

Chinesische Kultur und Ästhetik im Zeitalter der Globalisierung

Karl-Heinz Pohl

1. 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 – 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. Liu Gangji hat in seiner zusammen mit Li Zehou verfassten *Geschichte der chinesischen Ästhetik (Zhongguo meixue shi)* als letztes und wohl wichtigstes Charakteristikum der vormodernen chinesischen Ästhetik den Umstand bezeichnet, dass ein ästhetischer Bewusstseinszustand (*jìngjiè*) als der höchste im menschlichen Leben zu erreichende Bewusstseinszustand betrachtet wurde.¹

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

¹ Li Zehou und Liu Gangji, *Zhongguo meixue shi*, Bd. I, Peking: Zhongguo shehui kexue, 1984, S. 33.

Erziehung an Stelle der Religion“.² Da es zur damaligen Zeit unter kulturell konservativen Intellektuellen populär war³, der westlichen „materialistischen“ Kultur eine chinesische „spirituelle“ entgegenzusetzen, trug die Bekräftigung derartiger „spiritueller“ Aspekte der chinesischen Ästhetik zu jenem kulturellen Selbstverständnis Chinas weiter bei.

Der berühmte Gelehrte Wang Guowei (1877-1927) steht repräsentativ für den frühen Kontakt der Chinesen mit europäischem Gedankengut. Er prägte grundlegende ästhetische Konzepte des 20. Jh. wie *jingjie* („ästhetischer Bewusstseinszustand“) oder *yijing* („ästhetische Idee“)⁴, um eine perfekte ästhetische Verschmelzung von künstlerischer Idee (oder Gefühl) mit einer konkreten Szene zu bezeichnen. Wang gebrauchte *jingjie* nur in Bezug auf Dichtung und ohne jegliche theoretische Erläuterung. Doch erhielt dieser Begriff alsbald eine allgemeine, wenn auch nicht eindeutige, ästhetische Bedeutung (wie das oben erwähnte Zitat von Liu Gangji zeigt); so kennzeichnet *jingjie* beides: sowohl eine ästhetische Idee als auch 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 kantischem und schopenhauerschem Bedeutungsgehalt (Kants „Ästhetische Idee“)⁵; folglich repräsentieren sie eine frühe und formative Phase des interkulturellen Gedankenaustausch zwischen China und dem Westen.

In seinem Artikel „Verbreitung und Einfluss der deutschen Ästhetik in China“ hat Liu Gangji aufgezeigt, dass die moderne chinesische Ästhetik zum größten Teil durch die Rezeption des deutschen Idealismus geprägt wurde.⁶ Der Diskurs der chinesischen Ästhetik im 20. Jh. war somit durch Fragestellungen der deutschen Philosophie des 18. und 19. Jh. geformt. Aufgrund verschiedener Hindernisse (lang andauernde Kriegsphasen, enorme Übersetzungsprobleme etc.) wurde die deutsche 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

² Liu Gangji, „Verbreitung und Einfluss der deutschen Ästhetik in China,“ in: K.-H. Pohl (Hg.), Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier, Juli 1996 (Sonderheft 10), S. 8–13.

³ Besonders einflussreich war Liang Shuming mit seinem Buch *Dong xi wenhua ji qi zhexue* (Östliche und Westliche Kulturen und ihre Philosophie), Shanghai: Commercial Press, 1922.

⁴ 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.

⁵ Siehe Karl-Heinz Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China*, München: Saur, 2007, S. 409ff.

⁶ Liu Gangji, S. 8–13.

Fehlinterpretationen europäischer Konzepte resultierte. Angeführt wurden diese Missverständnisse durch die Übersetzung des Begriffs Ästhetik als *meixue*: „Lehre des Schönen“, so dass die chinesische Ästhetik – gerade durch die wörtliche Übertragung ins moderne Chinesisch (aus dem Japanischen übernommen) – nun gänzlich zur „Schönheitslehre“ (*beautology*)⁷ wurde.

Die berühmtesten Gelehrten, die sich Mitte des 20. Jh. mit 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 von Kants „Dritter Kritik“ und ein Bewunderer Goethes, befasste sich auch gleichermaßen mit traditionellen chinesischen Ressourcen und entwickelte deren Ideen und Konzepte weiter, so z.B. den Begriff *yijing*, den Wang Guowei eingeführt hatte, aber ohne theoretische Ausführungen beließ⁸.

