

IV. Welt und Leib im Nachdenken über die Berg- Wasser-Malerei

1. Der Weltaufgang in Bergen und Gewässern nach Zong Bing 宗炳

Von Konfuzius wird der berühmte Ausspruch überliefert: »Der Weise schätzt das Wasser, der mitmenschlich Gütige schätzt die Berge.«¹ Bis ins ausgehende Altertum wurde dieser Leitsatz freilich weithin als ein didaktisches Gleichnis gelesen. In charakteristischen Eigenschaften von Bergen und Gewässern spiegeln sich menschliche Tugenden wider.² Allenfalls zur moralischen Erbauung mag dann auch die Betrachtung von Berg und Wasser gemäß dieser Geisteshaltung anfangs gedient haben. Spätestens mit den Berichten von »Unsterblichen« und anderen Bergeinsiedlern im *Zhuang Zi* 莊子 kann aber der unkultivierte Naturraum nicht bloß als bewohnt, sondern auch als positiv bewertet und darüber hinaus in seiner Eigenart ästhetisch aufgenommen gelten. Der Rückzug aus der politischen und gesellschaftlichen Betätigung in die ländliche Einsamkeit, wie ihn etliche jener berühmten »zurückgezogen lebenden Gebildeten und Fürstendiener« (*yīn shì* 隱士) des dritten und vierten Jahrhunderts geradezu als eine neue Lebensform kultivierten, ließ sodann das Naturwüchsige in den Mittelpunkt der Geisteskultur einrücken. Eine nunmehr ganz künstlich konstruierte, als Lebensraum des Menschen neu etablierte, »naturwüchsige« Umgebung wurde im Gegensatz zur Menschenwelt

¹ *Lun yu* 論語 (Gespräche [des Konfuzius]), 6.23: 知者樂水, 仁者樂山 (hier und im weiteren gezählt und zitiert nach William Hung u. a. [Hg.], *Lun yu yin de* 論語引得. A Concordance to the Analects of Confucius. Harvard Yenching Institute sinological Index-Series 16, Beijing 1940 [= LY]); vgl. Ernst Schwarz (Übers.), *Konfuzius. Gespräche des Meisters Kung (Lun Yü)*, München 1985, VI.21.

² Vgl. dazu etwa die ausführliche Erklärung einer sinnbildlichen Sicht auf Berge und Gewässer, die sich in Liu Xiangs 劉向 *Shuo yuan* 說苑 (Park der Reden) findet (卷 17 »Za yan 雜言« [»Mannigfaltige Reden«], in: Lu Yuanjun 盧元駿, *Shuo yuan jinzhu* 說苑今註今譯, xiūdingbēn 修訂本, Taipei 1988, 600 f.

wahrgenommen und in künstlerischen Gestaltungen vielfältig thematisiert. Erstmals schaute man in dieser Weise in die Natur. Und man sah und erfuhr darin bisher verborgene Züge.

Schon im Altertum war es offensichtlich zur Entdeckung der weiten »Aussicht« vom Berg gekommen.³ Und im ersten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung hatte Liu Xiang 劉向 bereits mit großer Selbstverständlichkeit feststellen können, daß die besondere Umgebung einer freien Höhe auch stimmungsmäßig eine eigene Wirkung ausübt:

»Steigt er in die Höhe, löst dies im Menschen den Wunsch nach dem Blick in die Ferne aus.«⁴

Noch war es dann nur ein Hügel, auf dem jener Xun Xian 荀羨 stand, um die Weite der Welt zu entdecken und in die Höhe zu streben. In den *Neuen Reden über Geschichten dieser Welt* wird von ihm berichtet:

»Er stieg auf den Beigu [-Hügel], blickte zum Wasser hin und sprach: »Wenn gleich ich noch nicht die drei Gebirge erblicke, erregt das doch ganz selbstverständlich im Menschen die Sinneshaltung vom Aufstieg zu den Wolken.«⁵

Fast ein Jahrtausend allerdings vor Petrarcas legendärer Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336 machten sich in China buddhistisch inspirierte Wanderer aus der Gemeinde um Huiyuan 慧遠 (334–417) am Lushan 廬山 die besondere Erfahrung des Blicks von der Gebirgshöhe aus methodisch zu Übungszwecken zunutze. Zu dieser Gruppe früher Wanderer zählte auch der als kunstsinniger Freigeist bekannte Zong Bing 宗炳 (375–443).⁶ Wie der tang-zeitliche Sammler und Kunstkritiker Zhang Yanyuan 張彥遠 überliefert, verweigerte sich Zong Bing 宗炳 zeitlebens einer Anstellung bei Hofe. Er zog es vor, die Berge zu durchstreifen und als Musiker, Schreibkünstler und Maler ein zurückgezogenes Leben zu führen.⁷ Als Anhänger des Bud-

³ Vgl. etwa die wiederholte Rede vom »Steigen auf einen hohen Berg« (*dēng gāo shān* 登高山) in *Xun Zi* 荀子, 卷 1 Kap. 1 »Quan xue 勸學« (»Ermunterung zum Lernen«); Wang Xianqian, *Xun Zi*, 1 f. bzw. Dubs, *The Works*, 31.

⁴ *Shuo yuan* 說苑, 卷 16 »Tan cong 談叢« (»Dickicht der Unterredungen«); Lu Yuanjun, *Shuo yuan*, 549: 登高使人欲望.

⁵ *Shi shuo xin yu* 世說新語, Kap. 2 »Yan yu 言語« (»Reden und Worte«), Nr. 74; Yu Jiayi, *Shi shuo*, 135: 登北固望海云: 雖未觀三山, 便自使人有凌雲意.

⁶ Vgl. zu diesen historischen Voraussetzungen im einzelnen Nakamura Shigeo, *Chūgo-ku garon*, 60 ff. und Bush, *Tsung Ping*, 146 ff.

⁷ Vgl. Zong Bings Kurzbiographie in LDMHJ (卷 6) 129 f.

dhismus verfaßte er eine größere Verteidigungsschrift zur Lehre Buddhas vom karmischen Kreislauf der Wiedergeburten, die *Erörterung zur Erhellung des Buddhismus* (*Ming fo lun* 明佛論).⁸ Im Alter aber soll Zong Bing 宗炳 alle durchwanderten Gebirge an die Wände seiner Wohnung gemalt haben. So soll er sie »im Sitzen und im Liegen sich gegenüber« gehabt haben (*zuò wò xiàng zhī* 坐臥向之) und »sich darin im Liegen ergangen sein« (*wò yǐ yóu zhī* 臥以遊之).⁹ In seinem 68. Lebensjahr soll er dann über seinen persönlichen Weg zu einer neuartigen, eigenständigen »Berg-Wasser-Malerei« in seiner berühmten *Vorrede zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui xu* 畫山水序, kurz HSSX) Rechenschaft abgelegt haben.¹⁰ Noch ist die »Berg-Wasser-Malerei« kaum geboren. Aber schon werden »Berge und Gewässer« (*shān shuǐ* 山水) wahrgenommen als »Berg und Wasser«, das heißt als ein bedeutsamer Zusammenhang eigener Art. Hinfort ist nicht mehr klar zu entscheiden, ob die Wendung auf die Natur oder auf das gemalte Bild zu beziehen ist. Denn in zunehmendem Maße werden Theorie und Praxis der Berg-Wasser-Malerei die Wahrnehmung dessen bestimmen, was *shān shuǐ* 山水, »Berg und Wasser«, genannt werden kann.

Zu befragen ist vor diesem Hintergrund also dieses erste Zeugnis einer Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei zunächst daraufhin, welche Auskunft daraus hinsichtlich des Zweckes, vor allem aber hinsichtlich des Gegenstands der Naturbetrachtung im allgemeinen wie der daraus erwachsenen Malerei im besonderen zu entnehmen ist. Was genau sahen jene Leute aus der buddhistischen Gemeinde und der Maler selbst im Gebirge? Was malte er? Und was schaute er so dann im gemalten Bild an?¹¹

⁸ Enthalten im *Hong ming* 弘明集, in: Takakusu Junjirō 高楠順次郎 (Hg.), *Taishō shinshū daizōkyō* 大正新修大藏經 (*Neue Ausgabe des buddhistischen Kanons aus der Ära Taishō*), Tōkyō 1928 ff. [= T], Bd. 52, 2102, 9–16. Zu begrifflichen und gedanklichen Parallelen wie zum Problem einer buddhistischen Ausrichtung des *Hua shan shui xu* 畫山水序 im ganzen vgl. die eingehenden Untersuchungen von Bush (Tsung Ping) und Munakata (Concepts) – beide wiederum fußend auf Nakamura, Chūgoku garon und Hatano, Sō Hei – sowie die Darstellung von Liu Gangji 劉綱紀 in: Li Zhou/Liu Gangji, *Zhongguo meixue*, Bd. 2, 510 ff. und mehrere Einzelaufsätze in MY (Xie Lei, Guan dao; ders., »Jingang jing«; Liu Daoguang, »Jingang jing«; Wei Bin, »Hua shan shui xu« yu fojiao).

⁹ LDMHJ (卷 6) 130.

¹⁰ Überliefert nach Zhang Yanyuan 張彥遠, LDMHJ (卷 6) 130 f.; vgl. die hier in VI. 1. beigegebene Übersetzung des HSSX.

¹¹ Vgl. insbesondere zu diesem Teil der Untersuchung meinen früher vorgelegten Deutungsversuch: Obert, Vom Nutzen, 857 ff.

1.1. *Natur als Welt geschaut*

Die »Entdeckung der Natur« seit dem dritten Jahrhundert ist vor allem im Blick auf die Lyrik thematisiert worden.¹² Das naheliegendste Feld ihrer Entfaltung, das der unmittelbaren Anschauung und ihrer Umsetzung in der Malerei, ist indes weniger genau bekannt. Gerade hier jedoch tritt gegenüber dem Gedanken der »Natur« und einer »naturverbundenen« Lebensweise eine andere Idee in den Vordergrund. In der Reflexion auf die frühe Berg-Wasser-Malerei wird weniger das Naturwüchsige im Gegensatz zu vom Menschen gestalteten Lebenszusammenhängen hervorgehoben; durchdacht wird vielmehr das sichtbare Erscheinen eines Sinnzusammenhangs, so aber das im Erlebnis des Sehens sich eröffnende Ganzheitliche der Wirklichkeit und der Aufgang von »Welt«.

Von verschiedener Seite wurde auch im Hinblick auf Zong Bings 宗炳 theoretische Grundlegung immer wieder auf die Welthaltigkeit der älteren chinesischen »Landschaftsmalerei« aufmerksam gemacht. Es wird dabei ausgeführt, ein Berg-Wasser-Bild stelle nach Art eines »Mikrokosmos« die Idee der Welt schlechthin anschaulich dar; es beziehe sich auf die Welt als solche, verkörpere die metaphysische Beschreibung einer Idealwelt. Diese Charakterisierungen sind, zumindest auf der semiotischen Ebene, sicherlich nicht von der Hand zu weisen. Mit Fug und Recht wird das Berg-Wasser-Bild in der Forschung oftmals nicht als Wiedergabe einer realen Szenerie, als »Naturimpression« oder als ein zufälliges Stimmungsbild gedeutet. Es muß in einem ganz wesentlichen Sinne als ein »Welt-Bild« aufgefaßt werden. Mit »Welt« soll dabei immer wieder das Ganze eines sinnhaft gültigen Zusammenhangs des Wirklichen in seiner erfahrungsmäßigen Gegebenheit für den Menschen benannt werden. Dieser Begriff zielt also auf eine Diskrepanz zwischen der bedeutungsmäßigen Evokation jener umfassenden, das Menschsein durchwaltenden Weltwirklichkeit und der Darbietung eines bloßen »Stücks Natur«, eines beliebigen oder auch typischen Ausschnitts aus Raum und Zeit. Unterstrichen werden soll eine Tiefendimension, nämlich die grundlegende Bedeutsamkeit dieser »Welt« als solcher für das menschliche

¹² Vgl. John David Frodsham, »The Origins of Nature Poetry«, in: *Asia Major* 8 (1960/61), 68–104; ders., *The Murmuring Stream: The Life and Works of the Chinese Nature Poet Hseh Ling-yün (385–433)*, Duke of K'ang-lo, 2 Bde., Kuala Lumpur 1967; Wolfgang Kubin, *Der durchsichtige Berg. Die Entwicklung der Naturanschauung in der chinesischen Literatur*, Stuttgart 1985.

Leben im Gegensatz zur bloß wahrnehmbaren Gegenständlichkeit in einer Welt. Zentral eignet dieser Vorstellung, daß sie den zeitlich gelebten Bezug des Menschen zu seiner Lebensumgebung jederzeit impliziert. »Welt« läßt sich nicht auf eine objektive und allgemeine Größe beschränken.

Es gilt nun möglichst genau auszuloten, inwiefern insbesondere nach der Auskunft der malereitheoretischen Quellen jeweils von »Welt« gesprochen werden kann und um was für eine »Welt« es im Berg-Wasser-Bild geht. Im Hinblick auf diesen oft interpretierten Grundtext zur Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes von Zong Bing 宗炳 soll hierzu von folgender These ausgegangen werden: Das Berg-Wasser-Bild verkörpert einen sichtbaren Weltort, in dessen ästhetischer Anschauung sich »Welt« schlechthin eröffnet. In der Betrachtung der Bildgestalt entfaltet sich dem Menschen aus seinen lebensweltlichen Bedeutungszusammenhängen, aus seiner gelebten Erfahrung heraus seine aktuelle Wirklichkeit im ganzen. Dieser durch das Bild bewirkte Weltaufgang soll Schritt für Schritt aufgedeckt werden.

