeichnet, in dem nämlich *xing* als suggestive poetische Hervorrufung von Vorstellungen auf der Grundlage eines konkreten Bildes aus der Natur verstanden wird. Die Betonung von Suggestivität führte zur Vorherrschaft einer poetischen Diktion in allen Arten chinesischer Schriftlichkeit. Doch nicht nur der Dichtung, sondern auch der Malerei wurde diese suggestive, anspielende und letztlich poetische

¹⁷ Owen, p. 357. Robertson, S. 327ff; Pohl, „Bilder jenseits der Bilder“, S. 232f, und Pohl, *Ästhetik*, S.180-189.

¹⁸ „Die Schrift kann die Worte nicht restlos ausdrücken. Die Worte können die Gedanken nicht restlos ausdrücken.“ Wilhelm, *I Ging*, S. 298.

¹⁹ Wilhelm, *Dschuang Dsi*, S. 283.

²⁰ Liu, *Chinese Theories of Literature*, S. 109f.

Qualität zugeschrieben, indem man in einem Gemälde eine Darstellung der „inneren Realität“ (*zhen* 真) jenseits der „Form“ (*xing* 形) suchte.²¹

Welche Qualitäten sollen dem Dichter und Künstler zukommen? Im chinesischen Denken finden wir die Vorstellung einer „Vitalkraft“ (*qi* 氣), mit der das Talent eines Dichters oder Künstlers beurteilt wird. Dies beginnt mit dem Diktum Cao Pis 曹丕: „In der Literatur ist Vitalkraft die Hauptsache“ (*wen yi qi wei zhu* 文以氣為主)²². Er betrachtet die „Vitalkraft“ als eine angeborene Qualität, welche man sich nicht aneignen kann. Allerdings hat sich die Vorstellung von der „Vitalkraft“ einer Person über die Jahrhunderte erheblich verändert, wobei die Bedeutung von einer angeborenen Fähigkeit bis hin zu etwas Kultivier- und Aneigbarem reichte.²³ Wenn Ye Xie Ende des 17. Jh. in seiner Schrift „Vom Ursprung der Poesie“ (*Yuan shi* 原詩) über die „individuellen Faktoren“ (*zai wo zhe* 在我者) eines Dichters spricht, erwähnt er dabei vier Qualitäten: Urteilskraft (*shi* 識), Talent (*cai* 才), Mut (*dan* 膽) und Kraft (*li* 力).²⁴ Ye Xies Analyse der Psychologie eines Dichters aufgrund dieser vier Qualitäten kommt der traditionellen und eher schwer fassbaren Auffassung von *qi* sehr nahe, nämlich als einer sowohl inhärenten als auch kultivierbaren Ausdruckskraft. „Vitalkraft“ stellt somit die erste notwendige Voraussetzung eines Dichter-Künstlers dar.

Die zweitwichtigste Voraussetzung ist die Vorstellungskraft eines Künstlers. Eine eloquent bildhafte Beschreibungen dieser unverzichtbaren Fähigkeit eines Dichters finden wir in Lu Jis 陸機 (261-303) „Prosa-Gedicht über Literatur“ (*Wenfu* 文賦), in welchem er den Geist des Dichters an die Grenzen des Universums vordringen lässt²⁵, sowie in Liu Xies 劉勰 Kapitel über „Spirituelles Denken“ (*shen si* 神思) aus seinem großen Werk *Der Geist der Literatur*

²¹ Lin, S. 63f.

²² Pohl, *Ästhetik*, S. 91. Owen, S. 65.

²³ Pohl, *Ästhetik*, S. 53.

²⁴ Pohl, *Ästhetik*, S. 366f. Owen, S. 512.

