# Geschichte der chinesischen Literatur Band 5

Karl-Heinz Pohl

# Ästhetik und Literaturtheorie in China

Von der Tradition bis zur Moderne

K·G·Saur München 2007

# Inhalt

Vor	wor	t	vii
Einl	eitu	ng: Sprache und Denken –	
		Elemente und Aspekte einer chinesischen Ästhetik	1
Teil	I:	Von der Zhou- bis zur Han-Zeit (11. Jh. v3. Jh. n. Chr.)	17
	l.	Dichtung und Gesinnung – Das Buch der Lieder	19
	1.1 1.2	Mythos und Etymologie – Ursprünge der Lieder	20
		Vorworts«	24
		Exegese und Rezeption - Moral der Lieder	32
	2.	Harmonie und Bildung – Konfuzius über Dichtung	38
	3.	Sprache und Vitalkraft – Menzius zur Literatur	47
	4. 5.	Gehalt und Gestalt – Xunzi über Riten, Gestaltung und Musik »Wahrheit und Methode« – Die Bedeutung von Zhuangzi und	55
		Laozi für die chinesische Ästhetik	62
	6. 7.	Magie und Klage – Die »Elegien von Chu« und ihre Nachwirkung Faktentreue und Persönlichkeitsausdruck – Literaturvorstellungen in	71
		der Han-Dynastie	79
Teil	П:	Zwischen Han- und Tang-Zeit (37. Jh.)	85
	1.	Stil und Temperament - Cao Pis Erörterung »Über die Literatur«	87
	2. 3.	Kreativität und Ebenmaß – Lu Jis »Rhapsodie über die Literatur« Bewertung und Einfluß – Zhong Rongs Klassifizierung der	93
		Dichtung	102
	4.	Kosmische Ordnung und literarische Muster – Liu Xies Der Geist der Literatur und das Schnitzen von Drachen	109
	Exk	urs 1: »Widerhall der Vitalkraft« –	
		Grundlagen einer chinesischen Ästhetik der Malerei	128
Teil	Ш:	Die Tang-Zeit (618–906)	149
	1.	Stilperioden und Prosodie – Das »Regelgedicht« der Tang-Zeit	151
	2.	Daoismus und Buddhismus - »Literaturtheorie« der Tang-Zeit	165
	2.1	Welt und Vorstellung – Wang Changling	165
		Ausgleich und Ordnung – Jiaoran	171
	2.3	Jenseitigkeit und Nachgeschmack - Sikong Tu	180
	3.	Konfuzianismus und Literatur - Didaktische Strömungen in der	
		Tang-Literatur	190
	3.1	Beschränkung und Meisterschaft – Du Fu	190
		Engagement und Beschaulichkeit – Bai Juyi	194
	3.3	Moral und Altertum - Han Yu	200

Teil IV: Die Song-Zeit (960–1279)  1. Tradition und Erneuerung – Kultur und Literatur der	209		
Tradition und Erneuerung – Kultur und Literatur der Song-Dynastie	211		
Blässe und Not – Ouyang Xiu	219		
3. Wandel und Transzendenz – Su Shi	227		
Exkurs 2: »Der vollständige Bambus im Herzen« -			
Su Shi und die Ästhetik der Bambusmalerei	238		
4. Erziehung und Tugend - Songzeitlicher Neokonfuzianismus und			
Literatur	246		
Übung und Spontaneität – Huang Tingjian	257		
<ol> <li>Paradox und Dharma – Chan-Buddhismus und Dichtung in der</li> </ol>			
Song-Zeit	271		
7. Orthodoxie und Inspiration – Yan Yus Canglangs Gespräche	280		
über die Dichtung	200		
Teil V: Die Ming-Zeit (1368–1644)	295		
<ol> <li>Regel und Erleuchtung – Archaismus der Ming-Zeit</li> </ol>	297		
1.1 Imitation und Intuition – Die Früheren Sieben Meister	299		
1.2 Emotion und Intention – Die Späteren Sieben Meister	309		
Ursprünglichkeit und Eigenheit – Nonkonformismus am Ende der	210		
Ming	318 321		
2.2 Individualität und Authentizität – Die Gongan-Schule.	327		
· ·	321		
Teil VI: Die Qing-Zeit (1644–1911)	343		
<ol> <li>Philologie und Poetik – Kulturelle Trends der Qing-Zeit</li> </ol>	345		
Szenerie und Gefühl – Wang Fuzhi	350		
Außenwelt und Innenwelt – Ye Xies »Vom Ursprung der  Dieben –  Oner von der Von	361		
Dichtung«	301		
Exkurs 3: »Die Regel der Nicht-Regel« –	376		
Ästhetik der Malerei in der Qing-Zeit			
Geist und Nachklang – Wang Shizhen	386 395		
Tradition und Moderne – Wang Guowei	409		
o. Hadidon dild Moderite – Wally Outwel	702		
Schlußwort			
Literaturverzeichnis			
I			

»Wir bringen unsere Dummheiten zu hohen Ehren, wenn wir sie in Druck geben.« Montaigne, Ȇber die Erfahrung«

Eine Geschichte der chinesischen Literaturtheorie und Ästhetik zu schreiben, ist ein ambitioniertes Unterfangen; der Verfasser dieser Zeilen ist sich während der überlangen Entstehungszeit oftmals schmerzhaft der Größe der Aufgabe bewußt gewesen – dabei auch immer wieder fürchtend, ihr nicht gewachsen zu sein. Zunächst bestand das Problem darin, zwei Themen – Literaturtheorie und Ästhetik –, die zwar viel miteinander gemein haben und doch verschieden sind, in einem Werk zu integrieren. Da der Band in der von Wolfgang Kubin herausgegebenen Reihe Geschichte der chinesischen Literatur erscheint, lag es allerdings nahe, den Fokus auf die Literaturtheorie zu richten.

Glücklicherweise konnte der Verfasser, wie so häufig bei derartigen Überblicksdarstellungen, auf solide Vorarbeiten seiner Kollegen aufbauen. An Studien zur chinesischen Literaturtheorie wäre zunächst James Lius Chinese Theories of Literature zu nennen; wenn auch bereits in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts veröffentlicht, kann es immer noch als Standardwerk gelten, nur daß James Liu nicht einen historischen, sondern einen systematischen Ansatz gewählt hat. Inzwischen ist Stephen Owens monumentales Readings in Chinese Literary Thought erschienen, welches chronologisch vorgeht und meist gesamte Texte unter Einschluß der chinesischen Originale mit sinologisch-philologischer Akribie diskutiert; allerdings sind wegen der Konzentrierung auf jene Texte (und des dabei entstandenen Umfangs) etliche interessante Schriften und Autoren nicht behandelt worden. Was die Maltheorie angeht, liegen seit langem ausgezeichnete Textsammlungen von Lin Yutang sowie von Susan Bush und Hsio-yen Shih vor. Und hinsichtlich einer Gesamtschau der chinesischen Ästhetik haben wir auf deutsch für die Vormoderne Li Zehous Der Weg des Schönen und für die Moderne (mit erhellenden Einblicken in die Vergangenheit) Heinrich Geigers Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts sowie, jüngst erschienen, Die große Geradheit gleicht der Krümmung. An Sekundärliteratur in westlichen Sprachen zu einzelnen Epochen und Autoren besteht ebenfalls kein Mangel, nur um die vielen ausgezeichneten Arbeiten von Richard John Lynn zur song- und nach-songzeitlichen Literaturtheorie zu nennen, ganz zu schweigen von der chinesischen Forschung, die zu der Doppelthematik Literatur und Malerei im Rahmen einer chinesischen Ästhetik geradezu uferlos ist. Mittlerweile konnte in vielen Fällen auch auf Material in den bereits erschienenen Bänden der Reihe Geschichte der chinesischen Literatur zurückgegriffen werden. Insofern steht der Verfasser auf den Schultern vieler großer Vorarbeiter, denen hier zunächst Dank zu schulden ist.

Wie immer schreibt ein Autor – oft unbewußt – mit einer bestimmten Leserschaft im Geiste. In diesem Fall sähe sein ideales Publikum etwa folgendermaßen aus: Es bestünde vor allem aus Studenten der Sinologie, die sich für das reiche geistige Erbe Chinas interessierten und intensiver der Reflexion über Literatur und Kunst sowie deren philosophischen Hintergründen in der chinesischen Kulturgeschichte nachzuspüren gedächten. Darüber hinaus schlösse es interessierte Laien ein, also Kollegen aus anderen Fächern, die zu komparatistischen Zwecken auch etwas von chinesischer Literaturtheorie und Ästhetik verstehen möchten. Insofern wurde versucht, den Stil des Buches weitgehend allgemeinverständlich zu halten; zwar konnte nicht gänzlich auf Fachchinesisch verzichtet werden, doch wurden Hintergründe immer so aufgearbeitet, daß die Ausführungen möglichst ohne Vorwissen verstanden werden können. Dies mag den eigentlichen sinologischen Experten hier und da befremden (er zählt ja auch nicht zum *idealen* Publikum); wenn er sich jedoch von dem vorliegenden Werk – sei es zu Verbesserungen, Ergänzungen oder weiterführenden Untersuchungen – angeregt fühlt, umso besser.