Im Tonfall einer *captatio benevolentiae* spannt Zong Bing 宗炳 zu Beginn seiner Schrift in folgender Weise den geschichtlichen und bedeutungsmäßigen Rahmen auf, innerhalb dessen er von dem sichtlich legitimierungsbedürftigen, noch jungen »Malen von Berg und Wasser« zu handeln gedenkt:

»Die vollkommenen Menschen tragen in sich den weghaft leitenden Sinn und lassen die innerweltlichen Vorkommnisse [in sich] widerscheinen. Die Tugendhaften und Fähigkeiten machen ihr Inneres klar und kosten die [sinnhaften] Erscheinungsgestalten aus.«¹³

Die Ausführungen setzen mit dem »weghaft leitenden Sinn« (*dào* 道) ein. Gemäß dem *locus classicus* in den Anfangssätzen des *Lao Zi* 老子 und deren etablierter Auslegung im Gefolge des Kommentars von Wang Bi 王弼 (226–249) soll der weghaft leitende Sinn auf paradoxe Weise gerade nicht aussagbar, benennbar und angebbar sein oder zu einer spezifisch bestimmten Leitung genommen werden können. Durch die Konkretisierung in einer bestimmten Gestalt verlöre er seine allgemeine Gültigkeit. Jeder Titel dafür stellt somit nur einen Notbehelf dar.¹⁴ Der weghaft leitende Sinn steht dem Nichtgegebenen

¹³ HSSX, VI. 1. [1] bzw. LB I 583: 聖人含道曠物, 賢者澄懷味像。

¹⁴ *Lao Zi* 老子 25/41; vgl. R. Wilhelm (Übers.), *Laotse. Tao te king. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und mit einem Kommentar von R. W.*, München 1978, 65/84.

(wú 無) näher als einem Gegebenen (yǒu 有).¹⁵ Und er wird noch vor der Eins und dem begrenzten Etwas überhaupt als »Ursprung« (yuán 元) gedacht. Der weghaft leitende Sinn gilt als »Anfang von Himmel und Erde« (tiān dì zhī shǐ 天地之始) und als »Mutter aller innerweltlichen Vorkommnisse (wàn wù zhī mǔ 萬物之母).¹⁶ Und gemäß den *Angehängten Sprüchen* (Xi ci 繫辭) aus der Kommentartradition des *Buches der Wandlungen* (Yi jing 易經 oder Zhou yi 周易) heißt das die Urmomente des Geschehens, das verschattete yīn 陰 und das lichte yáng 陽 in ihrer Sonderung Tragende ebenfalls weghaft leitender Sinn.¹⁷ Zugleich ist der weghaft leitende Sinn freilich seit alters her eine Vorstellung, die eng mit der Ethik des guten Menschseins und dessen handelnder Entfaltung in der Zeit verknüpft ist.¹⁸ Auf der anderen Seite taucht der Ausdruck in buddhistischen Kontexten auf, wo er anfangs mit dem »Weg« (sansk. mārga) zum »Erwachen« (bodhi) und zu nirvāna,¹⁹ dann auch mit nirvāna selbst identifiziert wird. In einem ähnlichen Sinne, nämlich für die Verkörperung der echten Wirklichkeit in dharmakāya oder nirvāna, das Nakamura etwas irreführend mit prajña (bōruò 般若) glossiert, findet sich das Wort nach dessen Auffassung auch an entscheidender Stelle in Zong Bings 宗炳 buddhistischer Abhandlung.²⁰ Dort allerdings sind demgegenüber noch mehr konventionelle, das heißt in »konfuzianische« und »daoistische« Überlieferungen gehörige Belege wie »der weghaft leitende Sinn der vollkommenen Menschen« (shèng rén zhī dào 聖人之道), »der weghaft leitende Sinn des Himmels« (tiān dào 天道) und »der weghaft leitende Sinn des Lao [Dan] und des Zhuang [Zhou]« (Lao Zhuang zhī dào 老莊之道) versammelt.

¹⁵ Lao Zi 老子 1/40; vgl. Wilhelm, Laotse, 41/83.

¹⁶ Lao Zi 老子 1/42; vgl. Wilhelm, Laotse, 41/85.

¹⁷ ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭上«, 3b: »Wo mal [dunkles] Yin, mal [lichtes] Yang ist, das wird ›weghaft leitender Sinn‹ genannt.« (一陰一陽之謂道); vgl. Wilhelm, I Ging, 275.

¹⁸ Vgl. neben ungezählten Belegstellen etwa den allgegenwärtigen Anfang des *Zhong yong* 中庸 (*Buch von Mitte und Maß*): »Die Bestimmung des Himmels wird ›angeborene Anlage‹ genannt. Der angeborenen Anlage folgen wird ›weghaft leitender Sinn‹ genannt. Den weghaft leitenden Sinn einüben wird ›Lehre‹ genannt. Was der weghaft leitende Sinn ist, kann nicht einen Augenblick verlassen werden.« (übersetzt nach Zhu Xi 朱熹, *Si shu ji zhu* 四書集注, herausgegeben von Yan Chu 閻初, Taibei 1956, 25: 天命之謂性. 率性之謂道. 修道之謂教. 道也者不可須臾離也.).

¹⁹ Vgl. dazu Ci Yi 慈怡 (Hg.), *Foguang da cidian* 佛光大辭典 (*Großes Wörterbuch des Buddhismus*), 8 Bde., Gaoxiong 高雄 1988 [= FG], Art. dào 道.

²⁰ Zum Beispiel in T 52, 2102, 9c28/12b9/13a23; vgl. Nakamura, Chūgoku garan, 72.

Zong Bing 宗炳 gebraucht das Wort *dào* 道 eindeutig in einer sehr weiten Bedeutung, die nicht auf eine bestimmte Ausrichtung verengt werden sollte. Allenfalls eine strukturelle Gemeinsamkeit kann dabei den verschiedenen Konnotationen ohne Schwierigkeiten unterstellt werden. Offensichtlich bezeichnet der »weghaft leitende Sinn« für ihn einen sinnhaften Kernbereich des Wirklichen, der von maßgebender Bedeutung für das menschliche Leben ist. Der weghaft leitende Sinn entzieht sich als ein Einzelnes, um dafür desto wirklicher das Ganze zu durchherrschen. Er läßt Welt als Bewandtnisganzheit für das menschliche Leben wie für das Streben nach einem Heil aufgehen. Demnach ist auch für das Vorkommen des Ausdrucks an dieser Stelle in der *Vorrede* viel eher von der welthaften Dimension auszugehen. *Dào* 道, das ist der Sinn, den Zong Bing 宗炳 der Welt als der allumfassenden Wirklichkeit zugrunde legt. Die »Vollkommenen« – vor allem die des chinesischen Altertums und der Buddha – verkörpern ihrerseits diesen uranfänglichen Sinn und lassen in seinem Licht die innerweltlichen Vorkommnisse in sich widerscheinen. Ihnen geht die Welt in unmittelbarer Art auf, als wären sie ein Spiegel. Sie bedürfen dazu noch nicht eigentlich einer vermittelnden Wahrnehmung. Alle Weisen aber verstehen in dem Scheinen der Vorkommnisse immerhin noch »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) zu erkennen. Sie erst vollziehen eine Wahrnehmung im ausgezeichneten Sinne. Wie Bilder schauen sie die Welt in ihrer höchsten Bedeutsamkeit an. Hier kündigt sich eine tiefsinnige Rechtfertigung der *Anschaung* und damit auch der Malerei an.

Zwei überlieferte Versionen des ersten Satzes haben einen Zwiespalt in der Forschung herbeigeführt. Die umstrittene Lesung des *yìng* 映, »widerscheinen (lassen)«,²¹ als *yìng* 應, »sich zusagen«,²² ist aber aus gedanklichen Gründen zurückzuweisen, obgleich sie vor daoistischen Hintergründen geläufiger wirkt.²³ Als Argument für die

²¹ Vgl. dafür Hatano, Sō Hei, 38; Delahaye, Les premières, 84 ff./90; Chen Chuanxi, Liuchao, 123/125 Anm. 2.

²² Vgl. Shen Zicheng, Lidai hualun, 14; Nakamura, Chūgoku garon, 70; Xu Fuguan, Zhongguo yishu, 238; Acker, Some T'ang, II 116; Lin Yutang, The Chinese, 31; Hurvitz, Tsung Ping's Comments, 148; Bush, Tsung Ping, 163; Bush/Shih, Early, 36; Escande, Traités, 207.

²³ Vgl. *yìng wù* 應物 in Zhuang Zi 莊子, Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊« (»Das Wissen auf einem Ausflug in den Norden«). Guo Qingfan 郭慶藩, *Zhuang Zi ji shi* 莊子集釋, Beijing 1954 [= ZZJS], 324; vgl. R. Wilhelm, *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W.*, München 1969, 229: »Beziehungen zur Außenwelt«.

Lesung *yìng* 映 ist festzustellen: Erstens geht es in der gesamten Schrift genau um das Problem des *Sichtbarwerdens*. Thema ist eine durch die *Anschauung* und das Sich-Zeigende vermittelte Verbindung mit dem weghaft leitenden Sinn und der Dharma-Wirklichkeit (*fǎ* 法) des Buddha. Zweitens ist seitens des Verfassers eine klare strukturelle Scheidung zwischen dem Phänomen des »Sich-Zusagens« und dem des »Scheinens« ohne weiteres erkennbar. Einmal geht es – im Falle des *yìng* 應, »sich zusagen« – um die Art und Weise, in der sich ein Verhältnis *vom* Menschen *zum* Gegenüber aufbaut;²⁴ bei *yìng* 映, »widerscheinen (lassen)«, geht es hingegen um Sichtbarkeit als Möglichkeit der Anschauung überhaupt oder doch als Medium.²⁵ Diese Beobachtung legt nahe, daß im ersten Vorkommen zumindest die bewußte Wahl des *yìng wù* 映物 gegenüber dem bekannteren *yìng wù* 應物 getroffen werden *konnte*. Zudem kann drittens eine Fehlschreibung oder Fehllesung aus Gründen der bloßen Zeichenähnlichkeit ausgeschlossen werden. Eine der einen Textgruppe zugrundeliegende Fehlüberlieferung als 應物 infolge eines Unverständnisses für den eigenwilligen Gedankengang Zong Bings 宗炳 liegt dafür um so näher.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich für die Interpretation noch deutlicher folgendes: Weil sie im Ausgang vom »weghaft leitenden Sinn« einen Weltaufgang in der Sichtbarkeit erlangt haben, zeigen sich überhaupt die innerweltlichen Vorkommnisse. Sie zeigen sich aber in derjenigen Bedeutsamkeit, die ihnen dieser Bezug auf das Ganze der Weltwirklichkeit, auf den weghaft leitenden Sinn verleiht. Nicht dieser selbst zeigt sich also *in* der Sichtbarkeit. Vielmehr ist es es, der den Vorkommnissen ihr Sich-Zeigen überhaupt verleiht. Der weghaft leitende Sinn ist grundsätzlich nicht von solcher Art, daß er für ein Sehen als gegenständlich Sichtbares fungieren kann. Auch als Verborgenes, als der unsichtbare Gegenstand, der wenigstens in symbolischer Weise in der sichtbaren Erscheinung seinen Niederschlag fände, kann der »Sinn« ja nach der gängigen Spekulation gemäß *Lao Zi* 老子 1 gerade nicht gefaßt werden. Diese Auffassung erstreckt sich gleichermaßen auf die buddhistische Uminterpretation des *dào*

²⁴ HSSX, VI. 1. [5], LB I 583: *yìng mù* 應目, »das sich zusagende Auge«; *yìng huì* 應會, »sich zusagen und übereintreffen«; ebd. [7], LB I 584: *yìng wú rén zhī yě* 應無人之野, »ich sage einsam mich der menschenleeren Weite zu«.

²⁵ HSSX, VI. 1. [4], LB I 583: *yuǎn yìng* 遠映, »aus der Ferne widerscheinen lassen«; ebd. [7], LB I 584: *yìng yú jué dài* 映於絕代, »sie scheinen wider über die Zeiten hinweg«.

道.²⁶ Als das Geschehen des Zeigens selbst ist der »Sinn« nicht ein Sichtbares. Er ist am Werk. Allenfalls kann er also gedacht werden als ein in der Wahrnehmung von Sichtbarem je miterschlossenes Wirkendes. Im einzelnen sichtbar Gegenständlichen, das da als ein »Vorkommnis« erscheint, ist immer mitgegeben jener Untergrund, aus dem es als dieses in seiner Bedeutsamkeit »hervortritt« ins Erscheinen. Dasjenige, woraus die Dinge als diese oder jene hervortreten, wird aber vor aller genealogischen Theoriebildung in seiner allgemeinsten Fassung schlicht als »Welt« oder als »das Wirkliche«, als »Wirklichkeit schlechthin« bezeichnet. Im Sich-Zeigen des Innerweltlichen gibt sich der weghaft leitende Sinn als Weltlichkeit. Und um deren Wirksamkeit oder »Wirklichkeit«, nicht um deren symbolische Darstellung und Anschauung, geht es Zong Bing 宗炳 von vornherein mit seiner Erörterung der sichtbaren Gestalten.