²⁵ Pohl, *Ästhetik*, S. 93f. Owen, S. 87.

und das Schnitzen von Drachen (*Wenxin diaolong* 文心雕龍)²⁶. Diese Fähigkeit soll eine Verschmelzung des Geists des Dichters/Künstlers mit der äußeren Welt vollbringen können (*shen yu wu you* 神與物游)²⁷. Su Shi und sein Bruder Su Zhe 蘇轍 haben die aus dieser Fähigkeit erwachsende geistgleiche Meisterschaft anhand der Kunst des Bambusmalers Wen Tong 文同 beschrieben, der „den Bambus vollständig im Geiste hatte“ (*xiong zhong cheng zhu* 胸中成竹), oder anders formuliert, der beim Malen des Bambus „selbst zum Bambus geworden“ ist.²⁸

Zusammengefasst führten die oben genannten Merkmale – „lebendige Regel“, Suggestivität, schöpferische Kraft und Vorstellungsvermögen – zur Auffassung einer Einheit von Regel und Nicht-Regel, Konkretheit und Unbestimmtheit, einer Verschmelzung von Szenerie (*jing* 景) und Idee/Gefühl (*yi/qing* 意/情), sowie einer Fusion des Selbst mit der Welt bzw. des Subjekts mit dem Objekt. Diese Vorstellungen können als nachwirkungsreichste Ideen einer „chinesischen Ästhetik“ angesehen werden.

*

Wenden wir uns nun Kants *Kritik der Urteilskraft*²⁹ zu. Der zweite Teil dieses Buches (§45-49) ist besonders reich an Ideen, die zu einem Vergleich mit den oben aufgeführten Charakteristika einer chinesischen Ästhetik einladen. Bevor wir jedoch beginnen, müssen wir uns nochmals in Erinnerung rufen, dass es sich bei Kants letzter seiner drei großen Kritiken um eine philosophische Erörterung handelt und keine Literatur- oder Kunstkritik darstellt. Sie unterstützt die beiden vorausgegangenen Kritiken zur Erkenntnis und Praxis, wobei Kant in diesem dritten Werk an den *a priori* Prinzipien interessiert ist, welche die Grundlage für ästhetisches Urteilsvermögen, Geschmack und Gefühl darstellen. So bilden die Teile, welche

²⁶ Pohl, *Ästhetik*, S. 116f. Owen, S. 201.

²⁷ Pohl, *Ästhetik*, S. 116. Owen, S. 202.

²⁸ Pohl, *Ästhetik*, S. 238f. Lin, S. 92f., Bush, S. 38f.

²⁹ Die nachfolgenden Seitenangaben sind alle aus Kant, *KdU*.

zum Vergleich mit den oben genannten Merkmalen der chinesischen Ästhetik einladen, nicht primär Kants argumentativen Fokus, sondern treten als Nebenargumente auf. Hinzu kommt noch Kants Schreibstil, der sich in langen Sätzen und komplexen Konstruktionen manifestiert und in seiner notorischen Dichte schwer verdaulich erscheint (sein englischer Übersetzer bezeichnet den Stil als „*repulsive*“ – „abstoßend“ ...) ³⁰ – man mag sich fragen, wie sich dieser Stil in einer chinesischen Übersetzung lesen lässt.

Im §45 der Kritik der Urteilskraft finden wir folgende Äußerung:

„An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form derselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei erscheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.“ (S.159)

Folglich muss jedes Kunstwerk, obgleich seiner „vorausgesetzten Regeln“, als frei „von allem Zwange willkürlicher Regel [...] erscheinen“ (§46), nämlich „ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe“ (§45). Laut Kant ist ein Kunstwerk demnach – chinesisch gesprochen – nach der „Regel der Natur“ erschaffen.

Nun stellt sich aber die Frage, wie diese Regel der Natur in die Menschenwelt bzw. in die Kunst einfließt? Die Natur benötigt dazu ein Medium, das Kant „Genie“ nennt:

„Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ (§46)

Bezüglich der Qualitäten des Genies ist Kant der Ansicht:

1. „daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse“;

³⁰ Bernard, S. xiv. Barnard versucht die Nichtbeachtung von Kants dritter Kritik in England so zu erklären: „Possibly the reason of its comparative neglect lies in its repulsive style. Kant was never careful of style, and in his later years he became more and more enthralled by those technicalities and refined distinctions which deter so many from the "Critical Philosophy even in its earlier sections.“

2. „dass [...] seine Produkte zugleich Muster, d.i. exemplarisch sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d.i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung dienen müssen“;
3. „daß es, wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie instand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen“;
4. dass der Begriff Genie nur für Objekte schöner Kunst anzuwenden ist (und nicht für mechanische Kunst oder Wissenschaften).³¹