Auf Bezüge zur abendländischen Literaturtheorie und Ästhetik wurde zwar nicht gänzlich, doch weitgehend verzichtet, obwohl sie sich bisweilen aufdrängten. Eine zu eingehende Erörterung dieser komparatistischen Aspekte hätte die Arbeit noch weiter aufgebläht, oder wäre nur auf Kosten einer Reduzierung des Originalmaterials möglich gewesen. Speziell zur chinesisch-westlichen komparatistischen Asthetik seien dem interessierten Leser die zahlreichen und höchst anregenden Arbeiten von François Jullien empfohlen. Auch wurde davon abgesehen, ein gängiges Theoriemodell auf das Material anzuwenden (es gibt lediglich hin und wieder Verweise auf M.H. Abrams' literaturtheoretisches Ordnungsschema, welches James Liu modifiziert übernommen hat); die Arbeit orientiert sich vielmehr an der chinesischen Geistesgeschichte, das heißt, es werden vor allem Bezüge zu philosophischen (und am Rande auch zu politisch-sozialen) Entwicklungen aufgezeigt, was in der Einleitung in ein paar Grundmustern vorskizziert wird. Der Überblick beginnt mit frühsten Überlegungen zur Dichtung und endet mit dem Übergang Chinas in die Moderne, da ab diesem Zeitpunkt mit der Rezeption westlichen Denkens eine gänzlich neue Thematik eröffnet wird.

Das Buch geht (vor allem in seinen vor-tangzeitlichen Abschnitten) auf Vorlesungsskripte zurück, hat also auch von daher Einführungscharakter; andere Teile
wurden hingegen gänzlich neu recherchiert und verfaßt. Als wichtig erschien es
zunächst, ein Korpus an relevanten Primärtexten zusammenzustellen, denn nur
auf der Basis von Textkenntnis lassen sich interpretierende oder vergleichende
Aussagen machen. Diese Originalzitate bilden – gleichsam auch als Anthologie –
das Gerüst des Buches, um das sich die Interpretationen und Bezugnahmen ranken.
Für die Erstellung dieses Korpus diente vor allem die vierbändige und gut kommentierte Textsammlung Zhongguo lidai wenlun xuan (Auswahl von Texten zur

Geschichte der chinesischen Literaturreflexion) von Guo Shaoyu, die in jeder sinologischen Bibliothek vorhanden sein dürfte und auf die in der Regel in den Fußnoten verwiesen wird. Dabei sind natürlich auch Einzelheiten aus Guo Shaoyus Einleitungen und Kommentaren zu den von ihm ausgewählten Texten sowie Gedanken aus seinem anderen bekannten Werk Zhongguo wenxue piping shi (Geschichte der chinesischen Literaturkritik) – bewußt oder unbewußt – in die Arbeit eingeflossen.

Der Verfasser erinnert sich aus seiner Zeit als graduate student an der Universität Toronto an eine Episode mit Hans-Georg Gadamer, als dieser Anfang der 80er Jahre einmal zu einem Vortrag am dortigen »Centre for Comparative Literature« weilte. Damals war der Methodenstreit in der Literaturwissenschaft in vollem Gange, und so stellten wir Studenten ihm die Frage, welche Methode (chin.: fa) er denn für wissenschaftlich-literarische Arbeiten empfehlen würde. Hintergründig lächelnd gab er zur Antwort: »Langsam lesen.« So ist dieses Buch nicht so sehr Ergebnis einer Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur (die im Chinesischen zu vielen der hier behandelten Themen ohnehin nicht mehr zu überblicken ist), sondern eher Ausbeute eines »langsamen Lesens« der Primärtexte – wenn nicht Übersetzen naturgemäß bereits ein langsames Lesen bedeutet.

Als Mangel des vorliegenden Buches ist aus Sicht des Verfassers zunächst festzustellen, daß die Gewichte nicht gleichmäßig verteilt sind. Auch wurde die Geschichte der chinesischen Literaturtheorie nicht lückenlos dargestellt. Der Umfang des Stoffes zwingt zur Auswahl und zu Auslassungen. Um nur ein paar eklatante Lücken zu nennen, die dem Fachmann auffallen werden: Aus der an Reflexion über Literatur reichen Song-Epoche konnten nur die wichtigsten Vertreter vorgestellt werden, so fehlt unter etlichen anderen auch eine Erörterung der Schriften von Jiang Kui. Die Yuan-Dynastie (und somit Yuan Haowen) wurde nicht behandelt. In der Qing-Zeit mußte ebenfalls stark selektiert werden; hier fehlen vor allem Shen Deqian, Weng Fanggang und Liu Xizai. Zwar wurde oft passim auf das Buch der Wandlungen verwiesen, doch im Nachhinein wurde klar, daß es gerade im Hinblick auf eine »chinesische Ästhetik« - ein eigenes Kapitel verdient gehabt hätte. Auf die Malerei wurde lediglich in drei speziellen Exkursen eingegangen, einerseits um die vielfältigen Bezüge zwischen Literatur und Malerei deutlich zu machen, andrerseits aber auch um dem Anspruch einer chinesischen Asthetikgeschichte zumindest im Ansatz gerecht zu werden. Dabei wurde nur gelegentlich auf Texte zur Schriftkunst (Kalligraphie) verwiesen. Die Kampfkünste (»Kungfu« u.ä.), die, wie auch deutlich werden wird, eigentlich zu einer chinesischen Ästhetik hinzugezählt werden müssen - so sehr sie auch in der Praxis dem Verfasser am Herzen liegen –, wurden ebenfalls außen vor gelassen.

Angesichts dieser zahlreichen Auslassungen erscheint dem Verfasser die vorliegende Studie in vieler Hinsicht verbesserungswürdig, auch bietet sie in der Übersetzung von zentralen Texten und deren Deutung nur eine einzelne, subjektive und begrenzte »Brunnenfrosch-Sicht« (Zhuangzi) an. Dieser Beschränkungen (und Montaignes Warnung) wohl bewußt wird sie nun dennoch in Druck gegeben. Und wenn es ihr gelänge, zu weitergehenden Erkundungen dieser interessanten und vielschichtigen Thematik anzuregen (sei es im Rahmen der Kritik oder der Komparatistik), so wäre ihrem Zweck gedient, ganz im Sinne des chinesischen Sprichworts pao zhuan yin yu, daß nämlich hiermit lediglich ein Backstein geworfen wurde – nur um im Gegenzug möglichst viel Jade anzulocken.

Zur Schreibweise chinesischer philosophischer Meister (zi) wie Meister Kong (Konfuzius: Kongzi) oder Meister Zhuang (Zhuangzi) ist zu sagen, daß in diesem Buch (und im Unterschied zu anderen in dieser Reihe) die Namen mit dem Titel »Meister« immer zusammengeschrieben werden: also Zhuangzi (anstatt Zhuang Zi). Wird statt auf die Person auf das Werk verwiesen, so wird der Name – als Buch – kursiv geschrieben (Zhuangzi).

Ich danke Benjamin Freudenberg für die große Hilfe bei der Erstellung der Druckfassung sowie Prof. Chiao Wei und Dr. Liu Huiru für viele inhaltliche Anregungen und Verbesserungsvorschläge.

K.-H. Pohl Trier, im August 2006

#### Einleitung:

### Sprache und Denken – Elemente und Aspekte einer chinesischen Ästhetik

#### Problematik einer chinesischen Literaturtheorie und Ästhetik

Nähme man den Titel dieser Studie – Geschichte der chinesischen Literaturtheorie und Ästhetik - genau, so würde sie sich mit Phantomgegenständen befassen. Denn eine Theorie der Literatur in dem Sinne, wie dieses Wort heutzutage verstanden wird, hat es im alten China nicht gegeben - allerdings in diesem engen Sinne auch erst im Europa der modernen Epoche. Zwar gab es Diskussionen von Gattungsfragen, die bei Aristoteles ebenfalls am Anfang der westlichen Literaturreflexion standen, jedoch erst etwa fünfhundert Jahre später und nicht in der gleichen analytischen Schärfe wie im antiken Griechenland, sondern eher in einer poetischen oder zumindest formal gestalteten, bildlich-suggestiven Ausdrucksweise (dies ist auch ein Charakteristikum vieler philosophischer Texte des chinesischen Altertums). Abgesehen davon kannten die Chinesen seinerzeit nicht die gleichen Gattungen wie die Europäer; so gab es weder das Epos noch das Drama bzw. die Tragödie, stattdessen unterteilte man zum Beispiel Prosa je nach Zweck und Anlaß in verschiedene Klassen. Anstatt also mit nur marginal bedeutenden Gattungsfragen beschäftigten sich die an Literatur interessierten Chinesen der Vormoderne lieber mit begrifflich schwer zu fassenden geistigen Qualitäten eines literarischen Werkes, also mit Überlegungen, die in den Bereich der Philosophie hineinragen, sowie mit Fragestellungen hinsichtlich des Sinns und Zwecks der Literatur, der Ausdruckskraft oder des Verhältnisses von Gehalt und Gestalt.