Indem die Rede vom weghaft leitenden Sinn das Aufscheinen selbst und Welt meint, ist es nicht eine gegenständliche Anschauung desselben, die sich für die »Tugendhaften und Fähigen« aus dem »Auskosten der Erscheinungsgestalten« ergibt. Indem sie zuerst ihr Inneres »klar« machen, das heißt wohl von allen vereinzelt Vorstellungen, von allen Vorformen und Vorerwartungen reinigen und sich so von ihrem Eigenen befreien, öffnen sie sich auf das Wirkliche und die Welt. In dieser ästhetischen Aufschließung der Welt erst geben sich ihnen sodann die Erscheinungsgestalten, und zwar so wie ein Duft (*wèi* 味) sich gibt, ungreifbar und doch ganz bestimmt, durchdringend und von selbst. Die ästhetische Anschauung, die sich sehr wohl auf einzelne wahrnehmbare Gestalten richtet, erfordert zuvor die Öffnung auf den ganzen Zusammenhang des Sich-Zeigens. Unter dieser Voraussetzung aber vollzieht sich das Aufnehmen dessen, was sich da in einer bestimmt bedeutsamen Gestalt zeigt, wie von selbst. Solches Wahrnehmen, solches »ästhetische Verstehen« (*wèi* 味) gleicht dem leiblichen Einatmen eines Duftes und dem Kosten eines Geschmacks. Auch hier, im vormodernen China, wird »Weisheit« als ein leiblich-ästhetischer Vollzug entworfen, wie er über das lateinische *sapere* noch in den romanischen Sprachen der Gegenwart eine

²⁶ An zentraler Stelle steht dafür Zong Bings 宗炳 älterer Zeitgenosse Seng Zhao 僧肇 mit seiner Schrift *Boruo wu zhi lun* 般若無知論 (*Abhandlung über: Bei prajña ist nicht gegeben, daß gewußt wird*; T 45, 1848, 153 f.; vgl. meine Übersetzung und Interpretation in: R. Elberfeld/M. Leibold/M. Obert, *Denkansätze zur buddhistischen Philosophie in China. Seng Zhao – Jizang – Fazang zwischen Übersetzung und Interpretation*, Köln 2000, 57 ff./72 ff.)

Erfahrungsspur gelegt hat. Aus dieser sich öffnenden, gleichsam wie dem Wind sich hingebenden Vollzugsweise der ästhetischen Aufmerksamkeit also muß der Gegenstand des ästhetischen Verhaltens näher bestimmt werden. Schon hier aber wird deutlich: Im ganzen wird es dieser Schrift beileibe nicht um eine Anschauung der »Natur« zu tun sein. Wenngleich die »innerweltlichen Vorkommnisse« (*wù* 物) wie die »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) in dieser Präambel aufgrund des historischen und sachlichen Zusammenhangs von uns mit »Natur« oder genauer mit Berg-Wasser-Gegebenheiten in Verbindung gebracht werden mögen, so ist doch der Zweck der hier eingeführten Wahrnehmung nicht ein Zugang zur »Natur«. Es geht den buddhistisch inspirierten Wanderern zu Zong Bings 宗炳 Zeit wie dem Maler selbst immer schon um etwas ganz anderes; es geht um einen Zugang zum geschichtlichen Zusammenhang von Welt schlechthin im Lichte des weghaft leitenden Sinnes (*dào* 道).

1.2. Das Erscheinen von Welt

Auf diesem Boden und im Blick auf die gesamte Ausrichtung der *Vorrede* muß versucht werden, den Sinn dessen zu bestimmen, wofür hier *xiàng* 像 bzw. *xiàng* 象, der Gegenstand der ästhetischen Anschauung, steht. Offensichtlich hebt der Autor darauf ab, daß das leiblich-ästhetisch vollzogene »Vernehmen« (*wèi* 味) der Tugendhaften und Fähigen sich nun gerade nicht auf die unmittelbar scheinenden innerweltlichen Vorkommnisse (*wù* 物), auf Gegenstände in der Welt richtet. Was sich jetzt darbietet, wird vielmehr schon bildhaft als »Erscheinungsgestalt« gefaßt. Nur noch spekulativ läßt sich heute wohl die Frage beantworten, ob hier mit Absicht das Zeichen *xiàng* 像 für »nachbilden/Bildnis« gewählt ist oder ob doch, wie die meisten Interpreten stillschweigend zu unterstellen scheinen, jenes ältere und bedeutungsvollere *xiàng* 象 für »Bild« oder »sinnhafte Erscheinungsgestalt« gemeint ist. Soll an dieser Stelle schon prägnant das »Bildnis«, also auch das gemalte Bild, eingeführt und in eine konstitutive Nähe zum weghaft leitenden Sinn gerückt werden? Oder ist vorerst allgemeiner und grundsätzlicher von *xiàng* 象, von bildhaften »Erscheinungsgestalten« die Rede, die als sinnträchtiger Verweis auf das Wirkliche aufgefaßt werden? Diese »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) haben in der Kommentartradition des *Buches der Wandlungen* (*Yi jing* 易經), genauer in der Abteilung mit dem Titel

»Angehängte Sprüche« (»Xi ci 繫辭«), eine kanonische Ausprägung im Sinne eines »bedeutsamen und zeichenhaften Sichzeigens von« erhalten. Da heißt es einmal:

»Wenn am Himmel die sinnhaften Erscheinungsgestalten und auf der Erde die körperlichen Gestalten zustande kommen, sind damit auch schon Veränderungen und Wandlungen sichtbar geworden.«²⁷

Und später wird ebenda in einem einflußreichen Spruch gesagt:

»Der vollkommene Mensch stellte die Trigramme auf und betrachtete [daran] die sinnhaften Erscheinungsgestalten [des Wandlungsgeschehens]«. ²⁸

Die am Himmel erscheinenden Gestalten werden diesem Denken zufolge in ihrer *Bedeutsamkeit* angeschaut, nicht um ihres Aussehens willen. Denn sie vermitteln ein Verständnis für den Sinn der jeweils ablaufenden Wandlungen und weisen damit in die Zukunft hinein. Die sich zeigenden Erscheinungsgestalten werden als Weisung des Himmels verstanden, und in der Folge gilt jeweils in einer gegebenen Situation auch das hexagrammatische Deutungsbild seinerseits als ein sinnhafter Verweis auf eine bestimmte Konstellation des allumfassenden Wandlungsgeschehens. Wichtig ist über diese jeweilige Bedeutung hinaus, daß jedes Zeichen, aber eben auch schon jedes einzelne *xiàng* 象, jede »sinnhafte Erscheinungsgestalt« einer Konstellation des Wirklichen, jederzeit die Welt im ganzen sichtbar macht. Wo in dieser Denkrichtung von *xiàng* 象 oder eben »sinnhaften Erscheinungsgestalten« gesprochen wird, ist in jeder solchen »Zustandserfassung« einer Übergangsphase der Horizont des ganzen Weltgeschehens als Grundbedeutsamkeit mitgegenwärtig und zugleich sichtbar. Diese »sinnhaften Erscheinungsgestalten« stehen im Gebrauch der Weissagung und der Spekulation also nicht »symbolisch« für einzelne Inhalte, allgemeine Ideen oder dergleichen ein. Immer schwingt bei ihrer Sinndeutung die konkrete Lebenssituation mit der ihr innewohnenden Perspektive auf das Ganze der Welt mit. Ihr Hinweis gilt somit jeweils der zeithaften Weltverfassung insgesamt, wann immer diese aus einer gegebenen Situation heraus beleuchtet wird. In diesen »Zeitgestalten« geht stets die Welt im ganzen ihres Hier und Jetzt, geht der Sinn der Wirklichkeit als die das Weltgeschehen durchwaltende Bewegtheit auf. Bezeichnet wird mit diesem Terminus im Rah-

²⁷ ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭上«, 1a: 在天成象.在地成形.變化見矣. Vgl. Wilhelm, I Ging, 260.

²⁸ ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭上«, 2a: 聖人設卦觀象. Vgl. Wilhelm, I Ging, 266.

men der weithin gültigen Ausprägung im Denken der Weissagungslehre also gerade nicht eine beliebige »anschauliche Gestalt« oder die »äußere Erscheinungsform« an einer Sache.

Vor diesem sprach- und geistesgeschichtlichen Hintergrund ist nahezu zwingend davon auszugehen, daß Zong Bing 宗炳 mit seiner erkennbaren Differenzierung zwischen den innerweltlichen Vorkommnissen, die von »stofflicher Ausprägung« (*zhí* 質) sind und daher eine »sichtbare Gestalt verkörpern« (*xíng* 形), und den »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) auf eben jenes Verfahren anspielt, bei dem das Erscheinende *in seiner Bedeutsamkeit* angeschaut und in Handlungsentscheidungen aufgenommen wird. Irgendwie Erscheinendes und zugleich mit einem weitreichenden Sinn Erfülltes ist es also, worauf dem HSSX zufolge das Wahrnehmen der Tugendhaften und Fähigen, das heißt aber nach Möglichkeit das Wahrnehmen aller Menschen ausgeht. In diesem Wahrnehmen eröffnet sich verweishaft mit das Ganze der Welt. Das Kosten der Erscheinungsgestalten in der ästhetischen Einstellung muß mithin schon im ersten Satz über die bloße Wahrnehmung hinaus begriffen werden als ein *Sicheinlassen* auf das Wirkliche im ganzen. Unter dieser Voraussetzung wird jedoch umgekehrt die Anschauung auch der »gemalten Erscheinungsgestalten« (*huà xiàng* 畫象) aus dem zweiten Abschnitt über eine bloße Formwahrnehmung hinaus erweitert. Die ästhetische Anschauung wird mit dieser Wortwahl wie infolge des ganzen Gedankenganges eindeutig als ein Weg in die höchste Erfüllung des Menschseins, wie sie der »Tugendhafte und Fähige« unter der Anleitung der »Vollkommenen Menschen« zu erlangen vermag, behauptet. Dieses Moment des Weltbezuges, wie es in der Kunstbetrachtung zum Tragen kommt, gilt es im weiteren stets zu bedenken. So können einseitige und zu kurz greifende Fehlinterpretationen vermieden werden.

Jetzt zeigt sich deutlicher, was mit der in Abschnitt [1] folgenden Aussage zu Bergen und Gewässern, daß sie nämlich »stofflich gegeben« (*zhí* 質) seien und zugleich »den geistigen Kräften zuneigen« (*qù líng* 趣靈), gewonnen ist. Berge und Gewässer dürfen nicht lediglich wie einzelne Gegenstände, wie innerweltliche Vorkommnisse angeschaut werden. Als Verkörperung von Wirklichkeit entfalten sie aus sich heraus eine Gerichtetheit hin auf das im Verborgenen Wirksame, auf die »geistigen Kräfte« (*líng* 靈). Berge und Gewässer werden dadurch nicht ihrerseits mit einem »übernatürlichen« oder »magischen« Vermögen beseelt. Gesagt wird, daß sie auch als stoffliche Verkörperungen in einer Verbindung zu dem stehen, was sich geschnehnishaft

bewegt. Diese Grundbewegtheit benennt neuerlich die Dimension, von woher das Wirkliche im ganzen aufgeht und als Welt ins Offene des Erscheinens tritt. In der Entgegensetzung von »stofflich Gegebenem« und »geistigen Kräften« sind nicht die sichtbare Welt hier und unsichtbare »Hinterwelten« anderswo zu denken. Der Sinn dieses Satzes liegt viel eher in der Rückbindung des Vereinzelteten als eines »Innerweltlichen« an den dieses tragenden Lebenszusammenhang, an die Ganzheit der Weltbewegtheit als solcher. Durch ihre »Neigung« (*qù* 趣) überbrücken Berge und Gewässer gerade die vermeintliche Kluft. Indem sie über ihr stoffliches Gegebenes hinausweisen, bieten Berge und Gewässer einen Zugang zu eben jener umfassenden Dimension mit Namen »Welt« und »Wirklichkeit«, die zuvor in der Vorstellung des weghaft leitenden Sinnes als bestimmend für das vollendete Menschentum in allen seinen Lebensverwirklichungen angesprochen worden war. Zong Bing 宗炳 verknüpft somit gleich zu Beginn sein Thema, die Berg-Wasser-Malerei, über die welterschließende Dimension von Bergen und Gewässern in der Anschauung mit dem ethischen Weg der »Vollkommenen« und der »Tugendhaften und Fähigen«.