In §47 grenzt Kant das Genie vom sogenannten Nachahmungsgeist ab, welcher diesem, wie er betont, „gänzlich entgegensetzen sei“. Den Nachahmungsgeist benötigen wir zum Erlernen; da aber Kunst nichts mit Wissenschaft gemein hat, können wir nicht einfach durch die Befolgung bestimmter Regeln „geistreich dichten lernen“. Und doch vermittelt die Natur ihre Regeln der Kunst über das Medium des Genies. Wie aber kann ein Schüler der Kunst von ihnen lernen? Diese Regeln erreichen uns durch die Werke der schönen Kunst, die uns als Vorbilder dienen, weil sie genau jene „Ideen“ oder „Gemütskräfte“ des Genies ausdrücken. Diese „Muster“ sollen „nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung“ dienen. Kant – zur Beruhigung seines modernen Lesers – gesteht auch selbst, „[w]ie dieses möglich sei, ist schwer zu erklären“ (§47). Gleichwohl versucht er diese Schwierigkeit zu lösen, indem er zwischen mechanischer und schöner Kunst unterscheidet, wobei „die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies“ anzusehen sei. Interessanterweise gibt es jedoch „keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches“ wäre. Dieses Mechanische kann „nach Regeln gefasst und befolgt werden“ (S. 163f). Schöne Kunst fordert somit „bestimmte Regeln [...], von denen man sich nicht freisprechen darf“, wobei nur

„seichte Köpfe [glauben], dass es sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen [...]“. (§47)

³¹ Kant, *KdU*, S. 160-161.

Folglich sind Muster und Regeln zu einem bestimmten Grad Notwendigkeiten. Dies ist, was Kant „Schulgerechtes“ nennt und als „wesentliche Bedingung der Kunst“ (§47) ausmacht (S. 163).

In §49 schließlich erörtert er das „Gemüt“, welches, mit „Einbildungskraft und Verstand“ ausgestattet, für ihn das Genie konstituiert. Nach weiterer Erkundung der besonderen Qualität, die ein schönes Kunstwerk ausmacht, nennt Kant diese schließlich „Geist“. Im engeren ästhetischen Sinne versteht Kant „Geist“ als „das belebende Prinzip im Gemüte“, „[...] was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt“ (S. 167-169). Die Haupteigenschaft des „Geistes“ ist sein „Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen“. Als „ästhetische Idee“ – im Gegensatz zu einer rationalen Idee, welche an Konzepte gebunden ist – versteht Kant

„diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (§49)

Wichtig ist hier die Feststellung, dass „ästhetische Ideen“ nicht durch Sprache adäquat ausgedrückt und vermittelt werden können.

Zentral für Kant ist die „Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen)“, denn sie ist „sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt“ (§49). Kant erläutert seine Wortwahl wie folgt:

„Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft *Ideen* nennen: einesteils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt; andererseits und zwar hauptsächlich, weil ihnen als inneren Anschauungen kein Begriff völlig adäquat sein kann.“ (§49)

Das Vermögen, „ästhetische Ideen“ zu erzeugen, äußere sich „in seinem ganzen Maße“ in der „Dichtkunst“, da diese ästhetischen Ideen – Geist und Sprache verbindend – eben nicht vollständig durch Sprache aufgezeigt und verständlich gemacht werden können.

Dieses mentale Vermögen des Genies (d.h. sein Geist) erlaubt es ihm letztlich, zwischen intuitiver und kognitiver Kraft, zwischen Vorstellung und Verständnis, zu harmonisieren; dabei schafft es „ästhetische Ideen“, die „subjektiv zur Belebung der Erkenntniskräfte, indirekt also

doch auch zu Erkenntnissen“ verhelfen. Das Talent, genannt „Geist“, soll schließlich dazu führen,

„das Unnennbare in dem Gemütszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mitteilbar zu machen [...]: dies erfordert ein Vermögen, das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen und in einen Begriff [...] zu vereinigen, der sich ohne Zwang der Regeln mitteilen läßt.“ (§49, S.172)