Aus dem 5./6. Jahrhundert n. Chr. ragt ein Werk, Der Geist der Literatur und das Schnitzen von Drachen (Wenxin diaolong) von Liu Xie, heraus, das am ehesten die Anforderung an eine Literaturtheorie erfüllen würde, da es fast alle relevanten Themen der Literatur (einschließlich Gattungen, aber auch technische und »geistige« Fragen) behandelt, jedoch, und wie noch zu besprechen sein wird, in einer beispiellos literarisch ausgestalteten und symmetrisch angelegten Weise (sowohl im Aufbau als auch in der Durchführung als Parallelprosa), so daß in der Lektüre dieses Werks gestalterische Aspekte und poetisch-suggestive Qualitäten die Aufnahme des Inhalts wesentlich mitbestimmen.

Allerdings hat es im alten China sehr wohl eine lebhafte Tradition der Literaturkritik<sup>1</sup> gegeben. Diese beginnt bereits im 3. Jahrhundert n. Chr. (mit Cao Pi) und zeigt sich dann weiter in den späteren sogenannten »Gesprächen über Dichtung«

Im Englischen wird das Wort criticism meist synonym mit literary theory verwendet.

(shihua), die zum größten Teil kritischer (bzw. bewertend-kommentierender) Natur sind. In diesem Zusammenhang gab es auch eine Tradition von Dichtung über Dichtung bzw. über Dichter<sup>2</sup>.

Ebenso wenig wie eine Literaturtheorie gab es eine Ästhetik - ob man das Wort nun in seiner eigentlichen Bedeutung als Philosophie der sinnlichen Wahrnehmung oder, dem europäischen Usus des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechend, als eine Theorie des Schönen (Kallistik) versteht. Wenn es je eine Theorie der sinnlichen Wahrnehmung im vormodernen China gegeben hat3, so allenfalls in einigen Schulen des Buddhismus, die in zum Teil minutiöser Art allen möglichen Bewußtseinsvorgängen - und so auch der Frage, wie diese von der Sinneswahrnehmung gesteuert werden - nachgegangen sind. Die für die (vormoderne) westliche Asthetik so zentrale Kategorie des Schönen war in China hingegen kein Gegenstand der Reflexion. Abgesehen von Beispielen in frühen konfuzianischen Texten, in denen das chinesische Wort schön (mei) wie bei Platon als Äquivalent für gut (shan) verstanden wurde<sup>4</sup>, bekam es später meist eine eher negative Konnotation im Sinne von Schmuck oder weiblichem Charme. Die Daoisten hielten erst recht nichts von einer einseitigen Bevorzugung des Schönen, denn wie es gleich im zweiten Kapitel des Daodejing, dem Buch vom Weg und dessen Wirkkraft, heißt: »Wenn auf Erden alle das Schöne als schön erkennen, so ist dadurch schon das Häßliche gesetzt«.5 Insofern ist die in China heute gebrauchte Bezeichnung für Ästhetik meixue (Lehre vom Schönen) etwas unglücklich gewählt. Dieses über Japan, das im 19. Jh. früher als China westliches Wissen importierte, nach China gekommene Wort spiegelt die theoretischen Präferenzen des frühmodernen Europa wieder, macht jedoch für die zentralen Inhalte einer im folgenden noch zu skizzierenden chinesischen Ȁsthetik« wenig Sinn.6 Abgesehen davon hätte eine

Diese Gedichte über Dichter werden hier jedoch nicht behandelt, da eine Wertschätzung dieser Art von Kritik eine zu große Belesenheit voraussetzen würde (die die chinesischen Literaten besaßen), abgeschen von der Problematik einer Einbettung der kritischen Gedanken in schwer übersetzbare lyrische Formen. An Beispielen seien (neben Du Fu) der yuanzeitliche Dichter Yuan Haowen und der qingzeitliche Wang Shizhen genannt; s. JOHN T. WIXTED: Literary Criticism by Yuan Haowen, Wiesbaden: Steiner 1982, S. 1190–1257, und RICHARD JOHN LYNN: »Wang Shizhen's Poems on Poetry: A Translation and Annotation of the Lunshi jueju«, in: JOHN C.Y. WANG (Hg.): Chinese Literary Criticism of the Ch'ing Period (1644–1911), Hongkong: Hong Kong UP 1993, S. 55–95.

Asthetik m
ü
ßte folglich ganxingxue hei
ßen. GAO JIANPING: »Chinese Aesthetics in the Context of Globalization« in: International Yearbook of Aesthetics, Vol. 8 (2004), S. 65.

So heißt das moderne chinesische Wort für Tugend: meide (wörtl.: schöne Tugend). S. auch ROLF TRAUZETTEL: »Das Schöne und das Gute. Ästhetische Grundlegungen im chinesischen Altertum«, in: HELWIG SCHMIDT-GLINTZER (Hg.): Das andere China. Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag, Wiesbaden: Harrassowitz 1985, S. 291–321.

<sup>5</sup> RICHARD WILHELM (Übers.): Laotse. Tao Te King, Köln: Diederichs 1978, S. 42.

In seinem Artikel »Was ist Ästhetik?« erzählt Li Zehou die bezeichnende Anekdote, derzufolge jemand auf die im Titel seines Artikels formulierte Frage nach der Ästhetik (mei-xue)

moderne chinesische »Lehre vom Schönen« allein von ihrer Bezeichnung her gewisse Schwierigkeiten, zeitgenössische westliche Trends wie z.B. eine Ästhetik des Häßlichen ohne begriffliche Widersprüchlichkeiten aufzunehmen.<sup>7</sup>

Inzwischen hat bekanntlich nicht nur der Politik-, sondern auch der Wissenschaftsdiskurs des »Westens« – ob dies berechtigt ist oder nicht – eine globale Relevanz und Akzeptanz gewonnen. Insofern mag es naheliegen, die Fragestellungen einer modernen westlichen Literaturtheorie oder Ästhetik ins vormoderne China zu tragen, da es sicher Phänomene gibt oder gegeben hat, die sich mit unseren heutigen westlichen Begriffen und Kategorien (wenn diese nicht bereits global geworden sind) vergleichen oder als Vorformen derselben verstehen lassen (ähnlich wie dies auch mit anderen geistigen oder sozialen Errungenschaften der westlichen Moderne wie z.B. dem Menschenrechtsgedanken geschehen ist). Jedoch wird man bei diesem Unterfangen meist - anstatt auf vertraute Kategorien wie das Erhabene oder das Komische - auf eine gänzlich andere Orientierung und eine kulturell anders verortete und eingebettete Begrifflichkeit stoßen. Wenn sich also moderne chinesische Asthetiker – durch vormoderne abendländische Standards angestoßen sowie durch den gleichsam richtungsweisenden Namen ihrer Disziplin (Lehre vom Schönen) gedrängt - dazu berufen fühlen, ihre eigene Kulturtradition zum Zweck der Suche nach dem Schönen zu erkunden, so gleicht dieses Unterfangen in gewisser Weise einer zeitgeistbedingten Irrfahrt, wobei jedoch, wie bei solchen Fahrten nicht unüblich (man denke etwa an Odysseus oder Kolumbus), es viel Interessantes und zuvor kaum Wahrgenommenes oder gar Geahntes zu entdecken gibt.

Versteht man allerdings Ästhetik im Sinne einer Reflexion über Kunst (Literatur, Malerei, Kalligraphie), dann hat es durchaus eine eigene chinesische Ästhetik gegeben; denn mit den Fragen, wie denn Kunst zustande kommt (Schaffensästhetik), was die Qualitäten eines Kunstwerks ausmacht (Werkästhetik), und wie ein Kunstwerk auf den Betrachter oder Leser wirkt (Rezeptionsästhetik), haben sich die chinesischen Literaten, die allein von ihrer Dichtung und Schriftkunst her ein äußerst sensibles Kunstverständnis besaßen, durchaus oft und gerne befaßt. Und so heißt auch eins der nachwirkungsreichsten modernen Werke zur chinesischen

ratlos antwortete, es sei wohl eine – im Chinesischen beliebte – Abkürzung für »amerikanische« (mei von meiguo – wörtl.: schönes Land) »Studien« (xue). Li Zehou: »Shenma shi meixue?«, Zou wo ziji de lu, Taipei: Fengyun shidai 1990, S. 73.