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.⁹ 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 mit aufnahm. 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.¹⁰

Während der Kulturrevolution (1966-1976) verschwand das Thema Ästhetik gänzlich aus der Diskussion. Gleichwohl wurde jedoch in dem Jahr, als in Festland China das Chaos losbrach, in Taiwan eines der einflussreichsten Bücher über chinesische Ästhetik publiziert – Xu Fuguans *Der Geist der chinesischen Kunst*.¹¹ Darin wird die chinesische Kunst und

⁷ Karl-Heinz Pohl, „Chinese Aesthetics and Kant,“ in: Mazhar Hussain and Robert Wilkinson (Hg.), *The Pursuit of Comparative Aesthetics – An Interface Between the East and the West*, Aldershot: Ashgate, 2006, S. 127–136.

⁸ Liu Gangji, S. 15–19. Repräsentativ ist Zong Baihuas Aufsatzsammlung mit dem Titel *Yi jing* (Sphäre der Kunst), Peking: Peking University Press, 1987. Der Begriff *yijing* (lit.: „Sphäre [*jing*] der Ideen [*yi*]“) reicht in Wirklichkeit weiter zurück in der Geschichte als zu Wang Guowei (das *yi* im Titel von Zong Baihuas Buch trägt allerdings die Bedeutung von: „Kunst“); siehe K.-H. Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China*, S. 165ff und 409ff. Für die chinesische Ästhetik der modernen Periode siehe u.a. Zhu Liyuan und Gene Blocker (Hrsg.): *Contemporary Chinese Aesthetics*, New York: Lang, 1995.

⁹ Gao Jianping, „The ‘Aesthetics Craze’ in China – Its Cause and Significance,“ *Dialogue and Universalism*, Vol. 3/4, 1997, S. 27–35.

¹⁰ Gao Jianping, S. 30.

¹¹ Xu Fuguan, *Zhongguo yishu jingshen*, Taipei: Taiwan xuesheng shuju, 1966.

Ästhetik auf eine 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 1980er Jahren) erlebte China ein bis dahin nie gekanntes „Ästhetik-Fieber“; es wurde hauptsächlich entfacht durch die Beiträge von berühmten Ästhetikern wie Zhu Guangqian, Zong Baihua und – allen voran – Li Zehou. Letztgenannter 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 ableitete¹², und zum anderen bot er in seinem weit rezipierten Werk *Der Weg des Schönen (Mei de licheng)*¹³ anregende Interpretationen der chinesischen Kunsttradition, wobei er ein marxistisches Grundmuster mit Konzepten von Clive Bell und Susanne Langer verband. Dieses „Fieber“ war auch durch die politische Entspannung nach der Verhaftung der „Viererbande“ im Jahr 1976 ermöglicht worden. Nach einem ganzen Jahrzehnt von Chaos und Zerstörung, entfacht durch die radikale Linke, begann nun die Kommunistische Partei, von ideologischen 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 jieyou*) 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*)¹⁴ der 90er Jahre.

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

¹² Liu Gangji, S. 19–32. Besonders einflussreich war Li Zehous Buch über Kant: *Pipan zhexue de pipan: Kangde shuping* (Kritik der kritischen Philosophie: Eine Untersuchung zu Kant), 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.

¹³ Siehe Karl-Heinz Pohl und Gudrun Wacker (Hrsg.), *Der Weg des Schönen – Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*, Freiburg: Herder, 1992; es wird allerdings seit langem nicht mehr aufgelegt.

¹⁴ Siehe Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng’s China*, Berkeley: University of California Press, 1996.

Mit der Einführung des Postkolonialismus Ende der 80er Jahre verlagerte sich die Aufmerksamkeit von der theoretischen Ästhetik europäischer Provenienz hin zum Thema Kultur.¹⁵ 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, das heißt den Postmodernismus und Poststrukturalismus, ebenso von Edward Saids „Orientalismus“ und die darauf aufbauende postkoloniale Kritik. All diese Faktoren führten letztlich zu 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 soll.