*

Dieser kurze Überblick soll uns vorerst genügen, um einen Vergleich von Kants Ideen mit den vorgestellten Grundgedanken einer chinesischen Ästhetik anzustellen. Trotz des unterschiedlichen Diskursstils finden wir bestimmte Übereinstimmungen wieder: Wo chinesische Theoretiker eine Befolgung von Regeln, d.h. die Nachahmung von Vorbildern, aber auch die letztliche Regeltranszendierung durch das Konzept der „lebendigen Regel“ oder „Erleuchtung“ (d.h. intuitive Beherrschung der Kunst) betonen, finden wir bereits lange vor Kant im westlichen Denken das Konzept der Mimesis, der Nachahmung der Natur durch Kunst. Aristoteles jedoch, genau wie Li Mengyang, sah Mimesis – im Sinne künstlerischen Schaffens – nicht als reine Imitation vollendeter Naturdinge, sondern als Nachahmung der ursprünglichen kreativen Kraft der Natur (*physis*). Dieser Denkansatz wird von Kant weitergeführt, wobei Kunst das Produkt des Genies ist, „durch welches die Natur der Kunst die Regel gibt“. Für Kant sind aber bei einem Kunstwerk auch „mechanische“ oder „scholastische“ Aspekte zu berücksichtigen, welche Regelbefolgung verlangen. Es liegt einzig und allein in dem Vermögen des Genies, diese Regeln zu transzendieren, oder anders ausgedrückt, Werke zu schaffen, die der Regel entsprechen, diese aber auch zur gleichen Zeit hinter sich lassen und so zu Vorbildern der Inspiration für andere werden.

Kants „Genie“ findet seine Analogie im chinesischen Konzept der „Vitalkraft“ (*qi* 氣) als Eigenschaft, welche die vitalen Kräfte der Natur in die mentale und künstlerische Sphäre überführt. Su Shis Beschreibung dieser seine Dichtung hervorbringenden kreativen Kraft als „tausend Kübel Wasser, das, ohne dass es sich einen Weg wählt, aus mir heraus hervorquillt“, so dass es „immer dorthin geht, wohin es gehen soll, und immer dort hält, wo es nicht anders

kann als anzuhalten"³², scheint Kants Idee vom Genie, durch welches die Natur der Kunst die Regel gibt, stark zu ähneln.

Ein Kunstwerk, auf diese Weise erschaffen, zeigt keinerlei Anzeichen eines bewussten Kunsthandwerks und kann somit auch nicht an andere weitervermittelt werden. Die Idee Kants korrespondiert genau mit jener Parabel vom Radmacher im Zhuangzi, der gleichsam die spirituelle Beherrschung seines Handwerks nicht an seinen Sohn weitergeben kann³³. Zudem wird man dabei an wirkungsmächtige Bilder aus Yan Yus 嚴羽 (ca. 1180 – ca. 1235) poetologischem Traktat *Canglangs Gespräche über die Dichtung* (*Canglang shihua* 滄浪詩話) erinnert: so von den „Gazellen, die die sich des Nachts mit ihren Hörnern in die Bäume hängen, ohne Spuren zu hinterlassen, an denen man sie fände“, womit Yan Yu die Qualität eines perfekten Gedichtes illustriert, nämlich – wie die Gazellen – ebenfalls keine Spuren bewusster handwerklicher Gestaltung zurückzulassen.³⁴ Su Shi fasst diese Qualität in seinen berühmten Vers: „Dichtung und Malerei beruhen auf dem gleichen Prinzip: Wie das Werk der Natur, klar und frisch“ (*Shi hua ben yi lü, tian gong yu qing xin* 詩畫本一律，天工與清新)³⁵.

Was Lu Ji und Liu Xie *shen* 神 (Geist) oder *shensi* 神思 (spirituelles Denken; Vorstellung) nennen, scheint die gleiche Eigenschaft wie Kants „Geist“ auszudrücken: die Fähigkeit, „ästhetische Ideen“ bzw. „Vorstellungen der Einbildungskraft“ zu schaffen. In ihrer unfassbaren Qualität, jenseits der Möglichkeiten konzeptuellen sprachlichen Ausdrucks, entsprechen sie dem Vermögen der Dichtung, Assoziationen über die Sprache hinaus (*yan wai* 言外) zu bewirken. Seit dem *Buch der Lieder* (*Shijing* 詩經) stellt dies eine Konstante in der klassischen chinesischen Literaturtheorie dar und findet seinen bleibenden Ausdruck in den erwähnten „jenseits“-Formulierungen von Sikong Tu sowie in den Bildern in Yan Yus höchst einflussreichen *Canglangs Gesprächen*. Spätere Theoretiker, wie z.B. Wang Fuzhi 王夫之 (1619 – 1692) nannten diese Qualität Einschmelzung von „Ideen“ (*yi* 意) in einen konkreten

³² Siehe Fußnote 10.