Zur modernen chinesischen Ästhetik s. den Sammelband von Zhu Liyuan und Gene Blocker (Hg.): Contemporary Chinese Aesthetics, New York: Lang 1995, sowie Heinrich Geiger: Die große Geradheit gleicht der Krümmung. Chinesische Ästhetik auf ihrem Weg in die Moderne, Freiburg: Karl Alber 2005. Zur Diskussion um eine heutige chinesische Ästhetik im globalen Kontext s. den sehr lesenswerten Artikel von Gao Jianping: »Chinese Aesthetics in the Context of Globalization«. S. auch Karl-Heinz Pohl: »An Intercultural Perspective on Chinese Aesthetics«, in: Grazia Marchianò and Raffaele Milani (Hg.): Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics, Turin: Trauben 2001, S. 135–148.

Ästhetik, Xu Fuguans Zhongguo yishu jingshen, auf Deutsch: »Der Geist der chinesischen Kunst«. Von dieser »geistigen« Warte aus gesehen verstanden die Chinesen, als sie Anfang des 20. Jahrhunderts der europäischen Kunstphilosophie bzw. Ästhetik gewahr wurden und sich im Verhältnis zum Westen zu definieren begannen, ihre eigene Kultur als eine ästhetische. Liu Gangji, zusammen mit Li Zehou Verfasser einer (leider nur Bruchstück gebliebenen) Geschichte der chinesischen Asthetik, hat als letztes und wohl wichtigstes Charakteristikum der vormodernen chinesischen Ästhetik den Umstand bezeichnet, daß ein ästhetischer Bewußtseinszustand (jingjie) als der höchste im menschlichen Leben zu erreichende Bewußtseinszustand betrachtet wurde.8 Cai Yuanpei, während der antitraditionalistischen 4.-Mai-Bewegung (1919) ein führender und ausgleichend wirkender Intellektueller, der durch sein Studium in Deutschland mit der abendländischen Philosophie (vor allem mit Kant) vertraut war, betrachtete den westlichen Menschen im wesentlichen als von der Religion geprägt, wohingegen in China die Ästhetik (als Verbindung von Moral, Ritual und Kunst) eine der Religion vergleichbare Rolle gespielt habe. Er forderte deshalb für das moderne China eine Ȋsthetische Erziehung statt Religion«.9 Schließlich gab es in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in China, mit ausgelöst durch die Veröffentlichung von Zhu Guangqians, Zong Baihuas und vor allem Li Zehous populären Arbeiten zur Ästhetik, ein regelrechtes Ȁsthetikfieber«. Diese für ein westliches Publikum kaum nachvollziehbare Begeisterung für ein Thema, das hiesigen (selbst in Fragen der Literatur) meist nur politisch interessierten Intellektuellen nicht entfernter sein könnte, läßt sich nur dadurch erklären, daß es, wie schon Cai Yuanpei annahm, eng mit der Frage einer chinesischen Identität verbunden ist. Ein wesentlicher Hintergrund für diese bemerkenswerte Hochschätzung der Ästhetik ist folglich das Bewußtsein einer eigenen chinesischen Kunsttradition und eines kulturell, also von seinen philosophisch-religiösen Traditionen geprägten Kunstverständnisses, das offenbar ein wesentliches Element einer chinesischen Identität bildet.

Fragt man nach weiteren Hintergründen und danach, woraus sich etwa eine spezifisch chinesische ästhetische Sensibilität speist, so wäre in Beantwortung dieser Fragen zunächst auf die chinesische Sprache und Schrift einzugehen, die ganz besondere Kunstformen ermöglicht hat, sodann auf die philosophisch-religiösen Traditionen, die China über mehr als zwei Jahrtausende geprägt haben und die den Kontext für ein spezielles Kunstverständnis bilden. Dies sind Yin-Yang-Denken (das Buch der Wandlungen), Konfuzianismus, Daoismus und Buddhismus.

Et Zehou und Liu Gangii: Zhongguo meixue shi, Bd. I, Peking: Zhongguo shehui kexue 1984, S. 33.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> LIU GANGII: »Verbreitung und Einfluß der deutschen Ästhetik in China« in: Trierer Beiträge – Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier, Sonderheft 10 (Hg. KARL-HEINZ POHL), Juli 1996, S. 8–13.

So sollen in bezug dazu im folgenden in aller Kürze ein paar wesentliche Bausteine einer chinesischen Ästhetik<sup>10</sup> zusammengetragen werden.

#### Ästhetische Potentiale der chinesischen Sprache und Schrift

Chinesisch ist eine isolierende, nichtflektierende und tonale Sprache, deren kleinste Sinneinheiten (Morpheme) mit einer Silbe ausgesprochen und (im modernen Hochchinesisch) auf vier verschiedene Weisen – den vier Tönen – intoniert werden können. Diese kleinsten Sinneinheiten bilden in der Schrift die Schriftzeichen. Texte im klassischen Chinesisch (der früher nur geschrieben Form) zeichnen sich durch Sparsamkeit im Ausdruck aus: Ein Schriftzeichen ist in der Regel ein Wort (allerdings häufig mit einer schillernden Bedeutungsvielfalt), Artikel sind nicht vorhanden, auf Pronomen und Konjunktionen kann weitgehend verzichtet werden, und zwischen nominellem, adjektivischem und verbalem Gebrauch der Wörter gibt es meist keinen Unterschied. Mit diesen Merkmalen sind die alten Schriften auch von einer bemerkenswerten semantischen Offenheit, das heißt, sie sind zwar immer recht interpretationsbedürftig, bergen aber auch ein ästhetisch wirksames Assoziationspotential.

Dazu kommt eine wichtige bildliche Dimension. So heißt es bereits im Buch der Wandlungen (Yijing) von den Weisen des Altertums, daß sie die Welt betrachteten (guan), um die Phänomene des Kosmos in Urbildern, nämlich den symbolisch zu deutenden Trigrammen, auf denen dieser Klassiker beruht<sup>11</sup> (und die der Sage nach die Urform der chinesischen Schriftzeichen darstellen), abzubilden. Nun ist die chinesische Schrift zwar streng genommen keine Bilderschrift (das Gros der chinesischen Schriftzeichen ist nicht nach bildlichen, sondern nach lautlichen Prinzipien organisiert), doch hat sie, gerade von ihren Ursprüngen her, eine ausgesprochen bildliche und auch symbolische Komponente, was sich in vielen Schriftzeichen (den Piktogrammen) auch erhalten hat. Diese bildliche Seite, insbesondere ihre Rolle in der Dichtung, ist seit James Lius Widerspruch zu entsprechenden Vorstellungen von Ernest Fenollosa und Ezra Pound etwas aus dem Blick geraten12, jedoch ist zu betonen, daß die chinesische Schrift durchaus sinnbildlicher Natur ist und von dieser Warte her auch ein ästhetisch höchst anregendes Potential besitzt. Davon abgesehen liebte man jedoch auch eine bildlichmetaphorische Ausdrucksweise. So heißt es weiter im Buch der Wandlungen von

S. auch YE LANG: Zhongguo meixueshi dagang, Shanghai: Renmin 1985, sowie die Sammelbände von CORINNE H. DALE (Hg.): Chinese Aesthetics and Literature — a Reader, Albany: State University of New York Press 2004, und Zong-Qi CAI (Hg.): Chinese Aesthetics. The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties, Honolulu: University of Hawai'i Press 2004.

S. hierzu ausführlicher Kap. II.4.

JAMES J.Y. LIU: The Art of Chinese Poetry, Chicago: University of Chicago Press 1962, S. 3ff.

den Weisen des Altertums, sie hätten Bilder (xiang) benutzt, um ihre Gedanken kund zu tun. <sup>13</sup> Insofern finden wir bereits in der chinesischen Schrift eine Bildlichkeit angelegt, die als bildlich-poetische Ausdrucksweise in der Literatur weiter Gestalt gewinnt. Diese Charakteristika haben sogar bis in die Moderne nachgewirkt; so ist es interkulturell interessant, daß Pioniere der westlichen literarischen Moderne, die Imagisten um Ezra Pound <sup>14</sup>, sich wesentlich von der Bildlichkeit der klassischen chinesischen Dichtung haben anregen lassen (wobei die Imagisten dann wiederum die Vertreter einer modernistischen chinesischen Lyrik beeinflußten).

