

德中協會 • DEUTSCHE CHINA-GESELLSCHAFT

MITTEILUNGSBLATT

BULLETIN OF THE GERMAN CHINA ASSOCIATION

2018

INHALT

Editorial

Editorial	4
-----------	---

Aus der Deutschen China-Gesellschaft

Rückblicke	
Der China-Tag in Karlsruhe am 12.12.2018	5
Jahresrückblick des DCG-Präsidenten	5
DCG-Veranstaltungen	15
2. Weltkongress Chinawissenschaften - Bericht	18
Kontakt	22

Studien und Reflexionen

Identität und Hybridität – Chinesische Kultur und Ästhetik im Zeitalter der Globalisierung <i>Karl-Heinz Pohl</i>	24
Chinas Recht vor 1949 <i>Thomas Weyrauch</i>	39
Die Hui-Muslime der Stadt Liaocheng <i>Sun Mengyao, Michael Knüppel</i>	46
Unausgesprochenes im <i>Traum der Roten Kammer</i> <i>Martin Woesler</i>	55

Rezensionen und Lektüretipps

Coming Home – Ein eindrucksvoller Film: Kulturrevolution und Gedächtnisverlust <i>Klaus Mäding</i>	63
Einführung in das Recht Chinas / chinesische Recht <i>Thomas Weyrauch</i>	64
Abstracts des <i>European Journal of Sinology</i>	64

Veranstaltungen

71

Index

90

STUDIEN UND REFLEXIONEN

Identität und Hybridität – Chinesische Kultur und Ästhetik im Zeitalter der Globalisierung

Karl-Heinz Pohl, Universität Trier

Abstract

Traditional Chinese aesthetics is a modern way of looking at pre-modern Chinese art. This art not only concerns poetry, calligraphy and painting (as the outstanding scholarly arts), but also covers areas such as architecture, pottery, bronze sculptures, music and martial arts, etc. Many of these arts follow common principles. These principles have contributed to a Chinese identity.

Hybridity appears to be a characteristic of contemporary Chinese art, especially painting. Chinese art today shows itself in constant dialogue with its tradition as well as with Western art and art history. Much of what is considered “Chinese” art today, is produced by Chinese artists in a way Westerners expect Chinese art to be. It is made for the international art market, still dominated by Western preferences.

Key words

Chinese aesthetics, Chinese art, pre-modern, poetry, calligraphy, paintings, principles, hybridity

Einführung: Kultur und Identität

Vor 42 Jahren (1977) veröffentlichte Thomas Metzger ein Buch, welches in sinologischen Fachkreisen hohe Bekanntheit erreichte: *Escape from Predicament: Neo-Confucianism and China's Evolving Political Culture*. In diesem Buch diskutiert Metzger ein Problem, mit dem sich chinesische Gelehrte am Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert konfrontiert sahen: Modernisierung – ohne dabei die 2000 Jahre alten und kulturell wertvollen konfuzianischen Lehren aufzugeben. Ab den 1920er Jahren wurde das konfuzianische Denken durch die marxistische Lehre ersetzt, und mit dem Beginn der Volksrepublik im Jahre 1949 war letztere fest als neue Form des Diskurses etabliert. Metzger argumentiert dennoch

überzeugend, dass trotz der Macht dieser neuen linken Ideologie der Konfuzianismus nicht ins Museum der Geschichte der chinesischen Philosophie verbannt wurde, wie es Joseph Levenson (in seinem *Confucian China and its Modern Fate*, 1958) vorausgesagt hatte. Stattdessen hat das konfuzianische Denken – als integraler Bestandteil der chinesisch-kulturellen Psyche – überlebt und, obgleich nicht sichtbar, weiterhin einflussreich das moderne China mitgeformt. Selbst Radikale jener Zeit, wie Mao Zedong, die trotz ihres Versuchs, China eine völlig neue ideologische Ordnung zu verpassen, waren derartig stark durch ihre Kulturtradition geformt, dass es auch ihr politisches Handeln prägte.¹

Das zuvor genannte historische Beispiel ist wichtig für unser Thema, denn es betrifft das Problem der Beständigkeit von Kulturen angesichts kultureller Begegnungen – Begegnungen beider Art, nämlich der feindlichen, wie der erste *clash of civilizations* zwischen China und dem Westen im 19. Jh. (nach den Opiumkriegen), und der neusten, freundlicheren Variante, dem Prozess des Vermischens und Durchdringens von Kulturen, auch genannt Globalisierung.² Die Bedeutung von Kultur und kultureller Identität ist folglich auch im Zeitalter der Globalisierung nach wie vor ein großes Thema. Die gegenwärtigen Debatten darüber reflektieren, auf die ein oder andere Weise, die kontroverse Sichtweise auf die Gegenüberstellung *global* versus *lokal* oder Universalismus versus Partikularismus (oder Kulturrelativismus). Während einige

¹ Zu diesem Phänomen siehe auch Lin Yü-sheng, *The Crisis of Chinese Consciousness. Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*, Madison: University of Wisconsin Press, 1979.

² Dies ist natürlich nur eine Seite der Globalisierung. Bekanntlich wirkt eine Dialektik der Globalisierung, die sich in gleich starken Kräften der Lokalisierung in weiten Teilen der Welt manifestiert.

postmoderne Theoretiker annehmen, Kultur habe als Referenzrahmen ausgedient, behaupten andere, es sei nicht mehr politisch korrekt – nämlich im Zeitalter der globalen Assimilation und universellen Standards (z.B. Menschenrechte) – von nationalen Kulturen zu sprechen. Sie warnen vor der Falle des Essentialismus, weisen auf den Aufstieg des Fundamentalismus und des Terrorismus hin und empfehlen stattdessen sich auf Hybridität, Migration, multiple Identitäten und Austauschprozesse zu fokussieren – kurz, die Erfahrungen und die Ideologie der US-amerikanischen Immigrantengesellschaft auf globaler Ebene. Andere Kritiker dagegen, welche nicht zum postmodernen Lager zählen, halten dagegen, dass die Annahme einer globalen hybriden Menschheit, wie politisch korrekt sie auch immer sein mag, auf Schwierigkeiten in der Praxis stoßen kann. Michael Walzer z.B. warnt:

"Gesellschaften sind notwendigerweise partikular, denn sie haben Mitglieder und Erinnerungen, Mitglieder *mit* Erinnerungen nicht nur von sich selbst, sondern auch von ihrem gemeinschaftlichen Leben. Im Unterschied dazu hat die Menschheit zwar Mitglieder, jedoch keine Erinnerung; deshalb kennt sie keine Geschichte, keine Kultur, keine herkömmlichen Praktiken, keine vertrauten Lebensarten, keine Feste, kein geteiltes Verständnis vom gesellschaftlich Guten."¹

Dürfen wir deshalb in diesem Kontext überhaupt von Kultur und kultureller Identität sprechen? Oder stellt sich hier nicht auch die Frage, ob Menschen anderer Erdteile, sagen wir in arabischen oder afrikanischen Ländern, in Indien, Ozeanien oder China, die gleichen Ängste des (post)modernen westlichen Mannes (natürlich auch der Frauen) teilen, in dieser Weise über Kultur zu sprechen? Ist unser postmoderner Fokus auf Hybridität und multiple Identitäten vielleicht etwas, was ausschließlich nur für postindustrielle und zunehmend multikulturelle westliche Gesellschaften zählt – ein Diskurs also, der für Menschen, die nicht aus jenen Regionen in das gelobte Land westlicher Zivilisation aufgebrochen sind, nicht von Belang ist?

Walzer erwähnt nur das gemeinsame Verständnis vom "gesellschaftlich Guten". Wie aber steht es um das gemeinsame Verständnis von Kunst und Ästhetik? Denn Ästhetik, verstanden als eine epistemische Disziplin, ist Teil der Wissenschaften, die, obwohl durch westliche Akademiker definiert, ein System mit universeller oder globaler Bedeutung geworden ist. Aber anders als in den Naturwissenschaften wie z.B. der Physik, wo nur eine globale und überall gültige Form auftritt, gibt es immer noch gravierende Unterschiede in den Geisteswissenschaften wie Philosophie, Literatur oder Ästhetik und Kunst, die alle viel enger an soziale Voraussetzungen und Entwicklungen in den jeweiligen Ländern gebunden sind. Speziell Kunst und Ästhetik formen einen wichtigen Teil der Kultur: Neben der Sprache formen der kulturelle Rahmen aus Mythen, Bildern, Anspielungen, ebenso wie Verweise auf Literatur, Kunst, Religion, und Philosophie, kurz, die symbolische und ästhetische Orientierung (die gemeinsame literarische oder künstlerische Sensibilität) bis heute die Basis jeglicher kulturellen Identität.