„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.¹⁶ 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.“¹⁷ Mit Hilfe des westlichen postkolonialistischen Denkens wandelte sich nun der Fokus in der innerchinesischen Debatte von einem Verständnis der Moderne 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

¹⁵ Gao Jianping, „Chinese Aesthetics in the Past Two Decades,“ in: Wang Keping and Gao Jianping (Hg.), *Some Facts of Chinese Aesthetics*, Peking: Chinese Society for Aesthetics, 2002, S. 41.

¹⁶ 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 hitzige Diskussion in (und außerhalb Chinas) über die Bedeutung von 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.

¹⁷ „The main stream of Chinese modernity discourse has always been enchanted by the magical spell of the Western colonial discourse.“ 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.

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.¹⁸

Die Position des Postkolonialismus blieb allerdings nicht lange unumstritten. Nicht nur postmoderne Kritiker bezichtigten ihre postkolonialen Kollegen des Essentialismus – eine der schwerwiegendsten Sünden im postmodernen Diskurs –, auch Neohumanisten kritisierten die postkoloniale Position als neokonservativ und somit dem Aufklärungsparadigma der 4.-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.¹⁹ 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 4.-Mai-Bewegung geborenen Diskurses der „vollständigen Verwestlichung“ (*quanpan xihua*); andererseits kann man von „Austreibung westlicher Ideen mittels westlicher Ideen“ (*yang paiwaizhuyi*) 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.²⁰ In China dienen Postmodernismus und Postkolonialismus als „*travelling theories*“ dazu, Diskurse über

¹⁸ Zhang Fa, Zhang Yiwu, Wang Yichuan, “Cong ‘xiandaixing’ dao ‘zhonghuaxing’ – xin zhishi de tanxun” (Von der ‘Modernität’ zur ‘Chineseness’ – Eine Untersuchung über das neue Wissen), *Wenyi zhengming* 2/1994, S. 10–20.

¹⁹ Die KP China wurde 1921 gegründet, d.h. während der 4.-Mai-Bewegung.

²⁰ Edward Said, *The Word, the Text, and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, S. 227. Als sehr bekanntes Beispiel einer „*travelling theory*“ dient der Marxismus, der seine internationalistische Orientierung mit der Übernahme durch Mao Zedong verlor; stattdessen diente er einem nationalistischen Ziel, nämlich China von der kolonialen Macht des Westens (und Japans) zu befreien.

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 Sinne, als sie ihre Ideen formulierten. Doch da auch ihre „Theorien“ nicht gänzlich ohne interne Widersprüche auskommen²¹, 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 traditionelles chinesisches Denken in Form der 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“²²: Theoretische Werke der Ästhetik oder anderer 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.²³ Selbst Li Zehou, der inzwischen in den USA lebt (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 für das

²¹ Die internen Widersprüche im Denken Foucaults und Saids wurden des Öfteren von anderen aufgezeigt. Besonders ironisch 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“), *Ershiyi 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.

²² Gao Jianping, „Chinese Aesthetics in the Context of Globalization,” *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 8 (2004), S. 65.

²³ Gao Jianping, „Chinese Aesthetics in the Context of Globalization”.

chinesische Publikum der 80er Jahre auch gewesen sein mögen, können sie doch nicht eine vergleichbare Aufregung im Westen verursachen²⁴: 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 marxistische 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.²⁵ 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.

3. Die Frankfurter Schule und China

Eine „*travelling theory*“ stellt auch die Frankfurter Schule dar, und wir mögen uns an dieser Stelle fragen, welche Wirkung sie in China entfaltet hat – oder, so müsste man besser fragen – welche Wirkung sie hätte entfalten können, wenn sie denn mit gebührender Resonanz rezipiert worden wäre. Übersetzungen und Studien hat es immerhin einige gegeben, wobei Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* als kritische Kulturtheorie wohl den größten Eindruck hinterlassen hat – wohl auch am ehesten in eine Tradition hineinpasst, die der Dominanz des westlichen Aufklärungsdiskurses zumindest potentiell kritisch gegenüber steht. Allerdings hat die Frankfurter Schule auch gewisse Merkmale, die sie für China sperrig

²⁴ Seine Werke spielen in sinologischen Kreisen jedoch durchaus eine Rolle. Z.B. widmete 1999 die Fachzeitschrift *Philosophy East and West* eine ganze Ausgabe Li Zehous Idee der Subjektivität. Siehe auch die von Cauvel and Chong in Fußnote 12 erwähnten Artikel oder auch Timothy Cheeks Einführung als Gastlektor 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.