Schließlich ist hinsichtlich der Schrift noch die ästhetische Dimension der ganz spezifisch auf den chinesischen Schriftzeichen beruhenden Schriftkunst zu berücksichtigen, wobei der ästhetische Reiz aus dem Zusammenfließen von ursprünglicher Bildlichkeit der Zeichen mit der Dynamik der durch Pinsel und Tusche geschriebenen Linien entsteht.

Neben der in der Schrift verorteten Tendenz zur Bildlichkeit gibt es noch weitere ästhetisch relevante Besonderheiten der chinesischen Literatur, die einen engen Bezug zu ihrer Sprache und Schrift haben, vor allem die Neigung zu Parallelbildungen in allen sprachlichen Außerungen, sei es in Dichtung oder Prosa. Aufgrund der Basis einsilbiger Sinneinheiten in Form der Schriftzeichen kommt es leicht zu ordentlichen Anordnungen mit gleicher Zeilenlänge bzw. Zeichenzahl pro Zeile sowie zu Paarbildungen von jeweils zwei parallel geführten Zeilen. Jedes Schriftzeichen einer Zeile - als einzelne Silbe und Wort - findet somit seine Entsprechung in der anderen, wobei die Entsprechungen meist nach semantischen Feldern erfolgen. Beginnt z.B. ein Satz mit dem Zeichen »Himmel« (tian), so fängt in der Regel der Pendantsatz mit »Erde« (di) an. Dieser Parallelismus membrorum, insbesondere der antithetische Parallelismus, wurde zu einem der charakteristischsten Merkmale chinesischer Lyrik und Prosa. Natürlich kennen andere Sprach- und Kulturtraditionen, so auch die unsrige, den Parallelismus als Mittel der Rhetorik, doch sind die Möglichkeiten aufgrund linguistischer Strukturen in keiner Weise mit der in China zu vergleichen. Dies geht sogar so weit, daß manche klassischen Texte mit ihrer notorischen semantischen Offenheit und Unbestimmtheit erst unter Berücksichtigung der Parallelkonstruktionen verständlich und übersetzbar werden. 15

Das Formulieren von antithetischen, doch immer zusammengehörenden Einheiten zeigt sich in der ein oder anderen Weise auch in vielen weiteren sprachlichen Formen, angefangen vom Bau eines großen Teils der Vier-Wort-Phrasen (chengyu)<sup>16</sup>

RICHARD WILHELM (Übers.): I Ging. Das Buch der Wandlungen, Köln: Diederichs 1972, S. 281–282, 299.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> S. hierzu MONIKA MOTSCH: Ezra Pound und China, Heidelberg 1976.

S. die gründliche Studie von JOACHIM GENTZ: »Zum Parallelismus in der chinesischen Literatur«, in: ANDREAS WAGNER (Hg.): Parallelismus Membrorum. (Orbis Biblicus et Orientalis, OBO), UP Fribourg/Vandenhoeck & Ruprecht (im Druck), S. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Z. B. qi shang ba xia, »beunruhigt« wörtl.: »siebenmal rauf, achtmal runter«; mama huhu, »nachlässig«, wörtl.: »Pferd Pferd, Tiger Tiger«, etc.

bis hin zu den auch heute noch beliebten Spruchpaaren von zwei parallel geführten Sätzen (duilian), welchen man in China überall, an Türpfosten von Tempeln, Gärten, Restaurants etc., begegnet. Aufgrund der symmetrischen Anordnung von gleichlangen Sätzen mit gleichgroßen Schriftzeichen haben sie, über den Reiz des zu entschlüsselnden poetischen Sinns hinaus, auch optisch eine ästhetische Wirkung.

In der Dichtung kommt noch ein weiteres binäres, antithetisches Element der chinesischen Sprache hinzu, und zwar in der Berücksichtigung der Töne. Die vier verschiedenen Töne wurden in zwei Klassen eingeteilt, eine ebene (ping) und eine schräge (ze). Im sogenannten Regelgedicht, das ab der Tang-Zeit (7. Jh. n. Chr.) populär wurde, kam es darauf an, in den Gedichtzeilen ein tonales Muster von Parallelführung bzw. Antithese der beiden Tonklassen zu befolgen, wodurch eine klangliche Ausgewogenheit erzielt werden sollte.<sup>17</sup>

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß in der chinesischen Sprache und Schrift bereits wesentliche Grundlagen einer chinesischen Ästhetik vorgeprägt sind. 18 Zwar besitzt jede Sprache aufgrund von Lautbestand und Grammatik Charakteristika, die sich in unübertragbaren Besonderheiten ihrer Dichtung zeigen; doch kennt die chinesische Sprache wegen ihrer andersgearteten Schriftlichkeit und ihrer weiteren hier dargestellten Eigenheiten bestimmte Formalia, deren ästhetischer Reiz – er liegt vor allem in der Bildlichkeit, ihrem tonalen Wohlklang und der Parallelführung – in Übersetzungen noch weniger vermittelbar erscheint, als dies bei lyrischen Formen ohnehin der Fall ist. 19

#### Yin-Yang-Denken

Wenn Achilles Fang bemerkt, der Parallelismus sei »ingrained in Chinese thinking«<sup>20</sup>, so hat dies noch einen anderen, nämlich eher philosophischen bzw. kosmologischen Hintergrund: das Yin-Yang-Denken, welches sowohl eine Erklärung für
die Entstehung der Welt als auch Ordnungsvorstellungen liefert. Trotz eines Alters
von mehr als 2500 Jahren hat es auch heute noch nichts von seiner Relevanz für
chinesische Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster sowie für eine chinesische
Ästhetik verloren. Es bildet gleichsam die Klammer aller geistigen Traditionen
Chinas (wenn nicht sogar Ostasiens<sup>21</sup>), denn sowohl im Konfuzianismus, als auch

S. hierzu Kap. III.1.

Zur Bedeutung der Sprache, aber auch des Yin-Yang-Denkens, s. ROGER T. AMES; »Language and Interpretative Contexts«, in: DALE: Chinese Aesthetics and Literature, S. 15–26.

S. hierzu auch KARL-HEINZ POHL: "Translating the Untranslatable – Approaches to Chinese Culture", in: JOHN MINFORD (Hg.): Translation und Interpretation, München: Wilhelm Fink 1999, S. 179–188.

ACHILLES FANG: »Some Reflections on the Difficulty of Translation«, in: A.F. WRIGHT (Hg.): Studies in Chinese Thought, Chicago: University of Chicago Press 1967, S. 273.

Das Emblem auf der koreanischen Nationalflagge ist das Yin-Yang-Symbol zusammen mit vier (von acht) Trigrammen aus dem Buch der Wandlungen.

im Daoismus spielt dieses Modell eine zentrale Rolle. Schriftliche Gestalt hat dieses Denken in dem bereits erwähnten *Buch der Wandlungen* gefunden, und so ist dieser konfuzianische Klassiker (der auch zahlreiche daoistische Elemente besitzt) ebenfalls zentral zum Verständnis einer chinesischen Ästhetik.

Dem Yin-Yang-Denken zufolge wird die Entstehung der Welt analog zum Entstehen menschlichen Lebens gesehen, und zwar als quasi kosmischer Geschlechtsakt zwischen zwei polaren Kräften, die jeweils Himmel (tian oder qian) und Erde (di oder kun) bzw. einem schöpferisch-männlichen (yang) und einem empfangenden/bewahrenden weiblichen (yin) Prinzip zugeordnet werden. So heißt es im Buch der Wandlungen:

Himmel und Erde kommen in Berührung, und alle Dinge gestalten sich und gewinnen Form. Das Männliche und Weibliche mischen ihre Samen, und alle Wesen gestalten sich und werden geboren.<sup>22</sup>

Wichtig ist, daß diese beiden Kräfte einander nicht gegenseitig bekämpfen (also nicht, biblisch gesprochen, Kräfte des Lichts darstellen, denen solche der Finsternis feindlich gegenüberstehen), sondern sich gegenseitig bedingen und ergänzen, folglich nur in ihrer Koexistenz bestehen können und in ihrem vereinigten Wirken alles entstehen lassen.

Im Yin-Yang-Denken zeigt sich eine binäre Kosmologie und Weltsicht: So lassen sich alle Phänomene in zwei Klassen aufteilen, sei es im Blick nach oben oder nach unten, nach vorn oder nach hinten, heiß oder kalt, hoch oder tief, Himmel oder Erde, Sommer oder Winter, Frühling oder Herbst, Ost oder West, Süd oder Nord, etc. Allerdings ist dieser binär strukturierte Kosmos kein statisches Gebilde, sondern befindet sich aufgrund des Wirkens von Yin und Yang in einem ständigen Zustand des Wandels, der immer zu einem Ausgleich bzw. zu einem Zustand des dynamischen Gleichgewichts hin tendiert. Schließlich sind die »zehntausend Dinge« der Welt sowie die sie antreibenden Kräfte Yin und Yang nur äußere Manifestation eines letzten Urgrunds der Dinge, des »Weg« genannten Dao, der sich einer Beschreibung in Worte entzieht, sich jedoch (daoistisch) als unergründlicher und von selbst so (ziran) ablaufender »Weg« der Natur, oder (konfuzianisch) als der moralische »Weg« des Universums annähern läßt.