Etwas später wird im Rückgriff auf klassische Formulierungen dieser Gedanke abermals angeführt und eine noch genauere Rechtfertigung der Berg-Wasser-Malerei versucht:

»Wo nun die vollkommenen Menschen im Geistigen sich nach dem weghaft leitenden Sinn ausrichten und wo die Tugendhaften und Fähigen daraufhin mit ihm in eine durchgängige Verbindung treten – wenn da Gebirge und Gewässer mit ihren körperlichen Erscheinungsgestalten den weghaft leitenden Sinn umschmeicheln und »der mitmenschlich Gütige sich [daran] freut, ist das nicht auch ganz ähnlich?«²⁹

In dieser rhetorisch feinen Analogisierung mit dem konfuzianischen Ideal des »vollkommenen Menschen« (*shèng rén* 聖人) streben die körperlichen Erscheinungsgestalten von Bergen und Gewässern mit Verführungsabsichten (*mei* 媚) nach dem weghaft leitenden Sinn – so wie sie eben überhaupt dadurch gekennzeichnet sind, daß sie noch in ihrer Stofflichkeit auf die geistigen Kräfte gerichtet sind. Gerade in ihrer sichtbar erscheinenden Gestalt wird aus diesem Grund immer schon mit sichtbar diese bis in die erscheinende Haltung hinein aus-

²⁹ HSSX, VI. 1. [1] bzw. LB I 583: 夫聖人以神法道，而賢者通，山水以形媚道而仁者樂，不亦幾乎？

gelebte »Affinität« (*mei* 媚) zu dem, was sich seinerseits nie zeigen kann, was jedoch als leitende und welthafte Sinndimension in allem Gegebenen immer mitgegeben ist. Und weil Berge und Gewässer dieses Streben verkörpern, können sie sehr wohl als ein gelebtes »Verbinden« (*tōng* 通) von ethischem Wert, als eine Verbindung mit dem weghaft leitenden Sinn als jenem Ordnungswirken dienen, das allem Menschsein wie ein »Gesetz« (*fǎ* 法) aufgegeben ist. Das Ganze der Welt vermag sich als solches nie zu zeigen. Es tritt nicht in die Erscheinung. Im Erscheinen der jeweiligen Gestalten vor der Anschauung wird jedoch gleichwohl Welt wie ein wirksamer Hintergrund mit greifbar. Voraussetzung für diese erschließende Weise der Anschauung ist allerdings, daß das Erscheinende nicht lediglich als ein »Sinnverweis« in seiner Bedeutsamkeit »verstanden« wird. Das Erscheinen der in der Anschauung in »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) verwandelten »körperlichen Gestalten« der Dinge (*xíng* 形) muß mehr noch wie eine in der Zeit verwirklichte und gelebte Verbindung zum weghaft leitenden Sinn *aufgenommen* werden. Die gelingende ästhetische Anschauung, die sich auf Erscheinungen von solcher Verfassung richtet, kommt damit einem ethisch motivierten Aufnehmen näher als einer »Wahrnehmung«. So viel tritt hier schon zutage.

1.3. *Ein leibhaftiges Antwortgeschehen mit buddhistischen Untertönen*

Zong Bing 宗炳 beschreibt eine von Bergen und Gewässern ausgehende lebenspraktische Leistung. Er beschreibt die Stiftung der Wirklichkeit als solcher, das heißt wie Welt aufgeht und sich dem Menschen der lebenspraktisch leitende Sinn gibt. Nicht hingegen spricht er davon, daß all dies unmittelbar in Bergen und Gewässern gleichsam in symbolischer Form angeschaut werde. Berge und Gewässer sind kein Sinnbild für die geistigen Kräfte und den weghaft leitenden Sinn. Ihre ästhetische Anschauung kann jedoch zum *Ort* eines sich eröffnenden Zugangs zur Welt im ganzen, zum Wirklichen in seiner lebendigen Wirksamkeit und Sinnerfülltheit werden. Darauf zielt der Vergleich mit jener Leistung des Sinn bergenden »geistigen Innenlebens« (*yì* 意) in Abschnitt [3], wonach dieses imstande ist, durch die Geschichte hindurch bereits nicht mehr vollzughaft gegenwärtige Bahnen der Wirklichkeit aufzusuchen. In diese Richtung weist ebenfalls die Analogie zum Lesen des »Geschriebenen der Bücher« mit

dem inneren Sinn, das einem Vernehmen des Sinngehalts noch im Unscheinbaren seiner nichtgreifbaren Gegebenheit, »außerhalb der Worte und der sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*yú yán xiàng zhī wài* 於言象之外), gleichkommt. Der geschichtliche Abstand wie die hermeneutische Grunddifferenz zwischen dem Zeichen und seinem Gehalt, beides kann durch eine angemessene Einstellung nicht nur überbrückt werden; der semiotische Abstand wird zuletzt um eines andersgearteten Zweckes *verlassen*. Befördert wird dieser lebendig zu vollziehende Schritt sicherlich zunächst durch bestimmt gestaltete Hinweise, durch Zeichen. Grundsätzlich getragen wird er indes durch die ursprüngliche Ausrichtung des Menschseins auf Sinnggebung und *gelebte* Sinnerfüllung. Diese Ausrichtung muß verstanden werden als Öffnung auf das Ganze der Welt, auf die Wirklichkeit in ihrer geschichtlichen und intersubjektiven Gültigkeit für das Leben. Eine lebenspraktische Öffnung des Menschen auf das Bahnen des Weltgeschehens, wie es sich entlang der »Bahnen der Wirk-lichkeit« (*lǐ* 理) vollzieht, gilt es in der Anschauung von Bergen und Gewässern zu erreichen. Ein solches Ereignis führt erheblich über das deutende Verstehen von »Zeichen« hinaus.

Nur im Sinne einer gelebten Verbindung mit dem Weltganzen kann Zong Bing 宗炳 in Abschnitt [5] sagen, der Maler »betreibe« (*wéi* 為) in einer bestimmten ästhetischen Einstellung die Bahnen der Wirk-lichkeit im Bild. Und auch nur im Verlauf dieser jederzeit im Ausgang von der Bildanschauung nachzuvollziehenden »Bahnung« von Welt gilt dann, das Geistige springe über und die Bahnen der Wirk-lichkeit stellen sich ein. Demzufolge meint die Aussage in Abschnitt [6], »die Bahnen der Wirk-lichkeit gehen in sichtbare Spuren ein«, gerade nicht, daß in den sichtbaren Gestalten die Bahnen der Wirk-lichkeit ihrerseits in vergegenständlichter Form sichtbar werden. In der Malerei ist es von vornherein um einen gelebten Bezug zum weghaft leitenden Sinn zu tun; dieser Sinn kann niemals gegenständlich gefaßt und für sich angeschaut werden, da er das Aufgehen der Welt wie das Gegebensein von innerweltlich Vorkommendem, mithin ebenso das Erscheinen des Erscheinenden je schon trägt. In Bergen und Gewässern drückt sich nur das Verhältnis, die Affinität zu diesem weghaft leitenden Sinn aus, ohne daß dieser selbst sichtbar würde. Die Welteröffnung vollzieht sich in Bergen und Gewässern als dem anschaulichen *Weltort* einer »Verwirklichung« der Wirklichkeit insgesamt, und dies Ereignis muß als ein lebendiger Vollzug, nicht aber als eine symbolisierende Erscheinung angesprochen werden.

Demnach ist dasjenige, was da zur Ermöglichung dieses performativen Erscheinens in die Sichtbarkeit »eingeht« (rù 入), seinerseits gerade nicht mehr als ein gestalthaft Erscheinendes zu fassen. Indem vielmehr Gestalthaftes sich in einer bestimmten Weise zeigt, wird in der ästhetischen Anschauung für den Menschen *ein Geschehen angestoßen*. Dadurch eröffnet sich ihm die Welt im ganzen als ein fortwährendes Sich-Bahnen des Wirklichen, nach Maßgabe und im Zuge einer Sinn- und Ordnungsstiftung. Diese gelebte Sinnggebung des Wirklichen und der Welt freilich könnte niemals anders denn auf dem Umweg über anschaulich Wahrnehmbares in seiner innerweltlichen Vereinzelung greifbar werden.

Insofern sodann noch dem Geistigen innerhalb dieses Welt eröffnenden Wirkgeschehens eine Mittlerrolle zugewiesen wird, gehen alle Interpretationen ebenso fehl, die auch diese Auskunft, das »Geistige« (shén 神) nehme sein Zuhause in den körperlichen Erscheinungsgestalten, abermals so deuten, daß letztere wie symbolische Hinweise auf einen an sich nicht sichtbaren Gehalt, auf »den Geist« oder »die Idee« hin anzuschauen seien. Auch das Geistige tritt selbst nicht in Erscheinung; es selbst zeigt sich nicht, auch nicht »maskiert« als phänomenales Sein. Denn es ist damit gar nicht eine zu sehende Größe, ein Gegenstand der Wahrnehmung und des Vorstellens und Denkens nach Art der platonischen Ideen angesprochen. Die Dimension des »Geistigen« benennt nicht Seiendes, sondern ein *Wirkendes*, das wohl nur innerhalb der Erscheinungen seine Wirksamkeit zu entfalten vermag, ohne doch selbst jemals zu erscheinen. Das Geistige ist – darin wohl zu unterscheiden von qì 氣 – in der Malerei lediglich auf die zu leistende Wirksamkeit im Rahmen der Welteröffnung, nicht hingegen auf eine Selbstdarstellung aus. Läßt sich diese Stiftung des Wirklichen, die sich im Umweg über Erscheinungsgestalten und unter Vermittlung des Geistigen im gemalten Bild einstellen soll, noch genauer verstehen?

Als entscheidend erweist sich vor diesem Hintergrund Zong Bings 宗炳 – in der Forschung nie hinreichend gewürdigte – Einsicht, daß es gerade die leiblich vollzogene Erfahrung, das »verliebte Mitden-eigenen-Augen-hingesehen-Haben« und das eigene »Sich-verweilt-Haben des Leibes« an einem Ort in der Welt ist, was zuletzt das Gelingen solcher Welteröffnung im Malen von Erscheinungsgestalten gewährleistet. Gerade weil der Mensch entlang leiblicher Lebensvollzüge immer neu sein Verhältnis zur Welt gestaltet, weil der Mensch in ursprünglicher Weise leibhaft bei seiner Welt ist, darum

vermag der Maler aus seinem geliebten Sein-zur-Welt heraus das Berg-Wasser-Bild so zu malen, daß in seiner Anschauung dem Betrachter sich nunmehr seine eigene Welthaftigkeit erschließen kann; auch ihm stellt sich in der leibhaft vollzogenen Anschauung *sein* gelebter Bezug zum weghaft leitenden Sinn ein.

Indem Zong Bing 宗炳 in Abschnitt [3] offenkundig die Bedeutung der leibhaftig vollzogenen Welterfahrung unterstreicht, soll nicht gesagt werden, daß die aus dem eigenen Augenschein entstandenen Bilder »ähnlicher« oder »wahrer« seien als etwa bloß der Vorstellung erwachsende. In seiner ganzen Ausdrucksweise hebt er ja nicht auf das sorgfältige Formstudium vor dem lebenden Modell ab. Worauf es ihm ankommt, ist etwas ganz anderes. Es geht ihm um die Auswirkung des gelebten Weltverhältnisses auf die malerische Gestaltgebung. Darin wurzelt der ausdrückliche Hinweis auf das »leibhaftige« (*shēn* 身) Angesprochenensein von einem Ort, an dem der Mensch sich »immer wieder und für eine geraume Weile bewegt hat« (*pánhuán* 盤桓); und daher die poetische Rede von der »verliebten Beziehung« (*chóumóu* 綢繆) zu Bergen und Gewässern. Gemeint ist also zweifellos eine ursprünglich gelebte und affektiv erlebte Verbundenheit mit eben jener Umwelt, die im gemalten Bild ihren Niederschlag finden soll. Der Maler hat auszugehen von einer Verbundenheit, die über das prüfende Sehen mit den Augen hinaus seine Person in ihrem ganzen leiblichen Sein-zur-Welt ergriffen hat. Die Verbindung zum leibhaftig Erlebten und Gesehenen ist viel unmittelbarer als der abstrahierende Rückschluß vom geschriebenen Wort auf den kaum sich zeigenden Sinngehalt oder die Vorstellung von vergangenen Wirklichkeiten. Daher muß eine sich darauf beziehende Darstellung in demselben Medium der sichtbaren, körperlichen Gestalt nur um so leichter fallen. Der Bezug zwischen dem Malen des Bildes und der erlebten Wirklichkeit ist mithin ein sehr enger. Und dieses enge Verhältnis zwischen Malerei und Wirklichkeit läßt das Malen als möglich und sinnvoll erscheinen. In diesen Aussagen geht es somit darum, die Leichtigkeit und Wirksamkeit eines *leiblich vermittelten* Malens zu unterstreichen. Thema ist in Abschnitt [3] nicht ein Lesen und Verstehen von Bildern in der Betrachtung.³⁰ Betont wird vielmehr die eigentümliche leibliche Unmittelbarkeit des anschaulich Sichtbaren, die gegenüber der Dichtung und Schriftzeugnissen das

³⁰ Vgl. dagegen Lin Yutang, *The Chinese*, 32; Bush/Shih, *Early*, 37; Bush, *Tsung Ping*, 145.

Gelingen der Malerei, sofern diese im persönlichen Erleben entspringt, in besonderem Maße gewährleisten muß. Das Gestalten von Sichtbarem mit anschaulichen Mitteln ist aufgrund der leibhaftigen Vermittlung viel leichter zu vollziehen als der verstehende Rückschluß vom geschriebenen Zeichen auf einen fernen Sinn.