Im Folgenden soll der Weg der chinesischen Ästhetik von der traditionellen hin zur modernen Periode begangen werden. Entlang dieses Weges sollen die heutigen Debatten über Kultur und Identität mit aufgegriffen und integriert werden. Der erste Teil beschäftigt sich mit Hauptcharakteristika der traditionellen chinesischen Ästhetik, welche als Basis der chinesisch-kulturellen Identität angesehen wurden (und oft immer noch angesehen werden). Im zweiten Teil soll die Entwicklung der modernen chinesischen Ästhetik nachgezeichnet werden. In Teil III werden die neuen Debatten um chinesische Kultur im Kontext des Postmodernismus und der Globalisierung erörtert. Im vierten und letzten Teil wird die Spannung zwischen chinesischer Tradition und westlicher Moderne anhand eines Werkes von Wei Dong, einem in den USA lebenden surrealistischen Künstler, verdeutlicht. Seine Arbeit soll die interkulturellen und postmodernen Trends von Dislokation und kultureller Hybridität in der modernen chinesischen Kunst illustrieren.

I. Traditionelle chinesische Ästhetik

Traditionelle chinesische Ästhetik ist eine moderne Sichtweise auf die vormoderne chinesische Kunst. Diese Kunst betrifft nicht nur Dichtung, Kalligrafie und Malerei (als die herausragenden Gelehrtenkünste), sondern deckt auch Bereiche

¹ Michael Walzer, *Thick and Thin. Moral Argument at Home and Abroad*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1994, S. 8.

wie Architektur, Töpferei, Bronzeskulpturen, Musik und Kampfkünste usw. ab. Obwohl es unmöglich wäre, all diesen Disziplinen gemeinsame Merkmale zuzuordnen, besitzen die gerade genannten drei Gelehrtenkünste gemeinsame Eigenschaften (vor allem in der Kombination Dichtung und Malerei zum einen, und zum anderen Malerei und Kalligrafie); diese Merkmale haben einen erheblichen Einfluss auf die kulturelle Identität der Chinesen ausgeübt.¹

Eine der ersten Charakteristika traditioneller chinesischer Ästhetik ist die Wertschätzung einer *Andeutungskraft* als poetische Qualität in einem Kunstwerk. In der Dichtung selbst findet sich diese Qualität in einer metaphorischen Sprache, die vor allem bestimmt ist durch Naturbilder; darüber hinaus liegt der Fokus auf einer Bedeutung jenseits der Sprache und der Bilder. Dementsprechend finden wir Ausdrücke wie "Bedeutung jenseits der Worte" (*yan wai zhi yi*) oder "Bilder jenseits der Bilder" (*xiang wai zhi xiang*).² Eine suggestive Qualität spielt auch in der Malerei eine Rolle: Idealerweise sollte ein Gemälde eine poetische Wirkung transportieren, die zu Vorstellungen jenseits der tatsächlich gemalten Szene anregen (*miao zai hua wai* – "die faszinierende Qualität liegt jenseits des Bildes").³ Demzufolge zielt die chinesische Malerei traditionellerweise nicht auf eine Abbildung der Welt im Sinne einer *Mimesis* (realistische Abbildung der Natur). Ihr fehlt somit auch die perspektivische Darstellung, welche die europäische Malerei ab der Renaissance dominierte. Stattdessen entfaltet sich die Perspektive eines Rollbildes mit dem Entrollen der einzelnen Szenen.⁴

¹ Für eine ausführliche Diskussion über chinesische Ästhetik und literarische Theorie, siehe Karl-Heinz Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China – Von der Tradition bis zur Moderne*, München: Saur, 2006.

² Siehe Maureen Robertson "‘...To Convey What is Precious’: Ssu-k’ung T’u’s Poetics and the Erh-shihssu Shih-p’in" in: Susan Bush und Christian Murck (Hg.), *Theories of the Arts in China*, Princeton: Princeton University Press, 1986, S. 3–26.

³ Huang Yue, "Ershisi huapin", in: *Zhongguo gudai meishu congshu*, Peking, 1993, Vol. 4, S. 23; Günther Debon, *Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie und ihre Verbindung zu Dichtung und Malerei*, Wiesbaden: Steiner, 1978, S. 75.

⁴ Traditionellerweise kennen die Chinesen drei "Entfernungen" (*guan*), welche als Äquivalent zur europäischen Vorstellung von Perspektive gesehen werden können. Guo Xi (ca. 1020–1090) diskutiert diese in seiner Abhandlung "The Great Message of Forest and Streams" (*Linquan gaozhi*), in Lin Yutang's Über-

Eine zweite Besonderheit ist die Forderung nach einer "vitalen Qualität" (*qi*), die eine gewisse Lebendigkeit in einem Kunstwerk transportieren soll. Dies betrifft vor allem die Malerei und die Kalligrafie (obwohl eine vitale Qualität auch in der Dichtung diskutiert wird). Solche Eigenschaften entsprechen nicht nur dem ersten Prinzip der chinesischen Malerei: *qiyun shengdong* – "Widerhall der Vitalkraft – Lebendigkeit", formuliert von Xie He im 6. Jh.,⁵ sondern berührt auch kosmologische Ideen über ein Kunstwerk, d.h. Vorstellungen einer natürlichen Kreativität: Idealerweise sollte ein Kunstwerk gleich dem Werk der Natur entstehen, nämlich wie durch das Walten des unbeschreiblichen *dao* – des "Wegs" des Natur (von welchem die genannte Kraft *qi* nur eine ausführende Kraft ist). Im Zusammenhang mit diesen Vorstellungen steht die Bedeutung der kalligrafischen Linie – mit dem Kontrast zwischen Schwarz und Weiß bzw. der Vorliebe für das Malen mit schwarzer Tusche, wodurch der Fokus auf die dynamische *Lebendigkeit* des Pinselstichs gelenkt wird. Bewegung und Dynamik von Schwarz und Weiß werden als ästhetisch reizvoller angesehen als eher statisch wirkende Farben.

Eine dritte Charakteristik bezieht sich auf die eben schon angesprochenen kosmologischen Vorstellungen; demzufolge soll in einem Kunstwerk auch eine Balance zwischen binären Gegensätzen vermittelt werden. In der Dichtung z.B. können wir eine Vorliebe für Parallelismen erkennen, wobei bestimmte Verspaare eines Gedichts antithetisch nebeneinander gestellt und verbunden werden. Dieser Hang zur Harmonisierung nicht gegensätzlicher, sondern vielmehr sich gegenseitig bedingender Kräfte stammt aus dem *Yin-Yang*-Denken, das nachhaltig die chinesische Kultur beeinflusst hat. Dieser Bezug lässt sich auch in einem chinesischen Landschaftsgemälde beobachten (auf Chinesisch *shanshui hua* – "Berg und Wasser Malerei" genannt): Ein Landschaftsgemälde vereint die angesprochenen Kräfte *yin* und *yang* als Berg (*shan*, eine Manifestation der männlichen *Yang*-Qualität) und Was-

setzung: "Looking up from below is called the 'high perspective' (*gaoyuan*); looking from the rim at the interior of mountains is called 'deep perspective' (*shenyuan*); looking toward the distance is called 'level perspective' (*pingyuan*)."⁵ Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: Putnam's, 1967, S.79.

⁵ Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: Putnam's, 1967, S. 34.

ser (*shui*, eine Manifestation des weiblichen *Yin*). Demzufolge spiegelt ein Landschaftsgemälde die harmonische kosmologische Ordnung der Welt und ihrer Kräfte in mikrokosmischer Weise wider.