Neben den linguistischen Merkmalen der chinesischen Sprache und Schrift bildet das Yin-Yang-Denken den Hauptgrund für eine auch in ästhetischer Hinsicht zu beobachtende Neigung, binäre Strukturen herauszubilden und die jeweiligen Seiten parallel zueinander durchzuführen. In der Dichtung äußert sich dies nicht nur im antithetischen Parallelismus, sondern auch in einer thematischen Gegenüberstellung bzw. Parallelführung von Natur und Menschenwelt, in der Malerei in der Vereinigung von Bergen (yang) und Gewässern (yin) in einem chinesischen

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> WILHELM: I Ging, S. 316.

Landschaftsbild. Die chinesische Bezeichnung für Landschaftsmalerei, shan-shuihua, heißt übersetzt: »Berg-Wasser-Malerei«. So bildet ein Landschaftsgemälde
die von Yin und Yang geprägte binäre Ordnung der Welt ab. Wie die späteren Kapitel noch zeigen werden, ist die ganze chinesische Ästhetik voller – im Kunstwerk
meist zu vereinigender – binärer Konzepte bzw. Gegensatzpaare, wie »Szenerie« (jing) und »Gefühl« (qing), »formale Ähnlichkeit« (si) und »Geist« (shen),
»Öffnen« (kai) und »Schließen« (he), »Bewegung« (dong) und »Stille« (jing),
»Talent« (cai) und »Lernen« (xue), um nur einige zu nennen.

Nimmt man noch die Lehre von den sogenannten fünf Wandlungsphasen bzw. Elementen (wu xing, das sind: Holz, Metall, Erde, Feuer und Wasser) hinzu, so bilden diese zusammen mit dem Yin-Yang-Modell den Hintergrund eines ganzheitlichen und korrelativen Denkens, in welchem Mensch und Kosmos nicht nur eine Einheit darstellen, sondern – wie im magischen Denken – ein Entsprechungsverhältnis zwischen der Menschenwelt und seiner Umwelt bzw. dem Kosmos besteht. So wird die Welt als ein von diesen Kräften geformtes Muster (wen) gesehen; und da das Schriftzeichen für »Muster« auch Literatur (und Kultur) bedeutet, läßt sich hier eine Analogie zwischen dem Muster des Kosmos und literarischen Mustern herstellen<sup>23</sup>.

Ebenfalls in den Bereich der Kosmologie und des Yin-Yang-Denkens gehört die Vorstellung einer »Vitalkraft« (qi – wörtl.: Atem), die nicht nur für den dauernden Wandlungsprozeß von Yin und Yang, sondern auch für alles Leben im Kosmos, einschließlich des Menschen, verantwortlich gesehen wird. Wenn es zum Beispiel im Buch der Wandlungen heißt, daß »die große Tugend (de) von Himmel und Erde darin besteht, Leben zu spenden«<sup>24</sup>, so ist das Agens dieser Leben spendenden Tugend eben die Vitalkraft qi. In Schriften zur Literatur und Malerei, gerade wenn es um schaffensästhetische Aspekte geht, taucht dieses Wort naturgemäß häufig auf, dies allerdings auch in einer schillernden Bedeutungsvielfalt: einmal als tatsächliche Lebenskraft, ein andermal als durch moralisches Handeln zu kultivierende geistige Kraft, dann aber auch als Lebendigkeit der Darstellung, individuelles Temperament oder auch herausragendes Talent.

#### Konfuzianismus

Als die über zweitausend Jahre gültige Hauptlehre Chinas hat der Konfuzianismus, den man als Sozialethik oder Morallehre mit quasireligiöser Funktion verstehen kann, ebenfalls stark auf ästhetische Präferenzen gewirkt, vor allem in seiner Forderung nach einer beispielhaften moralischen Praxis und Kultiviertheit der intellektuellen Elite (d.h. der Literatenbeamten und Künstler). Daß große Kunst nur von moralisch großen Menschen stammen kann, ist eine immer wieder betonte

<sup>23</sup> S. hierzu Kap. I.7 und 11.4.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Vgl. WILHELM: I Ging, S. 303.

und auf konfuzianische Vorstellungen zurückgehende Sichtweise. Und so wurden Dichtung, Schriftkunst und Malerei hauptsächlich als Spiegel des Charakters bzw. der Persönlichkeit betrachtet (shi/shu/hua ru qi ren). Deshalb ist die Tradition einer Literaturkritik, die wir in China haben, im wesentlichen eine Dichterkritik. Zwar wurden Dichter (und auch Maler) bisweilen in verschiedene Qualitätsklassen eingeteilt, wichtiger war jedoch eine poetisch-metaphorische Beschreibung ihres Charakters, wobei gerne auf geistige Qualitäten sowie auf ihre »Vitalkraft« Bezug genommen wurde.<sup>25</sup>

Ein anderes, auf konfuzianischem Denken beruhendes Element einer chinesischen Ästhetik ist die Neigung zu Ausgewogenheit, Harmonie (he) und »Maß und Mitte« (zhongyong). In Literatur und Kunst manifestiert sich dies vor allem in der Forderung nach einer Balance von Gehalt (zhi) und Gestalt (wen), wobei sich im Gehalt in idealer Weise der konfuzianische »Weg« (dao) widerspiegeln sollte. Dieser Topos, der zuerst hinsichtlich der Ausführung der Riten diskutiert wurde (die ja auch eine ästhetische Dimension besitzen), geht auf entsprechende Äußerungen des Konfuzius zurück²6 und läßt sich durch die ganze Geschichte hindurch verfolgen. Bilden in der Frühzeit Gehalt und Gestalt noch eine Einheit, so wurde dieses Anliegen später (in der Song-Zeit, also etwa ab dem 11. Jh. n. Chr.) so formuliert, daß literarische Werke vor allem Träger bzw. Vermittler des konfuzianischen (moralischen) »Weges« sein sollten (wen yi zai dao), wodurch sich das Verhältnis der beiden Komponenten zu Lasten der Gestalt erheblich veränderte.

Weiterhin läßt sich auch der Gedanke, daß Dichtung (und Musik) die Gesinnung oder Gefühle des Menschen auszudrücken hat (shi yan zhi), auf früheste konfuzianische Texte zurückführen. Zusammen mit dieser Formulierung finden wir dort auch die Maßgabe, daß der Gefühlsausdruck andeutungsvoll-metaphorisch (xing) durch Naturbilder erfolgen soll. Insofern steht der Konfuzianismus (in der Terminologie von M.H. Abrams) nicht nur für eine ausgesprochen pragmatische bzw. moralisch-didaktische (zai dao), sondern auch für eine expressive (yan zhi) Sicht der Literatur.<sup>27</sup>

#### Daoismus

Der Daoismus bildet als Naturphilosophie und (Über-)Lebenskunst den Gegenpol zum moralisch strengen Konfuzianismus.<sup>28</sup> Nicht zuletzt aufgrund seiner mysti-

S. ERIC ZÜRCHER:, »Recent Studies on Chinese Painting«, in: Toung Pao 51 (4–5) 1964, S. 377–422.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> S. Kap. I.2.

S. M.H. ABRAMS: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik [The Mirror and the Lamp], München: Fink 1978, JAMES J.Y. LTU hat in seinem Chinese Theories of Literature, Chicago: University of Chicago Press, 1975, Abrams' Muster aufgenommen und modifiziert. Hier wird gegebenenfalls auf Abrams' Kategorien verwiesen.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Die religiöse Form des Daoismus wird hier weitgehend außer Acht gelassen.

schen, eher freiheitlichen (nämlich natürlichen) und phantasieanregenden Seiten wird er gerne mit einer chinesischen Kunstphilosophie oder Ästhetik in Verbindung gebracht. An erster Stelle wäre in dieser Hinsicht die Vorstellung zu nennen, daß ein Kunstwerk in idealer Weise wie das unergründliche Werk der Natur (dao) entstehen sollte, also ohne bewußtes Steuern (wuwei, wörtl.: »nicht tun«) bzw. ganz »von selbst so« (ziran). Diesen Gedanken einer primitivistischen Schaffensästhetik hat insbesondere das Buch Zhuangzi anhand von etlichen anregenden und höchst nachwirkungsreichen Geschichten veranschaulicht, was zu dem wichtigen daoistischen Topos einer »kunstlosen Kunst« bzw. »Regel der Regellosigkeit« (wu fa zhi fa) geführt hat. 30

Den Wandlungen von Yin und Yang liegt das unfaßbare Dao zugrunde, doch gibt es chinesischen Vorstellungen zufolge auch mysteriöse spirituelle Kräfte, die sich in diesem Wirken erahnen lassen, und diese werden im Buch der Wandlungen (und im Zhuangzi) als shen (wörtl.: Götter oder Geister) bezeichnet. <sup>31</sup> Entsteht ein Kunstwerk wie das unergründliche Werk der Natur, so spiegelt es diese ebenfalls unergründlichen spirituellen Qualitäten (shen) wieder. Neben der Vitalkraft qi sollte dieses Wort shen (das bisweilen auch synonym mit »Vitalkraft« gebraucht wird) zu einem der wichtigsten Begriffe in der chinesischen Ästhetik werden. <sup>32</sup> So nennt der songzeitliche Kritiker Yan Yu die höchste Stufe der Dichtung: »Eingehen ins Spirituelle« (ru shen).