Diesem Gedanken einer je schon *weltverbundenen Malweise* dient überdies die Aussage aus Abschnitt [5], daß es die »Bahnen der Wirklichkeit« (*lǐ* 理) sind, die da mit dem »sich zusagenden Auge und dem übereintreffenden inneren Sinn« (*yìng mù huì xīn* 應目會心) ins Werk gesetzt werden. Auch nach dieser fundamentalen Charakterisierung der Verfahrensweise beim Malen entspringt die Gestaltung aus dem leibhaftigen und ganzheitlichen Sich-Zusagen gegenüber einer äußeren Anrührung. Sie dient letztlich nicht dem – in einem modernistischen Sinne – »künstlerisch« gelungenen Bild, sondern weit darüber hinaus dem Zweck einer durchgängigen Verbindung mit der geistigen Wirksamkeit in der Welt. Dieser Passage ist nunmehr ein deutlicher Hinweis auf den aus dem *Zhuang Zi* 莊子 bekannten Gedanken des »Sich-den-Vorkommnissen-Zusagens« (*yìng wù* 應物)³¹ zu entnehmen. Zugleich und in noch stärkerem Maße wird darin aber eine buddhistische Grundhaltung gegenüber der Weltwirklichkeit als einer geschichtlichen Ganzheit sichtbar. Der Gedanke eines »Sich-Zusagens« nach dem Muster des mehr oder weniger »selbsttätigen«, allenfalls durch eine Öffnung auf ein Gegenüber hin herbeigeführten *gǎn yìng* 感應, eines »Sich-Zusagens auf Anrührung hin«, spielt für Zong Bing 宗炳 eine zentrale Rolle. Dies erhellt zweifelsfrei aus zahlreichen Stellen in seiner buddhistischen *Erörterung* (*Ming fo lun* 明佛論).³² Besonders deutlich wird da jedoch, wie tief dieser strukturelle Gedanke des Antwortens in heilsgeschichtlichen Zusammenhängen verwurzelt ist. Oft weist *yìng* 應 in der besagten Schrift tatsächlich auf die Vorstellung eines konkreten »Sich-der-Welt-im-ganzen-Zusagens« und auf ein Sich-Zusagen der Einzelexistenz an die *Dharma*-Wirklichkeit des Buddha (*fó fǎ* 佛法) hin; der einzelne sagt sich damit zugleich dem heilsgeschichtlichen Zusammenhang der karmischen Vergeltung (*bào* 報) zu.³³ Daß zu jener Zeit der Gedanke eines heils-

³¹ *Zhuang Zi* 莊子 Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊«; ZZJS, 324 bzw. Wilhelm, Dschuang Dsi, 229.

³² Vgl. T 52, 2102, 10c13/10c26/11a2/11b26/11c21: 感而後應; ebd., 12a11/12a19/13b15: 感應; ebd., 13b19/13c1/15a8/15a11/15a18: 應).

³³ Vgl. T 52, 2102, 13a11/13b5/13c27/14b5/14c21/15c10.

geschichtlich interpretierten *gǎn yìng* 感應 allgemein eine nicht geringe Rolle spielte, läßt sich im Blick auf das wichtige [Korpus der] *Abhandlungen des [Seng] Zhao (Zhao lun 肇論)* des in etwa zeitgenössischen Mönchs Seng Zhao 僧肇 ohne weiteres bestätigen.³⁴

Eine amüsante Parallele findet sich andererseits in dem wohl etwas älteren »Langgedicht aufs Pfeifen« (»Xiao fu 嘯賦«) von Cheng-gong Sui 成公綏.³⁵ Da wird zunächst die moralische Integrität eines weltfernen Träumers und seine Liebe zu Bergen und Gewässern unterstrichen. Es folgt sodann ein Loblied auf sein der Instrumente unbedürftiges, allein des eigenen »Leibes« (*shēn* 身) und seiner Organe »Mund« (*kǒu* 口) und »Lippen« (*chún* 脣) sich bedienendes Pfeifen. Charakterisiert wird das Verfahren zunächst schlicht als *yù qì* 御氣, als »Reiten auf dem [eigenen] Atmen«. Genauer gedeutet wird dies folgendermaßen:

»Angestoßen von dem korrespondierend Zugehörigen, angerührt von den innerweltlichen Vorkommnissen, stimmt er [also der pfeifkünstlerische Prinz] daraufhin seinen Gesang an und läßt sich in der Folge vernehmen.«³⁶

Das Ergebnis übertrifft »Saiteninstrumente und Rohrflöten« (*sī zhú* 絲竹) und steht im Einklang mit der verfeinerten Instrumentalmusik von »Panflöten, Sheng-Flöten und Zithern« (*yú shēng* 竽笙; *qín sè* 琴瑟). Das bedeutet aber nicht weniger als daß dieses leibliche Pfeifen

»auf geheimnisvoll-dunkle Weise wunderbar vollendet ist, ausreichend, um mit dem Geistigen in Verbindung zu treten und zu den geistigen Kräften hin zu erwachen.«³⁷

Es sind in diesem witzigen Langgedicht beinahe alle Themen angeschnitten, die auch Zong Bing 宗炳 bewegen: Die Wahrnehmung von Berg und Wasser, die Anrührung in der Weise korrespondierender Zugehörigkeit (*lèi* 類), die Verbindung mit dem Geistigen in der Welt. Das einende Band ist auch hier eine Kunstform – freilich nicht die Malerei, sondern der Kunstpfeiff. Gerade die konstitutive Leiblichkeit dieser Kunstgattung findet sich nun aber auch bei Zong Bing 宗

³⁴ Vgl. T 45, 1858, 155b1/155b3/156a9f./156a17/158b24/158c28.

³⁵ Enthalten in der von dem Prinzen Xiao Tong 蕭統 im sechsten Jahrhundert zusammengestellten Sammlung *Wen xuan* 文選, 卷 18, 26a ff.; übersetzt nach Guo Changwei 郭昌偉 (Hg.), *Xinjiao Hu ke Song ben Wen xuan* 新校胡刻宋本文選, Taipei 1995 [= WX], 262 ff.

³⁶ *Wen xuan* 文選, 卷 18, 27a bzw. WX 262: 觸類感物因歌隨吟.

³⁷ *Wen xuan* 文選, 卷 18, 27a bzw. WX 262: 玄妙足以通神悟靈.

炳 wieder in seiner bereits angeführten Aussage »wo unser Leib sich umtat, was unser Auge innig umspielte«. ³⁸ Infolgedessen entspricht der Wendung »mit körperlichen Gestalten die körperlichen Gestalten darstellen« beim Maler die Wendung »gestützt auf den Leib erschafft er die Töne, im Gefolge der Sachen macht er jeweils die Musik« beim Pfeifmusiker. ³⁹ Und Zong Bings 宗炳 Leitspruch vom »sich zusagenden Auge« findet dort folgerichtig ein Echo in dem zusammenfassenden Ausspruch »er sagt sich den innerweltlichen Vorkommnissen zu ohne Ende«. ⁴⁰ Aufgrund der strukturellen Parallelen kann an dieser Stelle das Sich-Zusagen des Auges im Bereich der Malerei nunmehr tatsächlich mit jener existentiellen Grundhaltung eines »den innerweltlichen Vorkommnissen sich Zusagens« (*yìng wù* 應物) gleichgesetzt werden, wie sie vielfach daoistische Lebensentwürfe trägt und wie sie zweifellos das Loblied auf den Pfeifgesang beherrscht, der alle andere Musik in seiner unmittelbaren Schlichtheit aus dem Rennen schlägt und in dieser Darstellung nicht von ungefähr an die »Himmelsflöten« (*tiān lài* 天籟) aus dem *Zhuang Zi* 莊子 erinnert. ⁴¹

Der Satz »mit dem sich zusagenden Auge und dem übereintreffenden inneren Sinn« (*yìng mù huì xīn* 應目會心) verdeutlicht also zweierlei. Unter gemeinsamer Beteiligung des Sehens und des Innern des Malers kann zum einen das Wirkliche überhaupt erst ins Bild hereingeholt werden. Damit wird gesagt, daß der Maler nur dann wirksam malen kann, wenn er leibhaftig und mit seiner ganzen Person eingelassen ist in die welthafte Situiertheit seines Malens. An dieser Stelle ist es andererseits weniger die Anwesenheit an einem Ort, die betont wird, als viel eher eine leibhaftige Authentizität des Malens in einem besonderen Antwortgeschehen. ⁴² Aus der Umwelt heraus wird der Maler angesprochen. Er hat sich diesem Anspruch des Wirklichen zuzusagen und damit in einer Weise, die ihn existentiell durchzieht, mit dem Wirklichen übereinzukommen. Nur aus dieser situativ durch den Maler hindurch eröffneten Wirksamkeit der Welt kann die Bildgestaltung ihrerseits eine wirksame Kraft erhalten. Auf

³⁸ HSSX, VI. 1. [3], LB I 583: 身所盤桓, 目所綢繆。

³⁹ *Wen xuan* 文選, 卷 18, 28b bzw. WX 263: 因形創聲隨事造曲。

⁴⁰ *Wen xuan* 文選, 卷 18, 28b bzw. WX 263: 應物無窮。

⁴¹ *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« (»Erörterung über den Ausgleich der Dinge«); ZZJS 22 bzw. Wilhelm, *Dschuang Dsi*, 39.

⁴² Gestützt auf andere Aussagen, gleichwohl treffend, formuliert Escande folgendes Resümee zum hier vorliegenden Verständnis des künstlerischen Schaffensaktes: »[...] le créateur n'est pas un acteur mais un récepteur [...]« (Escande, *L'art*, 118).

dem Boden dieser Vorgaben wird erst verständlich, daß der Betrachter aus derselben existentiellen Haltung heraus schauen muß. Dann aber kann für ihn das Bild tatsächlich in der beschriebenen Weise *wirksam* werden. Er vermag nun durch das gemalte Bild hindurch seinerseits »vom Geistigen angerührt« (*gǎn shén* 感神) zu werden, im »Überspringen« (*chāo* 超) in die Dimension eines geistigen Weltgeschehens einzudringen und die Bahnen der Wirklichkeit zu erlangen, wie es in Abschnitt [5] heißt. Auch der Betrachter tritt damit in ein gelebtes Verhältnis zur Weltwirklichkeit ein. Vermittelt wird dieser Weltbezug durch die starke Beteiligung eines leiblichen Moments, das sich in einem Korrespondenzgeschehen entfalten muß, an der Anschauung. In seiner besonderen Bedeutsamkeit verspricht dieser Weltbezug freilich die Teilnahme des Menschen an einer buddhistisch gefaßten Heilsgeschichte noch vor jener mitschwingenden, »daoistisch« gefärbten Teilhabe des einzelnen an den Bahnen, in denen das Wirkliche je schon seinen Gang geht.

1.4. Die Weltstiftung in der Bildbetrachtung

Jetzt erhält die von Zong Bing 宗炳 am Ende des HSSX geschilderte »Inszenierung« einer Bildbetrachtung ihren angemessenen Sinn. Das »Wohnen daheim in Muße« (*xián jū* 閒居) und das »Regeln des Atmens« (*lǐ qì* 理氣) wie das »Auswischen des Weinbechers« (*fú shāng* 拂觴) und das »Anschlagen der Zither« (*míng qín* 鳴琴) – damit sind nicht lediglich umgebungs- und stimmungsmäßige Voraussetzungen für ein Gelingen des ästhetischen Aktes angesprochen. Hier mündet die ursprüngliche Welthaftigkeit des Malens in die Welthaftigkeit der ästhetischen Anschauung ein. In der Bildbetrachtung wird nun auch der Betrachter seinerseits leibhaftig angesprochen. In seiner eigenen lebensweltlichen Umgebung, das heißt aber am konkreten Ort seines Seins-zur-Welt, das er als seine »Umwelt« noch im ästhetischen Akt der Anschauung um sich hat und erfährt, und in der Gesamtheit leiblicher Lebensvollzüge – genannt werden stellvertretend das Atmen und gewissermaßen »begleitende« Sinneswahrnehmungen, doch gemeint ist offensichtlich die leibliche Befindlichkeit im ganzen – muß ihn die Bildgestalt antreffen. Dann kann ihm die Welt und das Wirkliche aufgehen; dann kann er seine eigene gelebte Verbindung zum weghaft leitenden Sinn aufnehmen. Somit wird im gelungenen Vollzug der Bildbetrachtung dieses »Wohnen daheim in Muße« zu etwas

anderem. Es wird jetzt dem »Sich-Verweilen« des Malers »vor Ort«, inmitten der Berge und Gewässer, durchaus wesensverwandt. Dieses schlichte »Wohnen« gewinnt an Adel, sobald es jenen Ort stiftet, an dem sich konkret die Welt als solche eröffnet. Der Ort des leiblichen Verweilens vor dem angeschauten Bild deutet sich hier bereits als jener ausgezeichnete »Wohnort« in der ästhetisch erschlossenen Lebenswelt an, über den anlässlich der Äußerungen des Guo Xi 郭熙 unten in IV. 7.2. genauer einzugehen sein wird.

Im bisherigen Gang der Untersuchung ist bereits klar geworden, daß die gesamte *Vorrede* nicht in erster Linie Wahrnehmungsfragen oder darstellerischen Problemen gewidmet ist. Ihr Thema ist an keinem Punkt die überzeugende Wiedergabe angeschauter Formen, die glaubhafte Umsetzung einer gesehenen Gegenständlichkeit in gemalte Gestalten, wie dies so oft – nicht zuletzt unter Berufung auf Abschnitt [4] – als Ausgangspunkt der gesamten Reflexion aufgefaßt wurde.⁴³ Ein ästhetisch vollzogener Weltaufgang ist dagegen ihr echtes Anliegen. Sie geht aus von der an den genannten Punkten im Text, namentlich im aussagekräftigen Gebrauch von *xiàng* 象, *dào* 道, *shén* 神 und *yìng* 應, zutage tretenden Grundannahme, daß die in ästhetischer, zugleich aber entschieden ethisch konnotierter Einstellung vollzogene Betrachtung eines Berg-Wasser-Bildes die Weltwirklichkeit als solche aufgehen läßt; im ästhetischen Akt ergibt sich eine lebendige Verbindung mit dem das Menschsein von Anbeginn an durchwaltenden, weghaft leitenden Sinn. Allein im Durchgang durch die Bildbetrachtung und im Rückgang auf seinen lebensweltlichen Daseinsort, das heißt im Ausgang von seiner jeweils gelebten Umwelt, stellt sich dem Menschen seine je eigene Weltlichkeit ein, indem ihn die Bildanschauung in ein ausgezeichnetes Verhältnis zur Welt schlechthin versetzt. Diese ästhetische Welteröffnung kann andererseits nur dann gewährleistet sein, wenn der Maler in der Gestaltung des Bildes sein eigenes lebensweltliches Dasein, das heißt sein orthaftes leiblich-affektives Sein-zur-Welt als seinen ursprünglich sinnhaften Lebensvollzug bei der künstlerischen Gestaltung ins Spiel bringt.