Eine vierte Besonderheit chinesischer Dichtung und Kunsttheorie liegt darin, dass der Einheit zweier sich scheinbar widersprechender Vorstellungen Gewicht gegeben wird: Natürlichkeit (*ziran*) und Regelmäßigkeit (*fa*). Der überwältigende ästhetische Effekt dieser Einheit von Gegensätzen kann am besten in den sogenannten Regelgedichten (*lieshi*) beobachtet werden, die im goldenen Zeitalter der chinesischen Dichtung, der Tang Dynastie (7. bis 10. Jh.), zur Blüte gelangten. Diese Gedichte müssen strengen Regeln hinsichtlich Länge, Anzahl der Verse, Tonmuster, Parallelführung u.v.m. genügen. Dennoch hat man beim Lesen – nicht nur der Werke der größten Dichter dieser Zeit – den Eindruck einer absoluten Natürlichkeit und stilistischen Leichtigkeit. Vergleichbare Charakteristika können auch in der chinesischen Malerei beobachtet werden, die ebenfalls traditionell durch bestimmte Regeln (*fa*) definiert wurde. Trotzdem erfahren wir beim Betrachten der Werke großer Meister eine gewisse Freiheit von Regeln und Einschränkungen. So meint der Maler Shitao (ca. 1641-1717): "Die höchste Regel ist die Regel der Nicht-Regel" (*wu fa zhi fa, nai wei zhi fa*).¹ Im Grunde bedeutet dies eine völlige Internalisierung aller Regeln, so dass sie schließlich transzendiert werden können bzw. "zur zweiten Natur" werden. Das Geheimnis der Meisterschaft liegt im *gongfu* (Kung-fu), d.h. in der Anstrengung, die nach mühsamer und ausdauernder Praxis zu einer "perfekten intuitiven Kontrolle"² über das künstlerische Medium führen soll. Dieses Können wurde traditionell als "spirituell" (*shen*) eingestuft.

Es waren vor allem die sogenannten Literaten-Maler der Beamten-Klasse (*wenren hua*)³, die

einen fortwährenden Standard für die chinesische Ästhetik setzten. Wegen ihrer Vorliebe für kalligrafische Qualitäten und der Geringschätzung von Naturtreue (*mimesis*), liebten sie nicht nur das Malen mit schwarzer Tusche (wie in der Kalligrafie), sondern entwickelten auch eine amateurhafte, unrealistische Qualität in ihrem Malen, die als "kultivierte Unbeholfenheit" (*zhuo bi*) beschrieben werden kann. Aufgrund ihres beliebten Bezugs auf die Werke der großen Gelehrten-Maler der Vergangenheit, gepaart mit ihrer Wertschätzung von Anspielungen (nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der Malerei), wurde die Kunst der späteren Jahrhunderte, wie es Max Loehr einmal nannte, zu einer "art-historical art".⁴

Die traditionelle chinesische Ästhetik – mit ihren Eigenschaften wie Andeutungskraft, Lebendigkeit, Harmonie gegensätzlicher (kosmologischer) Kräfte, kultivierte Unbeholfenheit und letztlich der *spirituellen* Qualität einer Einheit von Natürlichkeit und Freiheit, erlangt durch rigides Üben nach den Regeln (*fa*) – konstituiert eine völlig andere Welt der Kunst im Vergleich zur westlichen Tradition (obwohl es sicherlich überschneidende Elemente gibt). So ist es nicht verwunderlich, dass die Chinesen selbst diese Eigenschaften oft als die erhabensten Merkmale ihrer Kultur betrachten. Diese Merkmale dienten somit, bis hinein in die Moderne, als fundamentale Elemente einer chinesischen kulturellen Identität. Darum stellten Li Zehou und Liu Gangji in ihrem monumentalen (jedoch unvollendet gebliebenen) Werk *Geschichte der chinesischen Ästhetik* (*Zhongguo meixue shi*) als wichtigste Charakteristik der traditionellen chinesischen Ästhetik die Idee eines "ästhetischen Bewusstseins" (*shenmei jingjie*) heraus, welcher als "höchstes und edelstes im Leben zu erreichendes Bewusstsein"⁵ angesehen wurde.

II. Ästhetik im modernen China – Begegnungen mit westlichem Denken

Der Ästhetik kommt in der Auseinandersetzung Chinas mit dem Westen in zweierlei Hinsicht ein eigener Stellenwert zu: Erstens bildete sie – zumindest zu Anfang ihrer Rezeption in China –

¹ Shitao (Daoji), *Huayulan*, Ch. 3, übersetzt durch Lin Yutang, S. 142. Lin Yutang übersetzt *fa* als "method".

² Richard John Lynn, "Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen's Theory of Poetry and Its Antecedents", in: William Th. DeBary (ed.), *The Unfolding of Neo-Confucianism*, New York: Columbia University Press, 1975, S. 217–269.

³ Gelehrte mussten die Kalligrafie und das Dichten beherrschen; wenn sie malten, so taten sie es als Amateure und zum eigenen Vergnügen (nicht für Geld), im Kontrast zu den professionellen Malern.

⁴ Max Loehr, "Art-Historical Art: One Aspect of Ch'ing Painting", *Oriental Art*, New series 16 (Spring 1970), S. 35–37.

⁵ Li Zehou und Liu Gangji, *Zhongguo meixueshi* (Geschichte der chinesischen Ästhetik) I, Beijing: Xinhua, 1984, S. 33.

einen relativ politikfreien Raum, weshalb sie zu zwanglosem Erkunden abendländischen Denkens vergleichsweise viel Spielraum ließ. Zweitens gehört sie in ihrem für China besonders wichtigen Teilaspekt der Kunstphilosophie zu einem Gebiet, in welchem vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten zu eigenen Traditionen bestehen. Denn anders als die traditionellen chinesischen Lehren (insbesondere der Konfuzianismus) ist die eigene ästhetische Tradition durch die Rezeption westlicher Ideen und den radikalen Antitraditionalismus der 4.-Mai-Bewegung (1917-1923) nicht diskreditiert worden. Vielmehr verstanden die Chinesen ihre eigene Kultur, als sie Anfang des letzten Jahrhunderts sich im Verhältnis zum Westen zu definieren begannen, als eine ästhetische.

Den Chinesen brachte die Begegnung mit der westlichen Ästhetik einerseits eine Fülle an faszinierenden neuen Ideen, andererseits ermöglichte es ihnen, nach bekannten Konzepten Ausschau zu halten, die in Übereinstimmung mit der eigenen Tradition gebracht werden konnten. Cai Yuanpei (1868-1940), der Präsident der Peking-Universität während der 4.-Mai-Bewegung, war einer der Ersten, der die erwähnte Idee vom kulturell-ästhetischen Selbstverständnis der Chinesen formulierte. Aufgrund seines Studiums in Deutschland war er mit abendländischer Philosophie wohl vertraut, vor allem mit Kant. Er sah die Westler als hauptsächlich durch Religion geprägt, wohingegen er für China die Ästhetik (als Mischung aus Ritual, Kunst und Ethik) als das funktionale spirituelle Gegenstück zur Religion im Westen betrachtete. Aus diesem Grund forderte er für das moderne China eine "ästhetische Erziehung an Stelle der Religion".¹ Da es zur damaligen Zeit unter kulturell konservativen Intellektuellen populär war,² der westlichen "materialistischen" Kultur eine chinesische "spirituelle" entgegenzusetzen, trug die Bekräftigung derartiger "spiritueller" Aspekte der chinesischen Ästhetik zu jenem kulturellen Selbstverständnis Chinas weiter bei.

Ein berühmter Gelehrter, Wang Guowei (1877-1927), steht repräsentativ für diesen frü-

hen Kontakt der Chinesen mit europäischem Gedankengut. Er prägte grundlegende ästhetische Konzepte des 20. Jh. wie *jingjie* ("ästhetischer Bewusstseinszustand") oder *yijing* ("künstlerische Idee")³ um eine perfekte ästhetische Fusion zwischen künstlerischer Vorstellung (oder Gefühl) mit einer konkreten Szene anzuzeigen. Wang gebrauchte den Begriff *jingjie* nur in Bezug auf Dichtung und ohne ihn theoretisch zu erläutern. Doch erhielt dieser Begriff alsbald eine allgemeine ästhetische Bedeutung (wie die oben erwähnten Zitate von Li Zehou und Liu Gangji belegen): *Jingjie* kennzeichnet beides, eine künstlerische Idee genauso wie einen höchst erhabenen Geisteszustand. Seine Konzepte leitete Wang Guowei aus der chinesischen Tradition ab (vor allem indem er buddhistisches Vokabular benutzte), gleichwohl sind sie aber auch durchdrungen von kantschem und schopenhauerschem Bedeutungsgehalt (Kants "ästhetische Idee"); folglich repräsentieren sie eine frühe Phase des interkulturellen Gedankenaustausch zwischen China und dem Westen.