³³ Wilhelm, *Dschuang Dsi*, 153f.

³⁴ Pohl, *Ästhetik*, S. 284. Owen, S. 406.

³⁵ Pohl, *Ästhetik*, S. 243. Bush, S. 26.

„Bereich“ (*jing* 境) oder Fusion von „Gefühl“ (*qing* 情) und „Landschaftszenerie“ (*jing* 景)³⁶. Folglich liegt es auch nicht fern, eine direkte Entsprechung zwischen dem inzwischen im chinesischen Ästhetikdiskurs sehr populären, aber schwer fassbaren Begriff *yijing* 意境 (ungefähr „künstlerische Idee“)³⁷, der genau dieser unfassbaren und durch Sprache nicht zu vermittelnden Qualität gilt, und Kants „ästhetischer Idee“ zu sehen.

Soviel zu den Gemeinsamkeiten. Wie aber steht es um die Unterschiede? Hinsichtlich der schönen Kunst des Genies betont Kant den Aspekt der Originalität. Dieser jedoch findet kaum eine Entsprechung im chinesischen Denken (mit Ausnahme vielleicht bei den Literaten der sogenannten Gongan-Schule 公安派³⁸). In der westlichen Kunst, vor allem in der Romantik und Postromantik, d.h. der Moderne, hatte die Betonung von Originalität weitreichende Konsequenzen, und sie entwickelte sich folglich zur am meisten geschätzten Eigenschaft von Kunst. Im Gegensatz dazu betont die chinesische Ästhetik mehr die Vervollkommnung (*gong* 工) mittels Orientierung an früheren Vorbildern und natürlicher Kreativität. Diese beiden Eigenschaften westlicher und chinesischer Ästhetik – Originalität und Perfektion, respektive – zeigen nicht nur die Stärken der westlichen und chinesischen Kunst, sondern auch deren Schwächen: Im Westen, zum einen, führte die Betonung von Originalität zur Konzeptualisierung der Kunst und bedeutet gleichsam den Verlust der wahren künstlerischen Eigenschaften. In China, zum anderen, hat das Bestehen auf Perfektion zu einer übermäßigen Orientierung an vergangenen Mustern und deshalb zu Stagnation geführt.

Wir wollen nun nicht die Inhalte, die Ideen, sondern die Formen des Diskurses über Kunst im Westen (Kant) und in China vergleichen. Kants Ansatz, der so typisch für den westlichen Ansatz steht, ist hoch analytisch und zur gleichen Zeit sehr systematisch, womit er ein komplexes Denksystem formt. Dies ist ohne Zweifel seine Stärke; aber wenn man seinen

³⁶ Pohl, *Ästhetik*, S. 350f. Owen, S. 472-478.

³⁷ Benutzt von Wang Guowei 王國維 (1877-1927) in dessen einflussreichem Werk *Gespräche über ci-Dichtung in der Menschenwelt*. Pohl, *Ästhetik*, S. 411f.

³⁸ Eine Bewegung zur Ende der Ming-Zeit, welche für größeren Selbstaussdruck in der Literatur kämpfte, geführt von dem Literaten Yuan Hongdao 袁宏道 (1568-1610) und seinen zwei Brüdern. Pohl, *Ästhetik*, S. 327f.