Daß es für Zong Bing 宗炳 in der Berg-Wasser-Malerei tatsächlich genau um dasjenige Geschehen geht, was hier unter Zuhilfenahme einer phänomenologischen Denkarbeit und Redeweise mit »Weltaufgang« und »Welteröffnung« benannt wurde, findet seine

⁴³ Vgl. Sirén, *Chinese Painting*, I 35; Bush, *The Chinese Literati*, 14; Sullivan, *The Birth*, 103; Nakamura, *Chūgoku garon*, 76; Hatano, *Sōhei*, 43.

wichtigste Bestätigung in folgender Feststellung: Das gemalte Bild ersetzt nicht nur für das Sehen ein naturwüchsiges Vorbild, indem es dessen Formationen getreu »repräsentiert«. Das Berg-Wasser-Bild vermag in einem viel umfassenderen Sinne an die Stelle des Wanderns in der Natur zu treten. Das Wandern vermag nämlich nach Zong Bings 宗炳 Auskunft »darüber hinaus keinen Zugewinn« zu bringen. Ja, es wird womöglich von der Bildbetrachtung noch übertroffen und zu etwas »Nichtigem« (xū 虛) entwertet. Zong Bing besitzt vielleicht als einer der ersten die Berg-Wasser-Welt im Bild. Sicherlich denkt er aber als erster seiner Zunft auch schon die *Welt als Bild*. Voller Selbstbewußtsein fragt der Maler daher zum Abschluß:

»Wer [aber] hätte demgegenüber einen vorzüglicheren Ort, an dem das Geistige freigesetzt würde?«⁴⁴

Das gelungen gestaltete Bild vermag mit vollem Recht an die Stelle der Wirklichkeit zu treten. In der ästhetischen Einstellung tritt es für die in lebendiger Sinnerfüllung sich eröffnende Wirklichkeit selbst ein:

»Ich durchdringe im Sitzen die Wildnis nach allen Seiten, wende mich [also] keinesfalls ab vom keimenden Grün, das der Himmel fördert, und sage mich einsam zu der menschenleeren Weite. In steilen Gebirgsgipfeln und Klüften, in Gebirgen, die in luftige Höhen aufragen, in wolkenverhangenen Wäldchen und in der Ferne der Wälder scheinen die vollkommenen Menschen und die Tugendhaften und Fähigen wider über die Zeiten hinweg. Mit allen Weltläufen ist ihr vergeistigtes Sinnen verschmolzen.«⁴⁵

Gefragt werden kann jetzt neu, in welchem Sinne das Berg-Wasser-Bild noch als gemaltes Bild diesen Rang der Wirklichkeit beanspruchen kann. Wird das Bild lediglich im Hinblick auf die darin erscheinenden Formen als gemalte »Darstellung von« aufgefaßt, bleibt es zweifellos immer zweitrangig gegenüber einem gegenständlichen Vorbild, der »eigentlichen« Wirklichkeit. Die zitierten Worte behalten nach diesem Verständnis etwas Anmaßendes. Es scheint, als gelte das Gesagte doch nur, wo entsprechend viel Einbildung am Werk wäre. Das Bild wäre unweigerlich zu einem metaphorischen Als-ob verdammt. Von einer Repräsentationstheorie kann Zong Bing 宗炳 also gar nicht ernsthaft ausgehen. Formale »Ähnlichkeit« kann für ihn

⁴⁴ HSSX, VI. 1. [7] bzw. LB I 584: 神之所暢,孰有先焉!

⁴⁵ HSSX, VI. 1. [7] bzw. LB I 584: 坐究四荒,不達天勳之藪,獨應無人之野。峯岫崑嶷,雲林森耳。聖賢暎於絕代,萬趣融其神思。

nicht als Ziel des Malens, allenfalls als nachrangiges Mittel zur Erreichung eines ganz anderen Zweckes gelten. Insofern die Bildbetrachtung in ihrer Wirkung dem Bergwandern tatsächlich gleichkommen, wo nicht dieses sogar übertrumpfen soll, bleibt nur eine Erklärung. Nicht eine formale »Naturtreue« der Gestaltung garantiert den Erfolg des Bildes, sondern die im Hinblick auf den Sinn der Malerei errungene Authentizität. Diese ist aber als gelebter Weltbezug auszulegen. Der Bildbetrachter vermag dann im Sitzen »zu durchdringen« (*jiù* 究); und er vermag es nicht nur, sich nicht »zu widersetzen« (*wéi* 違), er vermag sich vielmehr »zuzusagen« (*yīng* 應). Kann die Instanz, der er sich da zusagt, weniger sein als die Welt und das Wirkliche im ganzen? Als Sinn der Malerei gibt Zong Bing 宗炳 folgerichtig nicht einen darstellerischen Gehalt oder eine formale Vollendung an, sondern die gelingende Vereinigung mit dem »vergeistigten Sinnen« (*shén sī* 神思) der Vollkommenen, so wie es mit der geschichtlichen und lebensweltlich wahrgenommenen Bewegtheit des Wirklichen verschmolzen ist und darin widerscheint. Ziel ist für ihn das »Freisetzen des Geistigen« (*chàng shén* 暢神), ein lebenspraktischer Vollzug von großer Tragweite. Nicht von ungefähr hat die Wendung *chàng shén* 暢神 die Forschung zu breiten Diskussionen herausgefordert, auf die näher einzugehen hier unvermeidlich ist.

Am deutlichsten steht bei Hurvitz die Vorstellung Pate, mit *chàng shén* 暢神 sei die befreite subjektive Geisteshaltung als *Voraussetzung* gemeint, das heißt, daß der Bildbetrachter mit der richtigen ästhetischen Einstellung an das Bild herantreten *solle*.⁴⁶ Allzuviel Unausgesprochenes müßte jedoch mitschwingen, sollte diese letzte Auskunft wieder an den Anfang der Bildbetrachtung, an den Anfang von Abschnitt [7] also, zurückführen. Daneben steht die verbreitete Deutung im Sinne einer lustvoll empfundenen Befreiung des *subjektiven* Geistes als *Ergebnis* der Bildbetrachtung.⁴⁷ Beide Interpretationen treffen in etwa einen Ausdruck wie *chàng běn xīn* 暢本心, »das ursprüngliche Innere freimachen«.⁴⁸ Sie übersehen indes mehr oder weniger, daß *shén* 神 für Zong Bing 宗炳 offensichtlich ungetrennt das

⁴⁶ Hurvitz, *Tsung Ping's Comments*, 154.

⁴⁷ Nakamura, *Chūgoku garon*, 79; Hatano, *Sō Hei*, 47; Sirén, *The Chinese*, 16; Acker, *Some T'ang*, II 117; Bush/Shih, *Early*, 38; Bush, *Tsung Ping*, 146/148; Chen Chuanxi, *Liuchao*, 138 Anm. 70.

⁴⁸ Vgl. zum Beispiel diese Wendung in Ruan Yus 阮瑀 »Wei Cao gong zuo shu yu Sun Quan 爲曹公作書與孫權« (»Brief an Sun Quan, geschrieben für Cao Cao«) in: *Wen xuan* 文選, 卷 42, 3b bzw. WX 588.

Geistige in der Welt und im Menschen bezeichnet⁴⁹ und daß es gerade die im Element des Geistigen sich vollziehende Wirksamkeit des Ästhetischen ist, wenn in Abschnitt [5] »das Geistige überspringt und die Bahnen der Wirklichkeit sich einstellen« (*shén chāo lǐ dé* 神超理得). Darum kreist doch der Text im ganzen. Dementsprechend unterstreicht Nakamura immerhin neben dem »Gefühl der Befreiung« (*kai-hō kanjō* 解放感情) den Wert dieses Vorgangs im Hinblick auf die religiöse Vollendung der individuellen Existenz.⁵⁰ Allein Xu Fuguan 徐復觀 aber hebt in dem Ausdruck *chàng shén* 暢神 unter Berufung auf seine Auslegung des *Zhuang Zi* 莊子 jenes gelingende Weltverhältnis von allgemeiner Bedeutung innerhalb der »ästhetischen Kontemplation« (*měidè guānzhào* 美地觀照) im engeren heraus, welches nach Zong Bing 宗炳 die Malerei zu vermitteln vermag.⁵¹ Nachdrücklich weist in neuerer Zeit wiederum Xie Lei 謝磊 die modernistische, beinahe »hedonistische« Annahme von der subjektiven »Befreiung durch Kunst« zurück und erklärt die Wendung mit *wù dào* 悟道, »zum weghaft leitenden Sinn hin erwachen«.⁵² Es gilt zu bedenken, daß es an dieser Stelle wie im gesamten Text des HSSX gar nicht um den subjektiven Geist des einzelnen Menschen und daher auch nicht um eine Form der Glückserfüllung geht. Ziel der ästhetischen Betrachtung ist zweifellos die freigesetzte Vereinigung mit dem Weltganzen, insofern dieses mit Buddha oder dem weghaft leitenden Sinn zu assoziieren ist; diese Vereinigung mit einem Gegenüber, in das die menschliche Existenz je schon hineinsteht, vollzieht sich in der Vermittlung durch das rein Geistige. Aus der rhetorischen Frage, die der umstrittenen Schlußaussage vorangeht, folgt eindeutig: Der Bildbetrachter hat in diesem ästhetischen Akt nichts weiter zu unternehmen. Er hat sich einzig dem ästhetisch vermittelten Geschehen einer Responsivität zu überlassen; das bedeutet, er hat einfach nur das »Überspringen im Geistigen« (*shén chāo* 神超)⁵³ im Spiel der korrespondierenden An-

⁴⁹ Cai Zongqi hat die komplexen gedanklichen Hintergründe der verschiedenen Verwendungen des Terminus *shén* 神 im Hinblick auf die Dichtungstheorie des Liu Xie 劉勰 untersucht (Zong-qi Cai, »The Polysemous Term of *Shen* 神 in *Wenxin diaolong*«, in: Olga Lomonová (Hg.), *Recarving the Dragon. Understanding Chinese Poetics*, Praha 2003, 85–116. Mit gleicher Exaktheit läßt sich die Idee des »Geistigen« im HSSX jedoch wohl nicht analysieren.

⁵⁰ Nakamura, *Chūgoku garon*, 79.

⁵¹ Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 242 f.

⁵² Xie Lei, *Guan dao*, 19.

⁵³ Jullien (Das große Bild, 138) spricht bezüglich dieser Wirksamkeit von einer »geistigen Transzendenz« (ich übersetze wörtlich *shen-chaoc*), [...] die allein gestattet, zum

rührung durch die Bildgestalten ganz von selbst geschehen zu lassen. Das »Freisetzen des Geistigen« (*chàng shén* 暢神) impliziert mithin gerade nicht ein gezieltes Tätigwerden des Betrachters; es impliziert nicht einmal einen innerpsychischen Vorgang der »Befreiung«. Denn erst wenn der Ausdruck *shén* 神 nicht mehr auf den subjektiven »Geist« des Menschen, sondern in fundamentaler Weise auf das »Geistige« in der Welt im Sinne einer Dimension der »Wirklichkeit« und im Sinne eines Wirkgeschehens bezogen wird, erhält die Rede von *shén* 神 im HSSX einen durchgängigen Sinn. Hier ergibt sich daraus folgende Schlußfolgerung: »Freigesetzt« wird zuletzt nicht eine Entität, sondern ein Vorgang, nämlich die korrespondierend gelingende Vereinigung mit der Welt schlechthin.

Dieses Verständnis findet seine Bestätigung im Blick darauf, wie Zong Bing 宗炳 das Wort *chàng* 暢 in seiner buddhistischen Schrift gebraucht. Oft wird da mit einem heilsgeschichtlich bedeutsamen *chàng* 暢 der verwirklichte Bezug des einzelnen Menschen auf den Anderen oder das Andere der geschichtlichen Welt markiert.⁵⁴ Als Beleg von außerhalb sei zunächst folgende allgemeine Äußerung zur Dichtung aus einem rund ein Jahrhundert vor dem HSSX geschriebenen Brief des Liu Kun 劉琨⁵⁵ angeführt, die auf das Wort *chàng* 暢 zurückgreift:

»Mit dem Schriftlichen wird die Rede einsichtig; mit der Rede wird das Geistige freigesetzt.«⁵⁶

Bei dem Briefpartner Lu Chen 盧諶 steht die Sache in einer persönlichen Antwort dann etwas klarer zu lesen:

grundlegenden Prinzip der Dinge vorzustoßen [...]«. Was er meint, wird vermutlich mit geläufigen Begriffen wie »Transzendenz« und »Prinzip« eher verstellt.