In seinem Artikel "Verbreitung und Einfluss der deutschen Ästhetik in China" zeigt Liu Gangji, dass die moderne chinesische Ästhetik zum größten Teil durch die Rezeption des deutschen Idealismus geprägt wurde.⁴ Der Diskurs der chinesischen Ästhetik im 20. Jh. war somit durch Fragestellungen der deutschen Philosophie des 18. und 19. Jh. geformt. Aufgrund verschiedener Hindernisse (wie lang andauernde Kriegsphasen, enorme Übersetzungsprobleme, etc.) wurde die Tradition der Ästhetik – von Baumgarten und Kant bis Marx – in China erst mit einer Verzögerung von fast 100 Jahren rezipiert. Deshalb – und in einer bemerkenswerten Abkehr von der eigenen Tradition – konzentrierten sich chinesische Ästhetiker der Moderne auf westliche Kategorien wie Schönheit und das Tragische, also Themen, die im vormodernen chinesischen Kunstverständnis nicht präsent waren. Dadurch betraten sie auf dem Gebiet der Ästhetik Neuland, was nicht selten in kreativen Fehlinterpretationen europäischer Konzepte resultierte. Angeführt wurden diese Missver-

¹ Liu Gangji, "Verbreitung und Einfluss der deutschen Ästhetik in China", in: K.-H. Pohl (Hrsg.), *Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier*, Juli 1996 (Sonderheft 10), S. 8–13.

² Besonders einflussreich war Liang Shuming mit seinem Buch *Dong xi wenhua ji qi zhexue* (Östliche und Westliche Kulturen und ihre Philosophien), Shanghai: Commercial Press, 1922.

³ Adele Rickett, *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz'u-hua – A Study in Chinese Literary Criticism*, Hongkong: Hong Kong University Press, 1977, S. 23, und Hermann Kogelschatz, *Wang Kuo-wei und Schopenhauer: Eine philosophische Begegnung – Wandlung des Selbstverständnisses der chinesischen Literatur unter dem Einfluss der klassischen deutschen Ästhetik*, Wiesbaden: Steiner 1986, S. 245 ff.

⁴ Liu Gangji, siehe Fn. 14.

ständnisse durch die Übersetzung des Begriffs Ästhetik als *meixue*: "Lehre des Schönen"¹, so dass die chinesische Ästhetik – gerade durch die wörtliche Übertragung ins moderne Chinesisch – nun gänzlich zur "Schönheitslehre" (*beautology*)² wurde.

Die berühmtesten Gelehrten, welche sich Mitte des 20. Jh. mit der Ästhetik befassten, waren Zhu Guangqian (1897-1986) und Zong Baihua (1897-1986). Beide hatten in Deutschland studiert und waren mit westlichem Denken wohl vertraut. Ersterer brachte Hegels Ästhetik nach China und versuchte eine Brücke zwischen westlichem und chinesischem Denken zu schlagen; letzterer, obwohl ein Übersetzer Kants "Dritter Kritik" und ein Bewunderer Goethes, befasste sich auch gleichermaßen mit traditionellen chinesischen Ressourcen und entwickelte die Ideen und Konzepte weiter (z.B. der Begriff *yijing*, den Wang Guowei eingeführt hatte, ihn aber ohne theoretische Ausführungen beließ³).

Verfolgen wir die Geschichte der modernen chinesischen Ästhetik weiter, so ist es durchaus erwähnenswert, dass sogar während der ideologisch eher erstarrten Phase der 50er Jahre des 20. Jh. (zwischen 1956 und 1962) die Ästhetik einen Bereich ausmachte, der einen relativ freien Diskurs im Rahmen marxistisch-materialistischer Grenzen ermöglichte.⁴ Neben dem Konzept des Schönen, war es jetzt vor allem die marxistische Idee der "Praxis", die Li Zehou (*1930), einer der führenden Denker auf dem Gebiet der Ästhetik im heutigen China, in

die Diskussion einbrachte. Praxis war für ihn, in Anlehnung an Marx' "Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844", materiell produktive Aktivität, wie das Herstellen und Anwenden von Werkzeugen.⁵

Während der Kulturrevolution (1966-1976) verschwand das Thema Ästhetik gänzlich aus der Diskussion. Gleichwohl aber wurde in dem Jahr, als in Festland China das Chaos losbrach, in Taiwan eines der einflussreichsten Bücher über chinesische Ästhetik publiziert – Xu Fuguan's *The Spirit of Chinese Art*.⁶ Darin wird die chinesische Kunst und Ästhetik auf jene Weise diskutiert, auf die bereits Cai Yuanpei und andere hingewiesen hatten, nämlich ihre spirituelle Dimension und Verbindung zur kulturellen Identität der Chinesen herausstellend.

Nach der Kulturrevolution (in den späten 1980er Jahren) erlebte China ein bis dahin nie dagewesenes "Ästhetik-Fieber"; es wurde hauptsächlich entfacht durch die Beiträge von berühmten Ästhetikern wie Zhu Guangqian, Zong Baihua und – allen voran – Li Zehou. Letzgenannter stellte die überragende Persönlichkeit dieser Epoche dar. Zum einen führte er neue Konzepte wie Subjektivität und Praxis ein, die er aus einer Mischung kantischer und marxistischer Ideen ableitete⁷, und zum anderen bot er in seinem weit rezipierten Werk *Der Weg des Schönen* (*Mei de licheng*)⁸ anregende Interpretationen der chinesischen Kunsttradition, wobei er ein marxistisches Grundmuster mit Konzepten von Clive Bell und Susanne Langer verarbeitete. Dieser "Fieber" war auch durch die politische Entspannung nach der Verhaftung der "Vierbande" im Jahr 1976 ermöglicht worden. Nach einem ganzen Jahrzehnt von Chaos und Zerstörung, entfacht durch die radikale Linke, begann nun die Kommunistische Partei, von ideologi-

¹ Wie viele andere Begriffe der westlichen Tradition wurde auch der Terminus Ästhetik als "Lehre des Schönen" zuerst in Japan geprägt und von dort aus nach China eingeführt.

² Karl-Heinz Pohl, "Chinese Aesthetics and Kant", in: Mazhar Hussain and Robert Wilkinson (Hrsg.), *The Pursuit of Comparative Aesthetics – An Interface Between the East and the West*, Aldershot: Ashgate, 2006, S. 127–136.

³ Liu Gangji, S. 15–19. Repräsentativ ist eine Aufsatzsammlung mit dem Titel *Yi jing* (Sphäre der Kunst), Peking: Peking University Press, 1987. Die Idee von *yijing* (lit.: "Sphäre [*jing*] der Ideen [*yi*]"), reicht in Wirklichkeit weiter in der Geschichte zurück als Wang Guowei (das *yi* im Titel von Zong Baihuas Buch trägt die Bedeutung von: "Kunst"). Für chinesische Ästhetik der modernen Periode siehe u.a. Zhu Liyuan und Gene Blocker (Hrsg.): *Contemporary Chinese Aesthetics*, New York: Lang, 1995.

⁴ Gao Jianping, "The 'Aesthetics Craze' in China – Its Cause and Significance", *Dialogue and Universalism*, Vol. 3/4, 1997, S. 27–35.

⁵ Ibid., S. 30.

⁶ Xu Fuguan, *Zhongguo yishu jingshen*, Taipei: Taiwan xuesheng shuju, 1966.

⁷ Liu Gangji, pp. 19–32. Besonders einflussreich war Li Zehous Buch über Kant: *Pipan zhexue de pipan: Kangde shuping* (Die Kritik der kritischen Philosophie: Eine Untersuchung Kants), Peking: Renmin chubanshe, 1979. Siehe auch Jane Cauvel, "The Transformative Power of Art: Li Zehou's Aesthetic Theory", *Philosophy East and West*, Vol. 49, No. 2 (April 1999), S. 150–173; Woei Lien Chong, "Combining Marx with Kant: The Philosophical Anthropology Zehou", *Philosophy East and West*, Vol. 49, No. 2 (April 1999), S. 120–149.

⁸ Siehe Fn. 36.

schen Konzepten wie Klassenkampf Abstand zu nehmen und führte stattdessen den Leitspruch "Praxis als einziges Kriterium zur Wahrheitsfindung" (*shishi qiu shi*) ein. Li Zehous Idee der "Praxis" im ästhetischen Sinne förderte dieses neue Klima zusätzlich. Des Weiteren bereicherten auch seine anderen Begriffsprägungen maßgeblich die ästhetische Debatte jener Zeit, z.B. sein Konzept der "Ablagerung" (*jidian*), verstanden als eine Fusion des Sozialen mit dem Individuum im historischen Prozess, wodurch sich eine "kulturell-psychologische Struktur" (*wen hua xinli jiegou*) herausbildet. Diese Ideen bereiteten den Weg zu einer ästhetischen Debatte auf breiterer Basis, welche auch Politik und Kultur mit aufnahm – das "Kultur-Fieber" (*wenhua re*)¹ der 90er Jahre.