„abstoßenden“ Stil, die gewundene und schwer verdauliche Sprache bedenkt, scheint darin doch auch eine Schwäche zu liegen. Der chinesische Diskurs, auf der anderen Seite, ist unsystematisch, mehrdeutig und tatsächlich poetisch. Vom Standpunkt westlicher Wissenschaft mit ihrer Tradition der begrifflichen Definition betrachtet erscheint die poetische Ambiguität des chinesischen Schreibens über Kunst als Schwachpunkt. Setzen wir dies in die zu anfangs genannte Begrifflichkeit, könnte man den westlichen systematischen Diskurs als „mit Regeln“ (*you fa* 有法) bezeichnen, wohingegen der offene, suggestive chinesische Diskurs eher der „Regellosigkeit“ (*wu fa* 無法) gleichkommt. Bedenkt man jedoch, dass Kunst Thema des Diskurses ist – also Dichtung, Malerei und Kalligraphie – und dass dieser von Dichtern und Künstlern (und nicht von Philosophen) geführt wird, kann der Typus der „Regellosigkeit“ – im Sinne Shitaos, nämlich als „höchster Regel“ (*zhi fa* 至法) – durchaus als angemessen für den Kunstdiskurs angesehen werden. Im Vergleich dazu scheint Kants wissenschaftliche und analytische Herangehensweise an das Thema Kunst dieser diametral entgegengesetzt zu sein und mag sogar mit seinem „abstoßenden“ Stil deren wahren Geist zerstören. Wahrscheinlich genau aus diesem Grund konnte sich Ästhetik im Westen zu einem Fachgebiet mit rein akademisch-philosophischen Interessen entwickeln – im Unterschied zu China ist sie nie zu einem Thema für die Künstler selbst geworden. So scheint sie auch heute keine lebendige, intellektuell inspirierende Tradition mehr zu sein. Das gegenwärtige westliche Leserpublikum macht sich nichts aus Ästhetik; und ein „Ästhetikfieber“, wie es in den 80er Jahren in China aufkam, wäre im Westen undenkbar.

Deshalb stellt sich abschließend die Frage, ob es für Chinesen – hinsichtlich einer Ästhetik – nicht doch besser wäre, ihrer eigenen langen und illustren Tradition des künstlerischen und poetisch-suggestiven Kunstdiskurses zu folgen, anstatt bemüht die westliche Methode nachzuahmen. Natürlich muss sich China gerade in der Phase einer kulturellen Öffnung den westlichen Theorien im interkulturellen Dialog stellen. Doch was geschieht, wenn die moderne chinesische Ästhetik, obgleich sie westliche Terminologie und Kategorisierung benutzt, überhaupt nicht an der westlichen Ästhetikdiskussion teilnimmt? Und was geschieht, wenn der Westen überhaupt keine Kenntnis von der chinesischen Ästhetik nimmt? Beides scheint momentan für den „Austausch“ zwischen Ost und West auf dem Gebiet der Ästhetik

zuzutreffen. Hauptsächlich durch die Bemühungen von Sinologen (nicht von Philosophen) sind europäische/amerikanische Intellektuelle zumindest zu einem gewissen Grade auf die traditionelle chinesische Ästhetik aufmerksam geworden. Sie formt eine besondere Tradition, in der Künstler und Dichter mit einem faszinierenden Rückgriff auf daoistisches, buddhistisches oder konfuzianisches Gedankengut (welches ein westliches Publikum sehr stimulierend für einen interkulturellen Dialog finden könnte) über ihre Kunst reden. Aber es scheint, als warte „der Westen“ immer noch auf eine moderne chinesische Ästhetik mit einer kulturtypischen Eigenart, d.h. eine moderne chinesische Ästhetik, welche nicht nur die westlichen theoretisierenden Positionen (inklusive Marxismus) übernehmen kann, sondern auch dazu fähig ist, sie herauszufordern.

Doch möglicherweise ist dies nur das Wunschdenken von einem, der das Verschwinden der großen Traditionen der Kunst und Literatur in der Moderne mit nostalgischen Gefühlen beobachtet. Denn wenn wir uns die gegenwärtige Situation der Kunst betrachten, so ist sie weit entfernt von solchen Idealen wie die von Kant oder der traditionellen chinesischen Künstler. Dank der übermäßigen Betonung von Originalität haben wir heute eine Situation, in welcher alles als Kunst gelten, oder besser, sich verkaufen kann, wenn es bloß neu ist. Die Regeln oder „scholastischen“ Elemente, die auch Kant noch wichtig fand, wurden vollständig über Bord geworfen. In Kants Terminologie gesprochen würde der Großteil der heutigen Kunst als Kunst „seichter Köpfe“ gelten. Darüber hinaus spricht heute keiner mehr (zumindest im Westen) auf dem Gebiet der Ästhetik bei der Beurteilung eines Kunstwerkes von der Kategorie des „Schönen“, d.h. von einem harmonischen Werk, das ein Gefühl der Einheit vermittelt. Stattdessen haben wir heute allenfalls noch eine Ästhetik des „Hässlichen“, des Dissonanten, des Vulgären, etc. Aus dieser Perspektive betrachtet müsste man den modernen chinesischen Ästhetikern empfehlen (falls sie Ambitionen an einer Teilnahme am westlich-akademischen Ästhetikdiskurs hegen), sich um einen anderen Namen für ihr Fach zu bemühen. Wie schon anfangs herausgestellt, passt der Begriff *meixue* als „Lehre vom Schönen“ nicht zur klassischen chinesischen Tradition, da die Kategorie des Schönen dort kaum eine Rolle spielte. Er mag vielleicht auch nur für den westlichen Diskurs bis zum Ende des 19. Jahrhunderts taugen. Stellt man sich nun – gerade beim Eintritt ins 21. Jahrhundert – diesen oben beschriebenen Trend