Auf den daoistischen Klassiker Zhuangzi läßt sich jedoch auch ein Gedanke zurückverfolgen, der vordergründig im Widerspruch zu dieser gerade postulierten Natürlichkeit (ziran bzw. wuwei) zu stehen scheint, daß nämlich nur lange und ausdauernde Übung (gongfu)<sup>33</sup> den Meister macht. Der Widerspruch löst sich insofern auf, als erst auf der höchsten Stufe der Meisterschaft und Perfektion – also nach langem Üben – der Schaffensprozeß spontan und wie das Werk der Natur geschehen kann. Dies manifestiert sich dann in einem vollkommenen Kunstwerk von wiederum »spiritueller/unergründlicher Qualität« (shen pin), das keine Spuren seines künstlerischen Entstehensprozesses verrät. In dieser Besonderheit zeigt

Dynasties Texts on Literature and Painting«, in: CAI: Chinese Aesthetics, S. 310–142.

S. dazu beispielhaft CHANG CHUNG-YUAN: Creativity and Taoism. A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry, New York: Julian Press 1963 (deutsch: Tao, Zen und schöpferische Kraft, Köln: Diederichs 1975).

<sup>30</sup> S. Exkurs 3 in Teil VI.

WING-TSIT CHAN: A Source Book in Chinese Philosophy, Princeton: Princeton UP 1963, S. 266.
 S. auch ZONG-QI CAI: »The Conceptual Origins and Aesthetic Significance of »Shen« in Six

Das stete, harte Üben in Anlehnung an ein Vorbild oder einen Meister wird auf Chinesisch gongfu genannt. Dieses Wort, das wir hier inzwischen in seiner eingedeutschten Form – Kungfu – als Synonym für chinesisches Karate verwenden, betrifft allerdings nicht nur die Kampfkünste (diese zwar besonders stark), sondern bezeichnet die Übungspraxis – und die daraus resultierende Leistung – in jeder der traditionellen Künste Chinas, also auch in der Dichtung und Malerei. Allein aufgrund dieses Zusammenhangs wären die Kampfkünste als wesentlicher Teil einer chinesischen Ästhetik zu betrachten.

sich auch ein anderer Grundzug der chinesischen Ästhetik (und ein wesentlicher Unterschied zu westlichen Trends): Es geht meist um handwerkliche Perfektion innerhalb einer Tradition und weit weniger um Originalität, Innovation und Genie, wie in der romantischen und postromantischen westlichen Ästhetik, worin das Handwerkliche zugunsten des Originellen und Konzeptionellen weitgehend geopfert wurde. Demgegenüber hätten die chinesischen Dichter und Künstler wohl eher dem (mal Schiller, mal Goethe oder auch Fontane zugeschriebenen) Satz zugestimmt: »Genie ist Fleiß.«

Im Zhuangzi (sowie im Buch der Wandlungen) ist schließlich auch ein nachwirkungsreicher sprachskeptischer Gedanke angelegt, daß nämlich die Sprache letztlich nicht in der Lage ist, in umfassender Weise einen Sinn zu vermitteln. Für die Ästhetik heißt dies, daß der eigentliche Sinn eines Kunstwerks jenseits des Wortes (in der Dichtung) oder jenseits des gemalten Bildes (in der Malerei) liegt. Daraus hat sich in tangzeitlichen Schriften (bei Sikong Tu) eine eigene »Jenseits«-Rhetorik – »Bilder jenseits der Bilder«, »Szenerien jenseits der Szenerien« etc. – entwickelt. Diese jenseits des geschriebenen Wortes (yan wai) oder jenseits formaler Ähnlichkeit in der Malerei zu findende Qualität eines Kunstwerks wurde zu einem höchst folgenreichen Topos der chinesischen Ästhetik. Zu beachten ist, daß mit diesen »jenseitigen« Eigenschaften – werkästhetisch gesehen – zwar Qualitäten des Kunstwerks selbst erfaßt werden, dabei gleichzeitig aber auch – rezeptionsästhetisch – die Wirkung auf den Rezipienten in den Blick gerät: Im Betrachten oder Lesen eines Kunstwerk vermag dieser einen unerschöpflichen Reiz an Assoziationen bzw. »Nachgeschmack« (wei) zu genießen.

#### Buddhismus

Die Einflüsse des Buddhismus auf eine chinesische Ästhetik sind aufgrund von »Familienähnlichkeiten« mit dem Daoismus mitunter schwer von Einflüssen des letzteren zu unterscheiden, denn der Buddhismus (der im 1. Jh. n. Chr. nach China gelangt war) hat in seiner Verbindung mit dem Daoismus ganz spezifisch chinesische Formen – vor allem im Chan-Buddhismus (jap.: Zen) – hervorgebracht. An buddhistischen Elementen, die in einer chinesischen Ästhetik zum Tragen kämen, wäre wohl an erster Stelle die Dialektik von Leere (kong) und Form (se) zu nennen. Die Leere (als frei gelassener Raum) spielt z.B. in der chinesischen Malerei eine wichtige Rolle. Auch bei manchen Dichtern (vor allem bei Wang Wei) nimmt das Wort »Leere« einen prominenten Platz ein. Doch aus der Sicht der einflußreichen buddhistischen Schule des »Mittleren Weges« (Madhyamika) gesehen bedeutet »leer« (kong) nicht »nichts«, oder daß die Welt nicht existiert, sondern daß nichts aus sich selbst heraus existiert, daß vielmehr alle Existenz bloß dem flüchtigen

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> S. François Cheng: Fülle und Lehre, Die Sprache der chinesischen Malerei, Berlin: Merve 2004.

Zusammenspiel und der gegenseitigen Bedingtheit von Daseinsfaktoren zuzuschreiben ist; nur so verstanden sind die Erscheinungen der Welt nichtig oder »leer«. Mit anderen Worten, nichts hat aus sich selbst Bestand, und es gibt nichts, worauf man sich als »Substantielles« verlassen könnte. So wird in der künstlerischen Darstellung von Leere und Form bzw. Leere und Fülle keine Einseitigkeit, sondern eher eine gegenseitige Durchdringung (die Mitte) gesucht, denn, um es in den berühmten Worten des einflußreichen »Herz-Sutras« (Xinjing) zu sagen: »Form ist nicht verschieden von Leere, und Leere ist nicht verschieden von Form. Form ist Leere, und Leere ist Form.«<sup>35</sup> So dient bisweilen sogar die Fülle dazu, die Leere der Welt aufscheinen zu lassen – z.B. in dem großen (hier jedoch nicht behandelten) qingzeitlichen Roman Der Traum der roten Kammer (Hongloumeng), worin die ganze Fülle der Darstellung (auch die Leidenschaften der Protagonisten) letztlich dazu dient, die Eitelkeit des Lebens zu bezeugen und somit die buddhistische Lehre der Leere zu vermitteln.<sup>36</sup>

In diesem Zusammenhang wären auch gewisse ästhetische Grundlinien in Ost und West hervorzuheben: Im Unterschied gerade zu westlichen Präferenzen in der Ästhetik (vor allem der Moderne), nämlich der Tendenz, Kunst vornehmlich als Selbstausdruck bzw. als Weg der Selbstentfaltung oder Selbstverwirklichung aufzufassen, finden wir im Kontext des Buddhismus (in welchem das Selbst als »leer«, nämlich als Fiktion betrachtet wird) eher eine Neigung – mit aller Behutsamkeit vor derartigen Verallgemeinerungen – zu Selbstentleerung bzw. Selbsttranszendenz oder Selbstvergessenheit.