III. Ästhetik als Bestandteil der Debatte um Postmodernismus und Kultur im heutigen China

Mit der Einführung des Postkolonialismus Ende der 80er Jahre verlagerte sich die Aufmerksamkeit von der theoretischen Ästhetik europäischer Provenienz hin zum Thema Kultur.² In den 90er Jahren kam es zu einer regelrechten Flut an positiv gestimmten Untersuchungen zur chinesischen Kultur (*guoxue*), in welchen Kunst und Ästhetik, aber auch Ethik, eine wichtige Stellung einnehmen. Interessanter- und ironischerweise wurde das Interesse an der chinesischen Kultur abermals durch neue Trends im westlichen Denken gefördert, nämlich durch die Rezeption von Michel Foucault, d.h., den Postmodernismus und Poststrukturalismus, ebenso von Edward Saids "Orientalismus" und die darauf aufbauende postkoloniale Kritik. All diese Faktoren führten letztlich zu diesen eigentümlichen Spannungen, Ambivalenzen und Ironien der Ästhetik im heutigen China, auf welche – im Kontext der Debatte um Kultur und Identität – hier kurz, und zwar mit Bezug zum sogenannten "Postmodernismus-Fieber" (*houxue re*) eingegangen werden sollen.

"Im westlichen Denken die Wahrheit suchen, um China zu retten", dieses Motto zieht

sich wie ein roter Faden durch die 150-jährige Geschichte der chinesischen Moderne – vom ersten Opiumkrieg bis heute.³ Dieses "Fieber" hinsichtlich sogenannter "Post-Studien" (*houxue*) passt genau zu dem durch obiges Motto aufgezeigten Schema. Die Rezeption postkolonialer Kritik führte die chinesischen Intellektuellen zunächst zur Wahrnehmung einer hundertjährigen *Selbst-Kolonisation* Chinas durch westliches Denken. Zhang Kuan, einer der ersten chinesischen postkolonialen Kritiker (er lebt heute in den USA), meint dazu: "Die Hauptströmung des chinesischen Modernitätsdiskurses stand immer schon unter dem Zauber des westlichen kolonialen Diskurses."⁴ Mit Hilfe des westlichen postkolonialistischen Denkens richtete sich nun der Fokus im chinesischen Modernitätsdiskurs weg von einer Auslegung im Sinne der westlichen Aufklärung (mit Ideen wie Rationalität, Humanismus, etc.) hin zur Wiederentdeckung chinesischer "Subjektivität" oder auch "*Chineseness*" (*zhonghuaxing*). Diese "*Chineseness*", wie man sie nun verstand, sei durch einen politisch korrekten westlichen Modernitätsdiskurs, welcher seit der 4.-Mai-Bewegung (1919) die dominante neue Tradition darstellte, begraben worden und dadurch fast in Vergessenheit geraten. Deshalb führte dieses neue kulturelle Selbstbewusstsein zu einer Kritik am 4.-Mai-Paradigma – eine delikate Aufgabe, wenn man bedenkt, dass die chinesische kommunistische Partei sich selbst ausdrücklich über die 4.-Mai-Bewegung definiert. Die Idee einer "*Chineseness*" ist für unseren Kontext insofern interessant, als sie nicht nur ein bestimmtes chinesisches Denken, sondern auch und gerade eine chinesische Ethik und Ästhetik als Teil einer chinesischen kulturellen Identität begreift.⁵

¹ Siehe Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley: University of California Press, 1996.

² Gao Jianping, "Chinese Aesthetics in the Past Two Decades", in: Wang Keping and Gao Jianping (Hrsg.), *Some Facts of Chinese Aesthetics*, Peking: Chinese Society for Aesthetics, 2002, S. 41.

³ Min Lin, *The Search for Modernity. Chinese Intellectuals and Cultural Discourse in the Post-Mao Era*, New York: St. Martin's Press, 1999, S. 185. Es gab eine kontroverse Diskussion in (und außerhalb Chinas) über die Bedeutung des Postmodernismus in China. Für einen Überblick siehe z.B. Arif Dirlik und Xudong Zhang (Hrsg.), *Postmodernism & China*, Durham: Duke University Press, 2000, sowie Min Lins Buch.

⁴ Zhang Kuan, "The Predicament of Postcolonial Criticism in China", in: Karl-Heinz Pohl (ed.), *Chinese Thought in a Global Context. A Dialogue Between Chinese and Western Philosophical Approaches*, Leiden: Brill, 1999, S. 61.

⁵ Zhang Fa, Zhang Yiwu, Wang Yichuan, "Cong 'xiandaixing' dao 'zhonghuaxing' – xin zhishi de tanxun" (Von der 'Modernität' zur 'Chineseness' –

Diese Position blieb allerdings nicht lange unumstritten. Nicht nur postmoderne Kritiker bezichtigten ihre postkolonialen Kollegen des Essentialismus – eine der schwerwiegendsten Sünden im postmodernen Diskurs – auch Neuhumanisten kritisierten die postkoloniale Position als neokonservativ und somit dem Aufklärungsparadigma der Vierten-Mai Tradition widersprechend; schließlich wurde der aufkommende chinesische Postkolonialismus dafür kritisiert (vorwiegend von chinesischen Kritikern im Ausland), einer anti-westlichen Rhetorik, wie man sie von der chinesischen Regierung kannte, anzuhängen. Allerdings wirken diese Vorwürfe durchaus ambivalent, da, wie bereits erwähnt, die KP Chinas zum essentiellen Vermächtnis der 4.-Mai-Bewegung gehört.¹ Jedenfalls verlor die Debatte infolge dieser Kritik etwas an Schwungkraft. Durch die dargestellten Entwicklungen – und im Kontrast zur anfänglichen Phase ihrer Beschäftigung mit europäischer Philosophie – war die chinesische Ästhetik jedoch nun in die Sphäre der Politik eingetreten.

Zusammenfassend sind zwei Charakteristika erwähnenswert: Erstens beziehen sich beide Positionen dieser Kontroverse auf westliches Denken – und zwar dieses entweder befürwortend oder ablehnend: Einerseits haben wir nämlich eine Weiterführung des in der Vierten-Mai-Bewegung geborenen Diskurses der "vollständigen Verwestlichung" (*quanpan xibua*); andererseits kann man von "Austreibung westlicher Ideen mittels westlicher Ideen" (*yang paiwai zhuyi*) sprechen. Zweitens lässt sich ein Phänomen beobachten, welches Edward Said einmal als "travelling theory" bezeichnet hat: Wenn eine Theorie oder eine Weltanschauung an einem anderen Ort als ihrem Ursprung angewendet wird, verändern sich nicht nur einige ihrer Bestandteile, es besteht vielmehr auch die Möglichkeit, dass sie einem völlig anderen Zweck dient als ursprünglich von ihren Erfindern beabsichtigt.²

Eine Untersuchung über das neue Wissen), *Wenyi zhengming* 2/1994, S. 10–20.

¹ Die KP China wurde 1921 gegründet, d.h. durch die intellektuellen Kräfte der Vierten-Mai-Bewegung.

² Edward Said, *The Word, the Text, and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, S. 227. Als Beispiel einer "travelling theory" lässt sich der Marxismus sehen, der mit der Übernahme durch Mao Zedong in China seine internationale Orientierung verlor; stattdessen diente er dem nationalistischen Ziel, China von der kolonialen Vorherrschaft des Westens (und Japans) zu befreien.

In China dienen Postmodernismus und Postkolonialismus als "travelling theories" dazu, Diskurse über Identität und sogar Nationalismus zu fördern – eine neue "Chineseness" – mit Kunst und Ästhetik als Basis. Diese überraschende Wendung hatten Michel Foucault oder Edward Said wohl nicht im Sinn, als sie ihre Ideen formulierten. Doch da auch ihre "Theorien" nicht gänzlich ohne interne Widersprüche auskommen³, kann diese Entwicklung gleichsam als natürlicher Lebenslauf einer Theorie gesehen werden – oder als nur ein weiteres kreatives Missverständnis, wie sie im interkulturellen Austausch oder dem Entleihen von kulturell spezifischen Konzepten und Begriffen häufig vorkommen.