moderner westlicher Ästhetik in einer Diskussion im Chinesischen vor (es sei nochmals darauf hin gewiesen, der westliche Begriff „Ästhetik“ bedeutet sinnliche Wahrnehmung und nicht Schönheit), so erschien eine „*Lehre des Schönen*“ (*meixue*) vom Hässlichen wie ein Widerspruch in sich.

Literaturverzeichnis:

- Bernard, John H. (trans.), Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, with an Introduction, New York/London: Hafner Press, (1951) 1970
- Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1971
- Guo, Shaoyu 郭紹虞, *Zhongguo lidai wenlun xuan* 中國歷代文論選 Shanghai: Guji chubanshe 古籍出版社, 1979, II
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner, 1968 (1924)
- Li, Zehou 李澤厚 und Liu, Gangji 劉綱紀, *Zhongguo meixue shi* 中國美學史, Bd. I, Peking: Zhongguo shehui kexue 中國社會科學, 1984
- Li, Zehou, *Der Weg des Schönen* (hrsg. von Karl-Heinz Pohl und Gudrun Wacker), Freiburg: Herder, 1992
- Lin, Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: Putnam Sons, 1967
- Liu, James J. Y., *Chinese Theories of Literature*, Chicago: Chicago University Press, 1975
- Liu, James J. Y., *The Art of Chinese Poetry*, Chicago: U. of Chicago Press, 1962
- Lynn, Richard John "Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen's Theory of Poetry and Its Antecedents", *The Unfolding of Neo-Confucianism*, Wm Theodore DeBary (ed.), New York: Columbia U. Press, 1975
- Lynn, Richard John, "The Sudden and the Gradual in Chinese Poetry Criticism: An Examination of the Ch'an-Poetry Analogy", *Sudden and Gradual*, Peter Gregory (Hg.), Honolulu: U. of Hawaii Press, 1987
- Möller, Hans-Georg (Übers.), *Laotse: Tao te king. Nach den Seidentexten von Mawangdui*, Frankfurt: Fischer, 1995
- Owen, Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge (Mass.): Harvard U. Press, 1992

- Pohl, Karl-Heinz, "Bilder jenseits der Bilder - Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik", *China. Dimensionen der Geschichte*, Peter M. Kuhfus (ed.), Tübingen: Attempto-Verlag, 1990
- Pohl, Karl-Heinz, "Ye Xie's *Yuan shi* - A Poetic of the Early Qing", *T'oung Pao*, LXXVIII (1992)
- Pohl, Karl-Heinz, *Ästhetik und Literaturtheorie in China – Von der Tradition bis zur Moderne*, München: Saur, 2007
- Robertson, Maureen A., " '... To Convey what is Precious': Ssu-k'ung T'u's Poetics and the *Erh-shih-ssu shih-p'in*", David Buxbaum and Frederick W. Mote (eds.), *Transition and Permanence. A Festschrift in Honor of Dr. Hsiao Kung-ch'üan*, Hong Kong: Cathay Press, 1972
- Wilhelm, Richard (Übers.), *Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, München: Diederichs, 1996
- Wilhelm, Richard (Übers.), *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, Köln: Diederichs, 1972
- Wilhelm, Richard (Übers.), *Laotse: Tao-te-king. Das Buch vom Sinn und Leben.*, Köln: Diederichs, 1978
- Xinbian zhuzi jicheng* 新編諸子集成, Taipei: Shijie shuju 世界書局, V, 1983