Ästhetisch einflußreich war vor allem der Chan-Buddhismus. In der Malerei hat es eine ausgesprochen chan-buddhistische Richtung gegeben, die sich durch ihre skizzenhafte, spontane und ungekünstelte – kunstlose – Malweise auszeichnet und später in Japan schulbildend wurde.<sup>37</sup> Daneben wurden aber auch ab der Song-Zeit (10. Jh.) chan-buddhistische Elemente in Analogie zu Dichtung und Malerei erörtert. Vor allem sah man die »Erleuchtung« (wu) des Chan analog zur Dich-

Wenn Form nichts anderes als Leere ist, so bedeutet dies, daß die sonst im Buddhismus so scharf getrennten Bereiche des Samsara (die Welt der Wiedergeburten) und Nirvana (die Erlösung davon) ein und dasselbe sind. S. MICHAEL VON BRÜCK: Buddhismus. Grundlagen – Geschichte – Praxis, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1998, S. 220.

Diese Lesart des Romans ist in den der eigentlichen Geschichte vorausgehenden Passagen am Anfang des ersten Kapitels (um Kongkong Daoren, der die ganze Geschichte des Romans in einem »Prolog im Himmel« erfährt) vorgezeichnet. David Hawkes übersetzt: »As a consequence of all this, Vanitas [Kongkong Daoren], starting off in the Void [kong] (which is Truth) came to the contemplation of Form [se] (which is Illusion); and from Form engendered Passion [qing]; and by communicating Passion, entered again into Form; and from Form awoke to the Void (which is Truth).« CAO XUEQIN: The Story of the Stone (Übers. David Hawkes), London: Penguin 1973, Bd. 1, S. 51.

S. OSVALD SIRÉN: The Chinese on the Art of Painting. Translations and Comments, New York: Schocken 1963, S. 91ff.

tung, nämlich insofern, als eine »erleuchtete« Dichtung (nach Richard John Lynn) weniger inhaltlich und werkästhetisch eine buddhistische Sicht der Welt, sondern vielmehr – schaffensästhetisch – eine chan-buddhistisch verstandene intuitive Beherrschung der Kunst widerspiegelt. In diesem Zusammenhang fand eine rege Diskussion um eine dialektische Einheit von »Regel« (fa) und »Erleuchtung« statt. Die dabei gefundene Einheit liegt nun nicht einfach darin begründet, daß eine »Erleuchtung« (wie im Zusammenhang von Zhuangzi bereits angedeutet) nur über regelhaftes, methodisches Üben zu erreichen ist (gongfu), vielmehr ist sie auch in einem Wortspiel angelegt: Fa bedeutet nämlich nicht nur »Regel/Methode«, sondern auch Dharma, also die höchste buddhistische Wahrheit. Und wenn – nach buddhistischen Vorstellungen – selbst vom Dharma (als höchster Wahrheit) losgelassen werden muß, nämlich als nur eines weiteren der vielen weltlichen Phänomene (so die Grundbedeutung von Dharma), dann liegt »Erleuchtung« gerade auch im Loslassen von »Regeln« (Dharma/fa).

Neben Regel/Dharma und Erleuchtung gab es noch einen weiteren Terminus des Buddhismus, der ästhetisch bedeutsam wurde: die »Vorstellung« (jing). Dieses Wort, das zunächst von Wang Changling in der Tang-Zeit in die Literaturdiskussion eingeführt wurde und das von seinen buddhistischen Ursprüngen her einen bewußtseinsanalytischen Hintergrund besitzt (nämlich wie anschauliche Vorstellungen von den Dingen zu geistigen Prozessen werden), wurde vor allem am Ende des hier zu behandelnden Zeitraums, nämlich am Anfang der Moderne, wieder aufgegriffen (von Wang Guowei). Die daraus hervorgegangenen spezifischen Wortprägungen wie »Vorstellungswelt/Bewußtseinszustand« (jingjie) bzw. »künstlerische Vorstellung/Idee« (yijing) beinhalten vor allem den Gedanken, daß in großer Dichtung eine Verschmelzung von anschaulicher Szenerie und menschlichem Gefühl erfolgen soll. Außerdem kulminiert in dieser Begrifflichkeit die im Zusammenhang des Daoismus eben angerissene und lange zurückreichende Ästhetik des »Jenseitigen«, daß nämlich der eigentliche Sinn eines Kunstwerks jenseits des Wortes oder des gemalten Bildes liegt. In der Nachfolge von Wang Guowei sind diese Wortprägungen zu den meist benutzten und (aufgrund der notorischen Knappheit der Ausdrucksweise sowie der nicht leicht zu fassenden Inhalte, die auch Einflüsse von Kant und Schopenhauer bergen) meist diskutierten Begriffen der modernen chinesischen Asthetik geworden.

## Eine enggefaßte Ästhetikgeschichte

Der zeitgenössische chinesische Ästhetiker Li Zehou hat einmal zwischen einer eng- und weitgefaßten chinesischen Ästhetikgeschichte unterschieden, wobei er in seinem populären Buch *Der Weg des Schönen* eine weitgefaßte vorgelegt hat. Darin wurden nämlich von der Jungsteinzeit an, über Keramik, Bronzen, Skulpturen und Architektur, alle ästhetisch relevanten Kunstformen und Entwicklungen behandelt. Der vorliegende Band, kann und will dies nicht leisten. Der Fokus liegt

auf der Literatur, vor allem auf der Reflexion über die Dichtung, und schließt die Malerei (und Aspekte der Schriftkunst) lediglich in kürzeren Exkursen ein. Insofern orientiert er sich an den Künsten der Gelehrten – Dichtung (shi), Schriftkunst (shu) und Malerei (hua) – bzw. an ihren diesbezüglichen Äußerungen, was in Li Zehous Sicht einer »enggefaßten Ästhetik« entspricht. An eigentlichen Kunstwerken werden deshalb lediglich einige Gedichte exemplarisch vorgestellt und besprochen.

Alle in dieser Einleitung nur angerissenen Themen werden in den folgenden Kapiteln ihrem chronologischen Auftritt gemäß ausführlicher gewürdigt und jeweils in einen geistesgeschichtlichen Zusammenhang gestellt. Dabei läßt sich über die Jahrhunderte beobachten, wie sich eine spezifisch ästhetische Begrifflichkeit herausbildet, die zwar ihren Ursprung und Bezug zu den Lehren wie Konfuzianismus und Daoismus nie verliert und insofern auch immer im philosophischreligiösen Kontext erörtert werden muß, die gleichwohl ein Eigenleben entwickelt. Das Besondere an dieser Begrifflichkeit - und dazu gehören Wörter wie die bereits erwähnte »Vitalkraft« (qi), »Geist/unergründliches göttliches Wirken« (shen), »harmonischer Nachklang« bzw. Reim (yun), »Anregung/Adeutung« (xing), um nur einige wenige zu nennen - ist einerseits ihr schillernder Inhalt, der sich meist nicht auf eine bestimmte Übersetzung einengen läßt, andrerseits ist es der gänzlich andere und oben nur kurz vorgestellte philosophisch-religiöse Bezugsrahmen, der Schwierigkeiten bereitet. Die Begriffe besitzen in ihrer spezifischen kulturellen Ansiedlung einen Bedeutungshorizont, der uns fremd ist und der diese immer wieder erklärungsbedürftig und fast unübersetzbar macht.39 Zudem läßt sich in chinesischen literatur- und kunsttheoretischen Erörterungen eine Neigung zu Mystifizierung beobachten; diese mag bisweilen höchst faszinierend erscheinen, bisweilen wirkt sie aber auch intellektuell unbefriedigend. Insofern bedeutet eine Erkundung der chinesischen Literaturreflexion und Ästhetik eine Reise in ein anderes Denksystem mit anderen Signalposten und Meilensteinen. Gleichwohl wird für den Kenner auch immer wieder Verwandtes und Ähnliches zu unserer eigenen Literatur und Ästhetik aufscheinen.

LI ZEHOU: Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kunst und Ästhetik (Hg. Karl-Heinz Pohl), Freiburg: Herder 1992, S. 10f.

So werden auch in vielen diesbezüglichen Darstellungen die Termini häufig nur in der Lautschrift wiedergegeben; in der vorliegenden Studie wird stattdessen der Versuch unternommen, immer eine Übersetzung – manchmal auch mehrere – anzubieten, wohl wissend jedoch, daß dies oft nicht genügt. S. zu dieser Thematik auch ADELE AUSTIN RICKETT; »Technical Terms in Chinese Criticism« in: Literature East and West, XII, 2,3,4 (Dec. 68), S. 141–147, WANG XIAOLU; »Critical Terms and Literary Tradition« in: Ex/Change (Centre for Cross-Cultural Studies, City University of Hong Kong), 9 (Feb. 2004), S. 10–13.