Nach den 1990er Jahren änderten sich erneut die intellektuellen Trends (nicht nur) in China. Mit dem Nahen des neuen Jahrtausends dominierte in chinesischen Diskursen um Kultur, Kunst und Ästhetik nun das Thema Globalisierung. Obwohl mit der postkolonialen Kritik die traditionelle chinesische Ästhetik wieder auf den Plan getreten war, schafften die einschlägigen Kritiker es dennoch nicht, die chinesischen Intellektuellen von ihrer Verliebtheit in westliche Lehren zu befreien. So fühlen sich chinesische Intellektuelle immer noch vorwiegend von westlichen Publikationen angezogen. Dabei würde sich ironischerweise das westliche Publikum, vor allem was Ästhetik betrifft, eher für genuin chinesische Ideen interessieren. Doch scheint auf diesem Gebiet nicht viel mit einer spezifischen chinesischen Note publiziert zu werden. Da aufgrund der Sprachbarriere noch längst nicht alles aus westlichen Sprachen übersetzt und rezipiert worden ist, arbeiten die Chinesen stattdessen, nicht nur jene, die im Ausland studiert haben oder noch studieren, wie es Gao Jianping formuliert, hauptsächlich für die "Übersetzungsindustrie"⁴: Theoretische Werke der Ästhetik

³ Die internen Widersprüche im Denken Foucaults und Suids wurden wiederholt aufgezeigt. Besonders problematisch aus heutiger Sicht scheint Foucaults "Flirt" mit dem Maoismus während der Kulturrevolution. Siehe Gao Jian, "Wenge sichao yu 'houxue'" (Der ideologische Trend der Kulturrevolution und die "Postmodernen Studien"), *Ersbiyi shiji (Twenty-first Century)*, 35 (Juni 1996), S. 116; siehe auch Zhang Longxi, *Mighty Opposites. From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*, Stanford: Stanford University Press, 1998, S. 138, 207. Zu Said, siehe Zhang Kuan, S. 64.

⁴ Gao Jianping, "Chinese Aesthetics in the Context of Globalization," *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 8 (2004), S. 65.

oder der anderen Disziplinen werden wie besessen aus westlichen Sprachen (vorwiegend Englisch) ins Chinesische übersetzt und werden genauso heiß auf dem Markt ver- und gekauft.

Als Folge dieser Vorliebe für westliche Theorie, fühlen sich chinesische Ästhetiker zu einem gewissen Grad isoliert, da ihre Arbeiten außerhalb Chinas nicht recht anerkannt werden.¹ Selbst ein herausragender Denker wie Li Zehou, der inzwischen in die USA gezogen ist (er publiziert auf Englisch und Chinesisch) und dessen bekannte Bücher schon in andere Sprachen übersetzt wurden, findet im Westen kaum ein Publikum mit einer vergleichbaren Anerkennung, wie er sie in China hat. Sicherlich, so erfrischend Li Zehous Konzepte von Subjektivität und Praxis auch sein mögen, für das chinesische Publikum der 80er Jahre auch gewesen sein mögen, können sie doch nicht eine vergleichbare Aufregung im Westen verursachen²: Schließlich ist *Subjektivität* durch postmoderne Trends wie Dekonstruktion längst diskreditiert worden, und *Praxis* hatte nach 1989 und dem Fall der kommunistischen Regime östlich der Berliner Mauer als Marxsche Idee ebenfalls ihren Charme verloren. Aus diesem Grunde laufen solche Theoretiker Gefahr, sich mit veralteten Konzepten zu beschäftigen und in ihrem Denken dem Westen hinterherzuhinken, zumal es ja aus bekannten Gründen eine gewisse Zeitverschiebung

bei der Einführung neuester westlicher Trends und Theorien nach China gibt. Gleichwohl birgt dieser Umstand dennoch auch eine Chance in sich, nämlich in gewisser Weise *klassischen* Ideen nachzugehen, ohne durch Zeitgeist geschürte Ängste und modische Ansprüche der neuesten *Theorien* beeinflusst zu sein.³ Wie dem auch sei, diese "West-Zentrierung" wird sich wahrscheinlich so bald nicht ändern. Der *Westen* hat nun einmal den Rahmen und die Bedingungen des Diskurses in den Natur- und Geisteswissenschaften, inklusive Philosophie und Ästhetik, definiert. Diese Disziplinen werden unter Voraussetzungen praktiziert, die durch europäische und amerikanische Wissenschaftler geschaffen wurden. Und so wird es wohl noch eine Weile dauern, bis die Chinesen am Schaffen dieser Voraussetzungen selbst beteiligt sein werden.

So ambivalent die Entwicklung der letzten Jahrzehnte für China auch ist, für die chinesischen Intellektuellen gibt es keine andere Alternative, als an den derweil geführten *globalen* Debatten über Ästhetik, Kultur und Identität teilzunehmen, obwohl diese größtenteils in der westlichen akademischen Welt stattfinden. Die entscheidende Frage dürfte sein, ob es ihnen gelingen wird, in diesen Diskussionen – anstatt nur an westlichen Ideen wie dem Postmodernismus anzuknüpfen – ihre spezielle Erfahrung oder Perspektive einzubringen und ihnen damit einen besonderen Stellenwert zu verleihen. Wie bekannt, sind einige indisch-stämmige Intellektuelle, wie Homi Bhabha oder Gayatri Spivak, die an einflussreichen US-Universitäten unterrichten, führend in der postkolonialen Kritik. Mit ihrem indisch-kolonialen Hintergrund – dazu als fleißige Dekonstruktivisten in der Nachfolge von Derrida – konnten sie auf diesem Feld sichtliche Spuren hinterlassen. Aber was sind die Möglichkeiten für die Chinesen (und nicht nur für sie)? Werden sie nur den intellektuellen Moden folgen (wie das "Post-Studien-Fieber" vermuten lässt), oder werden sie in der Lage sein, diese zu kritisieren und herauszufordern, vielleicht sogar neue Maßstäbe zu setzen, inspiriert durch ihre eigene reiche philosophische und ästhetische Tradition?

¹ Ibid.

² Sein Buch *The Path of Beauty (Mei de licheng)* wurde auch ins Deutsche übersetzt: Karl-Heinz Pohl und Gudrun Wacker (Hrsg.), *Der Weg des Schönen – Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*, Freiburg: Herder, 1992. Sein Werk spielt in sinologischen Kreisen eine große Rolle. Z.B. widmete im Jahre 1999 die Fachzeitschrift *Philosophy East and West* eine ganze Ausgabe Li Zehous Idee der Subjektivität. Siehe auch die von Cauvel and Chong in Fn. 24 erwähnten Artikel, oder auch Timothy Cheeks Einführungsartikel der Sonderausgabe: "Introduction: A Cross-Cultural Conversation on Li Zehou's Ideas on Subjectivity and Aesthetics in Modern Chinese Thought", *Philosophy East and West*, Vol. 49, No. 2 (April 1999), S. 113–19, und Li Zehous Antwort auf diesen Artikel: "Subjectivity and 'Subjectality': A Response", S. 174–183. Inzwischen wird verstärkt versucht, Li Zehous Bedeutung mehr gerecht zu werden und ihn dem westlichen Publikum näher zu bringen, so durch eine von Roger Ames organisierte Konferenz an der Universität Hawaii im Jahre 2015, die ganz seinem Schaffen gewidmet war: Roger Ames and Jinhua Jia (Hrsg.), *Li Zehou and Confucian Philosophy*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2018.

³ Siehe Karl-Heinz Pohl, "Zur Diskussion über Theorien im interkulturellen (chinesisch-westlichen) Kontext – oder: Ein Amateurversuch in Richtung Metatheorie." In: *Berliner China-Hefte. Beiträge zur Gesellschaft und Geschichte Chinas*. 23 (Oktober 2002), S. 41–53.