²⁵ 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.

machen. Zwar knüpft sie an Marx an, vor allen an dessen „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten von 1844“, die ja erst 1932 in Deutschland veröffentlicht worden waren, und bezieht Marx auf die neuen sozialen Verhältnisse der spätkapitalistischen Gesellschaft des 20. Jh.; dabei werden auch Max Webers Soziologie und Sigmund Freuds Psychoanalyse mit einbezogen. Vor allem steht jedoch die Frankfurter Schule – zumindest in ihrem Nachkriegsgepräge – unter der Erfahrung des deutschen Nationalsozialismus und des Holocausts, womit ihre führenden Köpfe ja, wie hinlänglich bekannt, die geistigen Väter der 68er Studentenbewegung wurden.

Spätkapitalistische Gesellschaftsstrukturen, Nazi-Deutschland, Holocaust und 68er Bewegung sind jedoch Erfahrungen, die chinesischen Intellektuellen fremd geblieben sind bzw. im kollektiven Gedächtnis Chinas keine Rolle spielen. Stattdessen hatte China zunächst den europäischen Kolonialismus, den Krieg mit Japan und dann die Kulturrevolution als Katastrophen zu verarbeiten. Heute wird von manchen vorgeschlagen, die Frankfurter Schule könnte – als Initiator der deutschen Aufarbeitung der Nazi-Zeit der 68er – Anregung und Beispiel geben für eine chinesische Aufarbeitung der Kulturrevolution. Jedoch ist China womöglich weniger eingestimmt für die spezifisch deutsche Aufarbeitungs- und Betroffenheitskultur. Es stellt sich die Frage, ob für eine eher schamorientierte Gesellschaft (und weniger schuldorientierte, um mit Ruth Benedict zu sprechen) die deutsche Art der Geschichtsaufarbeitung exportierbar bzw. ob sie überhaupt universalisierbar ist.²⁶ Was die letzten Dekaden betrifft, so ist die Frankfurter Schule – zumindest seit dem Zusammenbruch des marxistischen Ostblocks – von der französischen Philosophie, d.h. von Foucault und Derrida, als Leitschule abgelöst worden. Heute scheinen es eher nostalgische Gründe angesichts des 40sten Jahrestages der 68er Bewegung zu sein, weswegen der Frankfurter Schule wieder Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Wie sieht es jedoch mit den speziell ästhetischen Werken der Frankfurter Schule aus? Besitzen sie eine Relevanz angesichts des großen Interesses an Ästhetik auch und gerade im modernen China? Immerhin ist im Jahre 1999 eine von Jiang Kongyang und Zhu Liyuan herausgegebene siebenbändige *Geschichte der westlichen Ästhetik (Xifang meixue tongshi)* erschienen, in deren letztem Band auch der Frankfurter Schule ein Kapitel von etwa 50 Seiten gewidmet ist (unter der Überschrift „Spätere westliche marxistische Ästhetik – *Houqi xifang makesizhuyi meixue*). Allerdings war Adornos *Ästhetische Theorie* bereits 1990 ins

²⁶ Es gibt bekanntlich noch andere Katastrophen der jüngeren Menschheitsgeschichte, die nicht adäquat aufgearbeitet sind, z.B. die Auslöschung der amerikanischen Indianer im Zuge der Kolonialisierung oder der Vietnam-Krieg. Da man auch gerne die Japaner hinsichtlich deren Weltkriegsschuld zu mehr Aufarbeitung drängt, stellt sich die – zugegeben ketzerische – Frage, ob das Postulat der Aufarbeitung womöglich nur für besiegte und nicht für siegreiche Völker oder Nationen gilt.

Chinesische übersetzt worden, und Wang Caiyong hat im Jahre 1992 eine Übersetzung von Benjamins populärsten Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vorgelegt, die inzwischen respektable vier Auflagen erreicht hat. Dies zeigt auch, dass das Interesse an Benjamin relativ groß ist; seine Fragen nach der Wirkung der Kommodifizierung von Kunst sowie nach der Konsequenz aus der „Zertrümmerung der Aura“ eines Kunstwerks bzw. des Verlusts seiner „Echtheit“ haben ja nichts von ihrer Relevanz verloren, wenn auch die Antworten auf diese Fragen heute nicht mehr unbedingt so ausfallen mögen wie die von ihm gegebenen. Außerdem dürfte das Interesse an Benjamin vor allem von einem heftigen Benjamin-Fieber in den USA genährt werden.