⁵⁴ Vgl. T 52, 2102, 11c22: 天人咸暢, »[...] Himmel und Menschen sind umfassend freigesetzt«; ebd., 13a28 f.: 神功所導皆依崖曲暢: »[...] wohin die Wirksamkeit des Geistigen führt, [dort] werden alle [unerwachten Lebewesen] gemäß [der Tendenz, die ihrer Existenz wie ein] Absturz [innewohnt] durchgängig freigesetzt, [...]«; ebd., 15b1: 上德者其德之暢於己也無窮, »Wer die höchste [Stufe der] Wirkmacht [besitzt], dessen Wirkmacht wird von ihm selbst auf unerschöpfliche Weise freigesetzt.«

⁵⁵ Vgl. den ausführlichen Lebensbericht in *Jin shu* 晉書, 卷 62, Abteilung »Lie zhuan 列傳« (»Biographien«), Nr. 32, in: Fang Xuanling 房玄齡, *Jin shu* 晉書, 10 Bde., Beijing (Zhonghua) 1974, 1679 ff.

⁵⁶ Liu Kun 劉琨, »Da Lu Chen shi yi shou bing shu 答盧諶詩一首并書« (»Ein Antwortgedicht an Lu Chen nebst Brief«), in *Wen xuan* 文選, 卷 25, 9b bzw. WX 356: 文以明言言以暢神.

»Weit bist [Du] schon im Maß Deiner Vollendung gelangt, und nur der weghaft leitende Sinn ist [Dir] Stütze und Stab; da mag es im Leib noch eine Unvollkommenheit geben – das Geistige [aber] ist jedenfalls freigesetzt.«⁵⁷

Zu Anfang dieses Antwortgedichts mag noch die klassische Vorstellung von der Freisetzung einer »geistigen Absicht« (*yì* 意),⁵⁸ nun aber zugleich gefaßt im Sinne einer Befreiung des subjektiven Geistes als Gipfelpunkt der Bildung, angeklungen sein. Am Ende tritt jedoch in dem Briefgedicht darüber hinaus mit frühbuddhistischen Untertönen der Gegensatz des individuellen, hinfalligen Leibes zu dem überindividuellen Geistigen hervor. Der individuelle Geist geht gewissermaßen – wie aus dem ganzen Gedankengang des längeren Textes erhellt – eine Verbindung mit dem überindividuellen weghaft leitenden Sinn in der Weltgeschichte ein. Dieses gelungene *Weltverhältnis*, nicht ein subjektives Gefühl, macht die tatsächliche Leistung einer Vermittlung zwischen Mensch und Welt in einem von vornherein welthaft verstandenen Element des »Geistigen« aus. Dies ist offenbar schon ein Jahrhundert vor Zong Bing 宗炳 der Sinn eines »Freisetzens des Geistigen« (*chàng shén* 暢神). Auch die dichterische Betätigung wird diesem Briefwechsel zufolge zuletzt nicht mehr eine subjektive Erfüllung sein; sie dient über die leibliche Existenz hinaus dem Freisetzen des Geistigen in der Verbindung mit der Welt. Eben darin ist also die Dichtung der Aufgabe der Malerei nach Zong Bing 宗炳 nicht unverwandt.

Wie aus den vorausgehenden Überlegungen deutlich wird, ist in der Rede von *chàng shén* 暢神 etwas ganz Bestimmtes intendiert, was sicherlich nicht mit einem »ästhetischen Glücksgefühl« zu umreißen ist. Der Auffassung, es gehe hier um eine empfundene Befreiung des subjektiven Geistes als Ergebnis der Bildbetrachtung, hängen gleichwohl in schönem Einklang die Mehrzahl der Forscher an, wobei sie einer modernistischen Psychologisierung dieser Aussage erliegen dürften.⁵⁹ Das letztendliche »Freisetzen des Geistigen« impliziert

⁵⁷ Lu Chen 盧誥, »Zeng Liu Kun yi shou bing shu 贈劉琨一首并書« (»Ein Gedicht, Liu Kun gewidmet, nebst Brief«), in *Wen xuan* 文選, 卷 25, 18a bzw. WX 361: 遼矣遼度唯道是杖. 形有未泰神無不暢.

⁵⁸ Lu Chen, Zeng Liu Kun, in *Wen xuan* 文選, 卷 25, 13b bzw. WX 358.

⁵⁹ Vgl. Nakamura: »befreites Gefühl« (Chūgoku garon, 79: 解放感情); Hatano: »In dem, was er »Freisetzen des Geistigen« nennt, sucht Zong Bing 宗炳 letztendlich eine Wirkung, die das Bild auf den Kunstbetrachter ausübt, [nämlich] den Geist des Kunstbetrachters frei und unbefangen zu machen.« (Sō Hei, 47: 宗炳は、結局、絵画が鑑賞者に与える効果を、鑑賞者の精神を暢びやかにすること、所謂「暢神」に求め

nichts Geringeres als eine gelebte Verbundenheit mit dem weghaft leitenden Sinn in einer heilsgeschichtlichen Auslegung. Diese höchste Verbundenheit trägt bei Zong Bing 宗炳 unbestreitbar Züge der Vollendung eines religiös-spirituellen Übungsweges, wie dies von verschiedenen Autoren immer wieder herausgestellt wurde.⁶⁰ Es gilt aber ganz gezielt im Blick auf die ästhetische Grundfrage nach dem Weltzugang in der Anschauung zu fragen, was diese Leitidee des Zong Bing 宗炳 darüber hinaus bedeutet. Das in der »religiösen« Dimension sich erfüllende Menschsein besagt ja zugleich nichts anderes als überhaupt einen Ausgang der Welt und des Wirklichen als solchen. So sehr aber Welt immer auf die konkret besondere, an die orthaft und leiblich situativ erscheinende Gestalt einer Umwelt angewiesen ist, so sehr übersteigt zugleich der Ausgang von Welt schlechthin als die höchste Wirksamkeit der Berg-Wasser-Malerei den Rahmen einer bestimmten vorgegebenen »Ansicht«. Insofern enthält das gelungene Berg-Wasser-Bild alle erdenklichen Ansichten und alle Wanderungen im Hinblick auf seine *Wirkung*, nicht im Hinblick auf seine Gestalt, je schon in sich.

Aufgrund dieser Beobachtungen muß gegen viele Vormeinungen klar sein: Es ist der Malerei nicht um die Wiedergabe naturwüchsiger landschaftlicher Gegebenheiten im Bild, sondern um eine ganz grundlegende, insofern als »allgemein« zu bezeichnende Entfaltung der Welt durch die Bildbetrachtung zu tun. Anliegen ist nicht so sehr ein Sehen wie viel eher ein gelebter Daseinsvollzug im Rahmen einer umfassenden Sinnstiftung. Aus diesem Grund kann das gemalte Bild unter Umständen Gleiches, vermittels seiner gestalterischen Verdichtung vielleicht noch mehr leisten als der schlichte Blick des Wanderers auf Berge und Gewässer. Und nicht die dargestellten Motive oder die vage Verquickung einer bestimmten Ikonographie mit »weltanschaulichen« Themen und »religiösen« Gehalten, also die ikonologische Dimension eines symbolisierten Bedeutungsgehaltes,⁶¹ machen ein vormodernes chinesisches »Landschaftsgemälde« zu einem Berg-

ㄩ ㄩ); Sirén, *The Chinese*, 16: »happiness in my soul«; Acker, *Some T'ang*, II 117: »the spirit can joyously expand«; Lin, *The Chinese*, 32: »I am enjoying myself«; Bush/Shih, *Early*, 38: »I rejoice in my spirit«; Bush, *Tsung Ping*, 146/148: »freely expand the spirit«; Chen Chuanxi, *Liuchao*, 138 Anm. 70: »den Geist glücklich machen« (使精神愉快).

⁶⁰ Vgl. Nakamura, *Chūgoku garon*, 79; Munakata, *Concepts*, 122 ff.; Bush, *Tsung Ping*, 146; zur »daoistischen« Deutung vor allem Sullivan, *The Birth*, 103 f.

⁶¹ Vgl. zu diesen methodischen Stufen der europäischen Kunstwissenschaft, die sich auf ein mimetisches Kunstverständnis beziehen, Panofskys Aufsatz »Ikonographie und Iko-

Wasser-Bild in dem von Zong Bing 宗炳 erstmals herausgestellten Verständnis. Den Grundentwurf eines Berg-Wasser-Bildes umreißt in jeweils aus der konkreten Gestaltung heraus ziemlich genau angegebbarer Weise seine Welthaltigkeit, die nicht auf der Ebene eines dargebotenen Gehaltes, sondern auf der Ebene einer ästhetischen Wirksamkeit zu suchen ist. Erst aufgrund einer ausgezeichneten Weltstiftung in der Zeit wird aus Bergen und Gewässern ein spezifisch bedeutsames Berg-Wasser-Gefüge, wird aus dem Sehen und Malen von »Bergen und Gewässern« ein »Berg-Wasser-Bild« im prägnanten Sinne.

Ganz allgemein wird schon durch Zong Bing 宗炳 als Grundzug der ganzen Gattung die performative Kraft des Bildes aufgedeckt. Dieses transformiert den Betrachter in seinem Weltbezug. Es reicht mit dieser Wirksamkeit über den ästhetischen Akt noch hinaus und erlangt eine ethische Dimension. Innerhalb dieser Grundorientierung der Berg-Wasser-Malerei auf eine Verwirklichung des menschlichen Lebens in der Welt hin muß seine besondere religiöse Konnotation bei Zong Bing 宗炳 als eine mögliche Ausformung neben anderen beurteilt werden. Muß aber der Umstand, daß der Maler meint, er dürfe das gemalte Bild mit Fug und Recht gegen seine eigenen früheren Bergwanderungen ausspielen, so betrachtet, nicht als der deutlichste Beleg für die Ausgangsthese gelten, daß es seine Ausführungen auf den im Bild und durchs Bild auf vorzügliche Weise gestifteten Weltaufgang abgesehen haben? Nicht ausschließlich »religiöse« Gehalte, sondern die Lebenspraxis und Erfahrung des Menschen in Raum und Zeit seiner Welt – mag diese im Hintergrund auch mit einer heilsgeschichtlichen Bedeutsamkeit aufgeladen sein – bilden den Anknüpfungspunkt für die malereitheoretische Reflexion im HSSX. Insofern erst die spezifische Bildgestaltung diese Aufgabe zu erfüllen vermag, wird umgekehrt klar, daß Zong Bing 宗炳 tatsächlich nicht über die Naturwahrnehmung, sondern über den ausgezeichneten Wert der Malerei schreibt. Seine theoretische Leistung besteht weniger in einer Auslegung des menschlichen Verhältnisses zur Natur wie vor allem in einer Würdigung der Malerei und der Kunst; mehr noch, sie ist geradezu gegen die Naturästhetik oder doch an ihr vorbei auf die Begründung einer genuin künstlerisch-ethischen Praxis gerichtet. Dieser entscheidende Unterschied zwischen einer Kontemplation der

nologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: Ders., Sinn, 36–67, besonders 40 ff.

Natur und der ästhetischen Anschauung des gemalten Bildes wurde in der Forschung zu wenig beachtet, weshalb das ästhetisch-philosophische Potential dieser Schrift nicht erkannt werden konnte. Jetzt soll daher abschließend der Frage nach den kennzeichnenden Zügen der angeschauten und der gemalten Gestalt nachgegangen werden.

1.5. *Erscheinung und wirksame Gestalt*

Wo die visuelle Wahrnehmung gegenständlicher Gegebenheiten in der erläuterten Weise in den Dienst eines praktischen Lebensvollzuges gestellt wird, muß dasjenige, was wahrgenommen wird, anders verfaßt sein als etwa im Falle einer physikalisch erkennenden oder einer formalästhetischen, auf eine distanzierte Erfassung von sichtbaren Formen und Formzusammenhängen ausgehenden Einstellung. Aber auch die sinngebende Wahrnehmung ganzheitlicher »Gestalten« trifft noch nicht genau, was hier zum Gegenstand der Wahrnehmung erhoben wird. Berge und Gewässer, wie sie aus Zong Bings 宗炳 Blickwinkel erscheinen, sind gewiß nicht jene erhabenen Felsgebirge und einsamen Wildwasserszenen, wie sie Maler des romantischen Zeitalters von Italien bis Schottland auf ihre Leinwände bannten. Zong Bings 宗炳 Verständnis der sichtbaren Berg-Wasser-Gegebenheiten in der Natur wie im gemalten Bild muß von dem, was in Europa als »Landschaft« angeschaut wird, unterschieden werden. Allerdings muß es ebensowohl tunlichst von nachgerade stereotypen »chinesischen Landschaften« wie den Zuckerhutbergen um Guilin 桂林 oder allen späteren Berg-Wasser-Bildern mit ihren eigenen Bergformationen und »landschaftlichen« Reizen, wie diese einem europäischen Auge erscheinen mögen, unterschieden werden. Der Unterschied liegt auf der kategorialen Ebene einer Bestimmung dessen, was überhaupt »visuelle Form« genannt werden soll.

Berge und Gewässer sind für diesen Maler von Belang, sofern sie den weghaft leitenden Sinn, den der Vollkommene in der menschlichen Welt als Ordnung aufgehen läßt, unter den Augen des Betrachters mit ihren körperlichen Gestalten ihrerseits verlocken (*mei* 媚). Im Eingehen der Anschauung auf die sichtbare Erscheinung stellt sich, wie gezeigt, eine gelebte Verbindung mit der Welt im ganzen ein. Angeschaut wird die Gestalt, sofern sie den Aufgang des Sinnes weniger erscheinen läßt als daß sie ihn im Zuge eines Sinnverweises und zugleich einer Wirksamkeit tatsächlich auslöst; die Anschauung gilt zu-

letzt einem ethischen Vollzug. Zu klären ist, welche Folgen dieser ethische Rahmen für die Gestaltwahrnehmung und für ihre male-riche Umsetzung mit sich bringt.