Die chinesische Geistesgeschichte könnte (und sollte) zu einem gemeinsamen Bezugsrahmen gehören, genauso wie es die Ideen anderer *lokaler* Denker – von Plato bis Heidegger und Derrida – geworden sind. Schließlich ist die westliche Moderne auch nichts anderes als eine kreative Transformation einer langen und reichen *lokalen* Tradition. Moderne westliche Theoretiker greifen ganz natürlich auf diese Tradition zurück, haben indes keine Ahnung von nicht-europäischer Ideengeschichte. Eine andere Frage, die sich stellen dürfte, lautet: Müssen Chinesen (oder andere Wissenschaftler nicht-europäischer Herkunft) zu diesem Zweck in den Westen ziehen? Sicherlich würde kein chinesischer Wissenschaftler eine Professur an der Harvard- oder Columbia-Universität ablehnen, wie man das an einigen bereits dort unterrichtenden exzellenten Chinesen sehen kann. Die Aussichten jedoch sind, dass dieser Fokus die "West-Zentriertheit" in den Geisteswissenschaften auf lange Sicht hin nur noch weiter zementieren wird. Bis heute ist interkultureller Austausch – wegen eines asymmetrischen Kräfteverhältnisses zwischen "*West and rest*" – vorwiegend in einer Einbahnstraße verlaufen; und dies wird – trotz der Betonung von interkulturellem Austausch während der letzten Dekade – auf absehbare Zeit wohl so bleiben.

IV. Chinesische Kunst und Ästhetik im Kontext der Globalisierung

Bekanntlich heißt es: "Kunst kennt keine Grenzen". Dieser Spruch scheint passend für das neue Zeitalter der sogenannten globalen modernen Kunst. Dennoch mögen wir selbst in der modernen Kunst nur das sehen, was wir kennen, oder anders ausgedrückt, je mehr wir kennen, desto mehr sehen wir. Moderne Künstler, ungeachtet ihres Ursprungs, sei er China, Indien, Afrika, Amerika oder Europa, scheinen relativ ähnliche Vorstellungen über Kunst zu haben, allesamt aus der westlichen Tradition entsprungen: Ein Kunstwerk sollte ein originäres Konzept besitzen; sein Ziel sollte der Selbstaussdruck und/oder eine sozio-politische Kritik sein. Jedoch ist dies nur das Ideal der globalen modernen Kunst; in der Realität erscheint Kunst als integraler Teil des globalen Marktes. Demzufolge lässt sich um die andauernden Debatten um Postmodernismus und Globalisierung (nicht nur in China) ein Trend Richtung Konsumerismus beobachten: Kunst ist eine heiß begehrte Ware. Obwohl wir in China eine lebhaftere Kunstszene

vorfinden, die durch die zuvor genannten westlichen Trends und Charakteristika dominiert wird, ist das westliche Publikum mit seinem Geld vor allem an chinesischer Kunst "mit typisch chinesischen Eigenschaften" interessiert – wie auch immer diese definiert sein mögen. Darüber hinaus gilt: Wo es Nachfrage gibt, gibt es auch ein Angebot. Chinesische Künstler ziehen mit dem globalen Kapitalstrom, d.h. sie ziehen in den Westen, vor allem in die USA – aber auch Deutschland: man denke etwa an Ai Weiwei. Somit ist es nicht verwunderlich, dass chinesische Avantgarde-Künstler gewöhnlich im Westen bekannter sind als in China. Dort nämlich können sie *lokale* Kunst (politisch kritisch oder nicht) einem *globalen* Markt bereitstellen, und darüber hinaus noch besser davon leben als zu Hause. Obgleich das westliche Publikum an einer Kunst mit einheimischer Note (man mag diese Vorliebe vielleicht *Exotismus* nennen) interessiert ist, muss diese Kunst für sie aber auch den Ansprüchen der westlichen Moderne genügen. Folglich muss das Angebot diese doppelte Nachfrage befriedigen.

Zum Schluss unserer Überlegungen zur chinesischen Ästhetik von der Tradition bis zur Moderne soll nun ein Gemälde des chinesischen Künstler Wei Dong (geboren in der Inneren Mongolei, nun in den USA lebend) aus dem Jahre 2002 diskutiert werden, welches als Beispiel für den Trend hin zur Vermengung traditionell chinesischer und moderner, westlicher Elemente angesehen werden darf. Es trägt den Titel – nicht ohne eine gewisse Relevanz für unsere Thematik – "*Culture Culture*" (Abb. 1).



Abb. 1: Wei Dong: „Culture, Culture“

Viele von Wei Dongs Bildern, vor allem jene vor 2003 gemalt, zeigen junge halbnackte Chinesinnen, die vor einem für die traditionell chinesische Landschaftsmalerei typischen Hintergrund posieren; das hier diskutierte Werk stellt also keine Ausnahme dar. Gemäß der chinesisch-traditionellen Ästhetik – und im Kontrast zur westlichen Tradition – zählten Portraits oder Abbildungen menschlicher Personen niemals als überragende Kunst (im Vergleich zu Landschafts-, Vogel- und Pflanzenabbildungen). "Culture Culture" zeigt ein Mädchen, das sich vor dem Hintergrund einer monumentalen traditionellen Ming-Landschaft an einen chinesischen Gartenfels anlehnt. Das Bild ist eine verwirrende Mischung von vielen Details (chinesische Land-

schaft als Hintergrund, weibliche Figur und ihre Accessoires), und obwohl keine fantastischen Dali-Elemente auftreten, wirkt es dennoch verfremdet und leicht surrealistisch.

Die weibliche Figur zeigt eine Menge auffälliger Eigenheiten: Ihr leicht bekleideter Körper, dargestellt in einer realistischen Weise, erinnert stark an europäische Renaissance Malerei; ihre Hautfarbe scheint eher weiß als gelblich; blaue Adern treten an vielen Stellen hervor, und ihre Fingernägel sind rot gefärbt. Sie trägt ein knappes rosa Kleid, das eher einem etwas zu groß geratenen Badeanzug mit vielen Falten ähnelt.

Insgesamt wirkt die Figur sehr feminin, ausgenommen Kopf und Gesicht. Obwohl sie Lippenstift trägt und halb offene Zöpfe an den Seiten herunter hängen, erscheint der Rest ihres Kopfes sehr maskulin: mit einer breiten Nase, einem großem linken Ohr und einer Halbglatze – welche sehr an Mao Zedong erinnert (viele Frauen in Wei Dongs Gemälden haben Halbglatzen).

Auch gibt es einige vielsagende Accessoires: Um ihren linken Arm ist ein rotes Band mit der angedeuteten Aufschrift "Student im Dienst" gewickelt, wie es zu Zeiten Maos üblich war. Über Ihre linke Schulter hängt eine Schultasche mit dem roten Stern der Roten Garden, und ein Gehstock mit Mao-Kopf ist unter ihrem rechten Arm geklemmt – es ist das einzige Objekt in dem Bild, welches auf unheimliche Weise einen leichten Schatten auf den Boden wirft. In ihrem Dekolleté steckt eine Flasche, dekoriert mit einem traditionellen Vogelmotiv, welches wir normalerweise in den Händen des Bodhisattva Guanyin, der chinesisch-buddhistischen Göttin des Mitgefühls, finden. In der traditionellen Ikonografie benutzt Guanyin Wasser aus der Flasche, um die Gläubigen damit zu segnen; in Wei Dongs Bild jedoch ist die Flasche mit einem kommunistischen roten Stern verschlossen. Auf der rechten Seite schauen aus ihrem Kleid zwei 10-Yuan Scheine hervor – einige der Scheine fliegen auf der linken Seite des Bildes in der Luft umher. Mit ihren Händen hält sie ein Buch fest umklammert, auf welchem man (bei genauerer Betrachtung) einige Hinweise bezüglich Titel und Inhalt erkennen kann: die Großbuchstaben A und D – die Insignien Albrecht Dürers – sowie die letzten drei Buchstaben von Dürers Namen ("...rer").



Abb. 2: Wei Dong: „Culture, Culture“ (Detail)

Somit haben wir ein Potpourri an Elementen der traditionell-chinesischen Kultur und Religion, der Kulturrevolution sowie der westlichen Tradition und Moderne – alle mit dem Hintergrund einer traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei. In der Darstellung der Figur sind nicht nur westliche und chinesische Elemente, sondern auch maskuline und feminine miteinander verquickt. Demnach könnte die Verdoppelung des Begriffs "Culture" im Titel des Bildes eine ironische Andeutung sein, vielleicht eine Parodie der Kultur oder eine Art postmodernen Mischmaschs: eine Kultur der körperlichen Zurschaustellung, Überbleibsel einer kulturellen Tradition (inklusive Kunst, einer fast vergessenen Religion, und Erinnerungen an die Mao-Zeit), eine Kultur des Geldes und letztlich eine kaum wahrnehmbare künstlerische Hommage an einen der größten deutschen Renaissance Maler: Albrecht Dürer.¹

Das Werk kann sicher auf verschiedene Weise interpretiert werden, abhängig von der Orientierung – Bedeutung liegt bekanntlich im Auge des Betrachters. Wenn wir allerdings dem Titel Gewicht geben, dann reflektiert es durchaus die dislozierte, hybride und transkulturelle (oder kulturlose?) Situation der Postmoderne. Das Bild vermittelt allerdings keine definitiven negativen oder positiven Signale.