Adornos 1970 – also posthum – erschienenenes (und Fragment gebliebenes) ästhetisches Hauptwerk stellt jedoch einen ganz anderen Fall dar. Nicht nur seine bewusst elitäre und hermetisch gehaltene Sprache (er wollte nicht von Unberufenen einfach verstanden werden), auch seine intensive Bezugnahme zur europäischen Tradition und Geschichte machen das Werk schwierig für einen nicht europäischen Leser. Eine weitere Schwierigkeit kommt hinzu: Adorno ist als Ästhetiker in erster Linie nicht nur Musikphilosoph, sondern auch Komponist (Schüler von Alban Berg), und als solcher ist er der europäischen Avantgarde verpflichtet. Nun stellt bereits die klassische europäische Musik – von Bach mit seiner Religiosität bis zur Spätromantik eines Bruckner oder Mahler mit all ihrem Pathos – einen für China höchst sperrigen Gegenstand dar, geschweige denn ein Arnold Schönberg, Anton von Webern oder Alban Berg, an deren Musik Adorno sich orientierte. Im Grunde stellt die Ästhetik Adornos eine romantisch elitäre Kritik der Massenkultur im neo-marxistischen Gewand dar – ihm war an Schönberg gelegen und nicht an unterhaltender und entfremdeter Massenkultur wie dem Jazz oder gar dem *rock n’roll*.

Allerdings ist Adornos Vorliebe für die atonale Musik der westlichen Moderne auch paradigmatisch für sein ästhetisches Denken insgesamt, denn seine Aufmerksamkeit gilt vor allem der „Erfahrung der Infragestellung und Auflösung ästhetischen Sinns“²⁷. Und in der atonalen Musik begegnen wir der Auflösung der ästhetisch-scheinhaften Einheit und Geschlossenheit eines Kunstwerkes in radikalster modernistischer Weise. Eben in dieser Auflösung geschieht für Adorno ein dialektisches Umschlagen von ästhetischem Schein in künstlerische Wahrheit. Und so gilt seine Kritik vor allem den Kunstformen der Kulturindustrie, die die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse bloß wiederholen und die deshalb für ihn unwahr sind. Deshalb hat für Adorno die Kunst der Moderne nur Gültigkeit unter Aspekten wie Fragment, Ruine, Auflösung oder Zerfall. Ästhetisches Gelingen liegt

²⁷ Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1998, S. 10.

dann eben im Misslingen, nämlich in der Preisgabe ästhetischer Einheit. Selbst Subjektivität (das die Kunst gestaltende und beherrschende Subjekt) endet – gemäß der Dialektik der Aufklärung (die einmal die Emanzipation des Subjekts angestrebt hat) – in der verwalteten, verdinglichten Welt.²⁸

Dieses ästhetische Denken steht in ihrer radikalen Gesellschafts- und Konsumkritik sowie in ihrer Infragestellung traditioneller Standards des Schönen ganz im Kontext radikal modernistischer Strömungen des frühen 20. Jh., die bis zum Aufkommen des Postmodernismus, spätestens bis zum Ende der ideologischen Teilung der Welt (1989), in europäischen Intellektuellenkreisen en vogue waren. In China haben jedoch diese Trends der Auflösung und der Dialektik – wenn überhaupt – erst viel später eingesetzt und längst nicht mit der gleichen Radikalität. So orientieren sich zwar moderne Ästhetiker wie Liu Zaifu oder Li Zehou an ähnlichen Quellen wie die Frankfurter Schule, nämlich an Marx' „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“, kommen jedoch zu ganz anderen Einschätzungen, vor allem in ihrer affirmativen Bewertung von Subjektivität und ästhetischer Einheit und Geschlossenheit eines Kunstwerks.