Interessanterweise benutzt Wei Dong in einem seiner früheren Bilder die gleiche weibli-

che Figur, platziert sie nur vor einem anderen Hintergrund. Das Bild (1998) ist Teil eines vier-teiligen Polyptychons mit dem Titel "My Attendants" (Fig. 2). Zusammen zeigen sie vier halbnackte jungen Frauen mit Halbglätze (zwei davon sind bewaffnet!) vor einer die Bilder überspannenden monumentalen traditionell-chinesischen Landschaftsmalerei.²

¹ Laut einem Interview gehört Dürer (neben Delacroix und Cezanne) zu Wei Dongs Vorbildern der europäischen Tradition. Siehe <http://www.jerseycitymuseum.org/exhibitions/virtualCatalogue/dong.html>. Hinsichtlich Dürers Insignien, siehe <http://www.schaep.de/duerer/in.html>.

² Siehe <http://www.chinalink.be/MCAF2.htm>. Der Kopf der zweiten "attendant" von links, die einzige ohne Zöpfe, hat verdächtige Ähnlichkeit mit Mao Zedong.

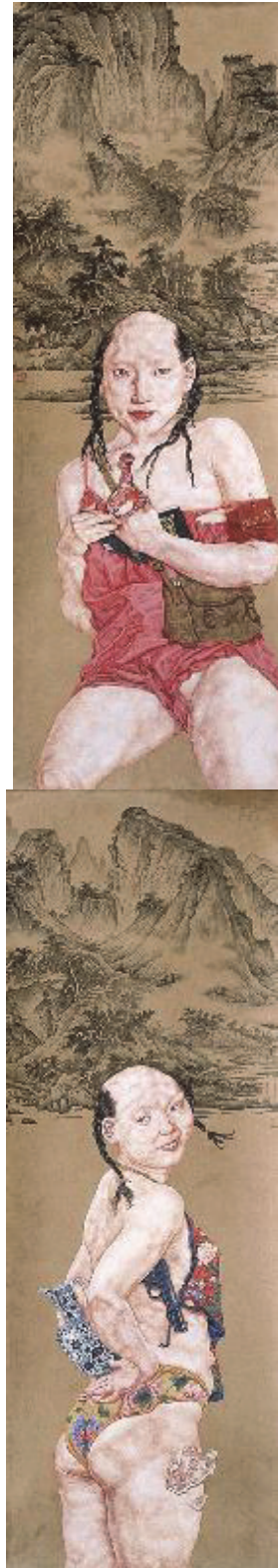


Abb. 3-6: Wei Dong

Ein anderes Bild mit dem Titel "Dragon and Business Man", datiert auf 2000, zeigt eine (Geschäfts-)Frau, halb bedeckt von einem traditionellen Kostüm und dabei einen wohlwollend ausschauenden Drachen umarmend, welcher oberhalb eines chinesischen Gartenfels kopfüber vor einer weitgehend leeren traditionellen chinesischen Landschaft schwebt.¹ Einige amerikanische Accessoires – eine Schachtel Marlboro und Spielkarten – schweben durch die Luft (in einem anderen Werk sind es die amerikanischen "Stars and Stripes") – deuten auf die Dislozierung der chinesischen Kultur hin und legen nahe, dass die chinesische Kultur schließlich auch in Amerika angekommen ist, oder – *vice versa* – die amerikanische Kultur es nach China geschafft hat.



Abb. 7: Wei Dong „Dragon and Business Man“

¹ Siehe <http://www.plumblossoms.com/WeiDong/CX0141a.htm>.

Der obige Fokus auf (post)moderne chinesische Kunstwerke, welche nicht einmal in China, sondern in den USA gemalt wurden, lassen keine allgemeinen Schlussfolgerungen über die Situation der gegenwärtigen chinesischen Kunst und Ästhetik zu. Dennoch illustrieren sie zum einen den Trend hin zur Vermischung von Traditionen; zum anderen offenbaren sie auch eine anhaltende Beschäftigung der Künstler mit Aspekten der chinesischen Tradition. In den Bildern scheinen kulturell relevante Elemente, wie Anspielungen auf die Vergangenheit, d.h. auf die traditionell-chinesische Landschaftsmalerei, auf Spannungen zwischen Fülle und Leere sowie Andeutungen einer "kultivierten Unbeholfenheit" durchzuscheinen. Die Liebe zum Detail im Bild erinnert an die detailgetreuen Abbildungen in der chinesischen Tradition einer *Ästhetik der Fülle*²; in ihrer Vereinigung mit Elementen im Stile westlicher Malerei ergibt sich ein surrealistischer Effekt. Auf jeden Fall deuten die genannten Aspekte der chinesischen Kultur – selbst wenn sie disloziert sind, verfremdend wirken oder einfach nur ironisch benutzt werden – darauf hin, dass sie immer noch eine gewisse Relevanz für die chinesischen Künstler aufweisen, nämlich als kulturelles Gedächtnis, egal ob sie sich nun innerhalb oder außerhalb Chinas aufhalten.

Schlussbemerkungen

Auf der ganzen Welt haben sich westliche Prioritäten durchgesetzt, so auch in den Künsten, die von Ästhetik und Literaturtheorie nicht zu trennen sind. Die Maßgabe lautet, dass Kunst konzeptionell-innovativ und emanzipatorisch oder politisch-kritisch zu sein hat – ganz zu schweigen von den "Errungenschaften", die der Dadaismus gebracht hat. Diesen Vorgaben entgegengesetzt steht eine chinesische Tradition, in der einerseits große Kunstwerke eine über die Sprache bzw. Bildlichkeit hinausweisende "jenseitige" Qualität besitzen sollen, andererseits die intuitiv-perfekte Beherrschung einer Fertigkeit Bedingung für das Schaffen großer und in den

² Ein Beispiel für die Ästhetik der Fülle (im Kontrast zur Ästhetik der Leere, wie sie in den Bildern der Ma-Xia-Schule der Südlichen Song vorherrschend war) ist das bekannte Rollbild: "Den Fluss hinauf am Qingming-Fest" (*Qingming shanghe tu*) von Zhang Zeduan (1085–1145). Das ca. 10-m lange Rollbild (heute im Palast Museum Peking) zeigt das Leben in seiner prallen Fülle in der Song-Hauptstadt Bianjing (heute Kaifeng).

Bereich des Geistigen ragender Kunst bedeutet. Das Gros der heutigen chinesischen Künstler und Literaten scheint sich dem vom Westen ausgehenden Einfluss kaum entziehen zu können oder zu wollen. Doch wie die europäische Moderne ohne Auseinandersetzung mit ihrer geistesgeschichtlichen Vergangenheit undenkbar ist, wäre es durchaus möglich, dass das reiche ästhetische Erbe Chinas bei dessen Gang in die Moderne ebenfalls verstärkt Gegenstand der eigenen Aufarbeitung werden könnte. Es wäre sogar denkbar, dass es in einem kreativen Aufeinandertreffen und in einem fruchtbaren Austausch mit Europäern neu entdeckt und zum Fundus wird. So gibt es bereits eine über hundert Jahre währende Geschichte der Anregung der westlichen durch die ostasiatische Kunst (vom Jugendstil des 19. Jh. bis zu Mark Tobey u.a. im 20. Jh.). Die Begegnung der Kulturen hat zwar nicht gerade erst begonnen, doch hat sie im Zeitalter der Globalisierung eine neue Dimension gewonnen. Es bleibt abzuwarten, wie die Künstler sich in diesem Kontext zwischen verschiedenen Traditionslinien bewegen werden – vielleicht auch mit multiplen Identitäten. Und so wird erst die Zukunft zeigen, zu welchen hybriden oder interkulturellen Formen der Literatur und Kunst – vielleicht sogar der Ästhetik – dies führen wird, was in der Folge an großen Werken entstehen mag und ob oder in welchem Maße die eigene Tradition dabei noch eine Rolle spielen kann.