So scheint die Bedeutung Adornos für die moderne chinesische Ästhetik eher marginal zu sein. Wie ambivalent seine Wirkung eingeschätzt wird, sei abschließend an einem Zitat von Chen Gang illustriert:

Die spezifischen Konzepte aus Adornos Ästhetik sowie seine eingehenden Untersuchungen zur zeitgenössischen Ästhetik sind für die Entwicklung der modernen chinesischen Ästhetik von beispielhafter Bedeutung. Adornos ästhetische Theorie birgt brillante Ausführungen zu historischen Ursprüngen und grundlegenden Merkmalen des Modernismus in sich. Ihre Beschreibungen zur Beziehung zwischen Kunst und Markt sowie moderner Kunst und Kulturindustrie stellen gleichsam klassisch gewordene Studien dar. Zudem verfeinerte Adorno darin Konzepte der zeitgenössischen Ästhetik mit einer hohen Aussagekraft. Phänomene wie Modernismus, Kulturmarkt, Massenkultur etc. sind in China allesamt neue Erscheinungen, was nicht zwingend bedeuten muss, dass die moderne chinesische Ästhetik bei deren Erforschung von Grund auf neu beginnen müsste, vielmehr könnte man sich der Adornoschen Ästhetik als Grundlage bedienen, seine Erfahrungen und Lehren zusammenfassen und deren Stärken absorbieren, um damit die Entwicklung der chinesischen Ästhetik voranzubringen.

Bedient man sich allerdings Adornos Ästhetik, so darf auf der anderen Seite die Bedeutung seiner ästhetischen Theorie nicht kritiklos übernommen bzw. überbewertet werden, zumal Adornos Ästhetik nur eine unter vielen Ästhetikströmungen der Moderne ist. Der Modernismus, der die reale Basis von Adornos ästhetischer Theorie bildet, ist mit den Charakteristika des Monopolkapitalismus auf engste verbunden, was zeigt, dass Adornos Ästhetik eine starke zeitgenössische Färbung besitzt. Löst man sie aus ihrem geschichtlichen Hintergrund, d.h. betrachtet man Adornos Ästhetik als universal geltende, absolute

²⁸ Nida-Rümelin, S. 5-15.

Wahrheit, so widerspricht dies Adornos ursprünglicher Bedeutung und führt mit Sicherheit zu absurden Ergebnissen. Des Weiteren liegt noch eine andere Limitierung in der Adornoschen Ästhetik, nämlich in der Tatsache, dass Adorno ein extrem eurozentristischer Denker war. Seiner Ansicht nach hat die westliche Moderne die einzig gültige Kunst hervorgebracht. Dies zeigt unweigerlich die Beschränktheit seiner ästhetischen Theorie und ist ferner dafür verantwortlich, dass sie nie den entscheidenden Durchbruch erfuhr.

Adorno ist einer der markantesten Persönlichkeiten der Ästhetikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Sein brillantes und einzigartiges Verständnis der zeitgenössischen Ästhetik, seine radikale Kulturkritik am Monopolkapitalismus, oder sein durch einen obskuren Literalismus prominent gewordenen Schreibstil, aus dem dann auch die Formulierungen seiner reichhaltigen und tiefgründigen ästhetischen Gedanken erstanden, machten ihn zum schillerndsten Stern am Firmament der Ästhetikgeschichte des 20. Jahrhunderts.²⁹

So ist zu erwarten, dass für China die Auseinandersetzung mit der Frankfurter Schule eher eine akademische Tätigkeit bleiben wird, nämlich als Bemühen um Vollständigkeit im Verständnis westlicher Denkungsart und Geistesgeschichte, wobei man auch diese Phase einer neo-marxistischen Bewegung verstehen bzw. deren Werke durch Übersetzung zugänglich machen möchte. – Man stelle sich vor, dass wir allen historischen Windungen des chinesischen Denkens ähnlich viel Aufmerksamkeit schenken würden, erst dann werden wir die Leistung chinesischer Intellektueller auf dem Gebiet des Kulturtransfers zu würdigen wissen.

4. Fazit

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, sei es der Frankfurter Schule oder des 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

²⁹ Chen Gang, „Aduonuo dui dangdai meixue de yiyi“, *Meixue Yanjiu*, 12/2005, <http://www.aesthetics.com.cn/s40c460.aspx>.

von Derrida – ist es ihnen möglich, auf diesem Feld sichtliche Spuren zu 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? Die chinesische Geistesgeschichte könnte (und sollte) zu einem gemeinsamem 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.