Eine »reine« Sinneswahrnehmung vor jeder sinnstiftenden Wahrnehmung von Bedeutsamkeit gibt es nicht. In jeder Wahrnehmung bilden Sinnvorgaben und das Ausgehen auf eine neue Sinngebung ein konstitutives Moment. Dementsprechend bezieht sich auch Zong Bings 宗炳 Wahrnehmung auf Berge und Gewässer, insofern in ihnen primär der Sinnverweis auf den weghaft leitenden Sinn auf-scheint. Er geht also nicht etwa von einer zunächst gegebenen »physi-schen« Gestalt der Natur aus, die gemäß eines naiven Vorverständ-nisses für alle Menschen die gleiche wäre und in welcher erst im nachhinein infolge einer sublimierenden Deutung derselben durch den Betrachter der Sinn wahrzunehmen wäre. Von einer sekundären metaphorischen Poetisierung einer ursprünglichen physischen Wirk-lichkeit ist nach Auskunft des Textes gerade nicht die Rede. Reiner Zufall – oder eben die höhere Gewalt einer universalistischen An-thropologie, die im Untergrund der modernen Forschung wirksam ist – wäre es da, wenn die verloren gegangenen Berge des Zong Bing 宗炳 zum Beispiel den aus der europäischen Kunstgeschichte bekann-ten Landschaftsdarstellungen ähnlich gesehen hätten. Zu fragen ist daher, ob die Leitideen der Ähnlichkeit und der Nachahmung in die-sem Zusammenhang überhaupt relevant sind, und wenn ja, in wel-cher Ausprägung.

Worauf blickt der Maler? Er blickt auf die »körperlichen Gestal-ten« (*xíng* 形) der innerweltlichen Vorkommnisse. Aber er versteht sie in dieser Anschauung sogleich als Ausdruck einer Bedeutsamkeit. Daher malt er nicht einfache Formen, vielmehr »sinnhafte Erschei-nungsgestalten« (*xiàng* 象). Es handelt sich dabei sicherlich nicht ein-fach um jene Vorzeichen oder sichtbaren Konstellationen der älteren Weissagungspraxis. Aber auch die aus dem einmaligen und überdies zweifelhaften Vorkommen der Variante *xiàng* 像, »nachbilden«, in Abschnitt [1] abzuleitende Vorstellung eines »naturgetreuen Abbil-des« löst andererseits das Problem nicht, welche Vorstellung hinter diesem Ausdruck steht. Zu klären bliebe nämlich auch so, was denn genau eine »sichtbar erscheinende Gestaltgleichheit« gegenüber einem »Vorbild« im Rahmen dieser *Vorrede* besagen könnte. Sind Ausmaße, Proportionen, Farben und Mitteilungen zur Stofflichkeit von konkreten körperlichen Gegenständen gemeint? Ist jede Ähnlich-keit dem Vergleich sinnlicher Wahrnehmungsgegebenheiten überlas-

sen? Oder ist sie hingegen dem Maßstab einer gewußten Idealform unterworfen? Zählt nur das ontologisch Wesentliche in der Entscheidung, ob Ähnlichkeit erfüllt ist oder nicht? Welche Kriterien gälten dann aber für das »ontologische Wesen« im China das fünften Jahrhunderts?

Wenn die Vermutung richtig ist, daß mit *xiàng* 象 in Abschnitt [2] tatsächlich von den gemalten »Erscheinungsgestalten«, nicht von den in der Welt angeschauten, gesprochen wird und daß damit der oben herausgestellte Bedeutungshintergrund einer Welthaltigkeit als solcher impliziert ist, dann muß es für Zong Bing 宗炳 in der Malerei von vornherein und in erster Linie um Bedeutungs- und Sachbilder, nicht um formaltheoretisch »ähnlich« zu nennende Abbilder einer äußeren Gestalt gehen. Nicht die Sinne, sondern der Sinn bestimmt hier, was als eine »Gestalt« wahrgenommen wird. Erst in der genaueren Bestimmung seines Malverfahrens fallen dann in Abschnitt [3] eindeutig auf die Gestaltung im Bild bezogen die Ausdrücke *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, und *sè* 色, »farbliche äußere Erscheinungsweise«. *De facto* stellt der Maler demnach mit körperhaft in Tusche und Farbe gegenwärtigen Umrisszeichnungen und Flächen sichtbare Gegenstände in ihrer Form dar. *De iure*, also dem Sinn nach, tut er damit aber anderes und mehr. Er fängt einen »Sinngehalt« oder »Hinweis« (*zhǐ* 旨) ein. Dies legt zumindest der Kontext des dritten Abschnitts nahe. Dieser »Sinngehalt« kann jedoch als solcher nicht auf die äußere Erscheinung begrenzt werden. Unter der Hand wird die »körperliche Gestalt« im gemalten Bild mithin zu einer »bildhaften Bedeutungs-gestalt« mit dem ihr eigentümlichen sinnhaften Verweis- und Wirkcharakter werden. Schon der Maler kann letztlich vor dem Malen nicht auf bloße »Formen« als solche geblickt haben. Er muß immer zugleich schon deren sinnträchtige Tiefe vor Augen gehabt haben. Das bedeutet, daß noch in der bildnerischen Gestaltung von »körperlichen Gestalten« die Bedeutsamkeit des Sichtbaren mitschwingt und die Gestaltfindung entscheidend mitbestimmt. Letztlich hat der Maler somit in jeder einzelnen gemalten Gestalt bis in die formale Ausbildung hinein das Moment eines sinnhaften Verweiszusammenhanges aufzunehmen. Der Maler hat nicht mit sichtbaren Gestalten das gegenständlich Sichtbare abzumalen oder wiederzugeben. Er hat die um das Sichtbare als solches herum waltende, die gleichsam zwischen einzeln begrenzten, sichtbaren Gegenständen stehende Tiefe des Wandlungsgeschehens in seiner ethischen Bedeutsamkeit ins Bild hereinzunehmen. Er hat aus der Welt heraus ein sinnträchtiges Bild zu malen,

dessen letzter Gehalt schon auf der semantischen Ebene die Welt im ganzen ist. Nicht eine oder die Welt im Bild ist freilich zu malen. Anzustreben ist vielmehr über das Semiotische hinaus im Gestalten der Formen ein »Welt-Bild« in der oben näher bestimmten Wirkungsdimension.

Für diese Annahme spricht bei genauerem Zusehen der Argumentationsgang der *Vorrede* selbst. Im Ausgang vom weghaft leitenden Sinn erhalten auf einer zweiten Stufe der Weisheit »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) ihren Wert. Das Malen solcher Sinngestalten hat sich an einem bedeutungshaften Bezug der Gestalt zum weghaft leitenden Sinn oder eben an der Welthaltigkeit der Gestalt zu orientieren. Die bildnerische Gestaltung richtet sich folglich nicht an sichtbaren Formen ohne bestimmte Bedeutung oder an einem irgendwie gefälligen Anblick aus.⁶² In dem Text fehlt weithin das Moment einer rein formal konstituierten, in den Bestimmungen einer vordergründigen Sichtbarkeit sich erschöpfenden »Erscheinung«, des bloßen »Aussehens« von etwas. Das heißt: Entgegen dem geläufigen Aufstieg der Deutung von einer vorgegebenen, durch ihre sichtbaren Merkmale bestimmten Gestalt zu ihrem unsichtbaren Gehalt geht Zong Bing 宗炳 in umgekehrter Blickrichtung von der Wirklichkeit des weghaft leitenden Sinnes aus; erst auf der letzten Stufe gelangt er zur Angabe von gegenständlich gegebenen Gestalten, den »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) oder überhaupt eines Bereiches »sichtbarer Erscheinung« (*yǐng* 影), wie in Abschnitt [6].

Diese semiotischen Beobachtungen zum Gestaltverständnis sind jetzt noch zu präzisieren. Die gemalte »Gestalt«, die bisher wie ein Zeichen als Verweis auf eine Bedeutung beschrieben wurde, muß auf der entscheidenden Stufe hinsichtlich einer ihr eigentümlichen Wirkmächtigkeit begriffen werden. Denn für die primäre Bedeutsamkeit

⁶² Nicht folgen kann ich daher Ye Lang 葉朗 in seiner Auffassung, *xiàng* 象 sei in diesem Text zwar nicht als »Gestalt im allgemeinen« (*yībāndè xíngxiàng* 一般的形象), wohl aber als eine »ästhetische Gestalt« (*shěnměi xīngxiàng* 审美形象), das heißt eine hinsichtlich ihrer »Schönheit« relevante, zu werten (Ye Lang, *Zhongguo meixue*, 210). Auch die platonistischen »Erscheinungen« (vgl. Acker 116: »phenomena«; Delahaye 84: »manifestations«/ders. 92: »formes«) der abendländischen Geistesgeschichte treffen doch den, primär eine Bedeutsamkeit anzeigenden Gehalt von »Sinngestalten« in ihrem konstitutiven Sinnverweis nicht, sofern diese »Erscheinungen« als *jinàmèna* sogleich einen Gegensatz zweier Sphären markieren. In diesem Begriff steht der sinnlichen Sichtbarkeit und einer niederen menschlichen Wahrnehmungs- oder Erkenntnisart jene andere Sphäre der *nooëmèna*, eÖdh oder Idÿai, also »geistig wahrnehmbarer Ansichten«, oder doch die Sphäre rein »intelligibler« Gebilde jederzeit gegenüber.

seiner Bilder im Hinblick auf den weghaft leitenden Sinn gibt Zong Bing 宗炳 als entscheidendes Kriterium *lèi* 類, »korrespondierende Zugehörigkeit«, an.⁶³ Dieser aus dem Altertum überkommene und oben in Teil III. 2.3. bereits eingeführte Ausdruck bereitet nicht geringe Verständnisschwierigkeiten. Wie Kiyohiko Munakata überzeugend dargelegt hat, entstammt er dem Umkreis von Opfer-Ritualen der Zhou 周 an die Ahnen und wird spätestens seit der Han-Han-Zeit ausgelegt als Bezeichnung für »active components of the universe«, die ausgestattet sind mit einer Neigung »to respond to a sympathetic nature«. Nach Wang Chong 王充 gibt er daher für den Ausdruck *gǎn lèi* 感類, den Zong Bing 宗炳 ebenfalls verwendet, folgende Bedeutung: »sympathetic response between similar kinds of existence«. ⁶⁴ Übertragen auf die Bildproblematik ergibt sich daraus in etwa folgende Bedeutung für *lèi* 類: »in einer bildhaften Gestalt sich wirksam entfaltende Verwandtschaft«.

Die Wendung *gǎn lèi* 感類 wird in der Mehrzahl der Fälle gebraucht wie ein Passiv – besser: »medial« im Sinne von »die korrespondierend [einander] Zugehörigen werden [wechselseitig voneinander] angerührt«. Die klassische Erklärung findet sich im *Huainan Zi* 淮南子:

»Die innerweltlichen Vorkommnisse bewegen einander in ihrer korrespondierenden Zugehörigkeit«. ⁶⁵

Obwohl für *gǎn* 感 in modernen Erklärungen mitunter ein transitives Verständnis angegeben wird, ⁶⁶ ist doch auch dieses von einer zugrunde liegenden medialen Semantik abhängig. *Gǎn* 感 benennt zunächst folgendes Phänomen: »Etwas läßt sich anrühren«. Dementsprechend muß es in Abschnitt [5] des HSSX zu *gǎn shén* 感神 heißen: »Wir lassen uns vom Geistigen [der Welt] anrühren«. Der Gedanke gemahnt an folgendes Lob auf einen Menschen:

⁶³ Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an die vierte der berühmten Verfahrensweisen von Xie He 謝赫: »Der korrespondierenden Zugehörigkeit Folge leisten«, das betrifft den Auftrag der Farbe. (GHPL, VI. 3. [2], LB I 355: 隨類賦彩是也). Außerdem findet sich der Ausdruck bei dem Zeitgenossen Wang Wei (vgl. XH, VI. 2. [2], LB I 585).

⁶⁴ Vgl. dazu Munakata, Concepts, 105 ff.

⁶⁵ *Huainan Zi* 淮南子, 卷 3, Kap. »Tian wen xun 天文訓«, übersetzt nach Gao You, *Huainan Zi*, 36: 物類相動.

⁶⁶ Vgl. etwa HY Art. *gǎn* 感: *gǎndòng* 感動, »durch Anrührung in eine Bewegung versetzen«, auch im Sinne von *shǐ gǎndòng* 使感動, »empfinden lassen/erweichen«.

»In seiner feinstofflichen Verfeinerung steht er mit den geistigen Kräften in Verbindung und läßt sich von den innerweltlichen Vorkommnissen anrühren; im Geistigen bewegt er [sein] Atmen und geht so ins Unscheinbare ein.«⁶⁷

Hier wird ein Wirkgeschehen beschrieben, das nicht mehr nach den gewohnten handlungstheoretischen Kategorien aufgeschlüsselt werden kann. Der Akteur ist durch seine innere Vergeistigung offen und empfänglich für die äußere Welt; darum ist er imstande, im Medium des »Atmens« (*qì* 氣) von sich her »einzugehen« (*rù* 入) in die Welt. Das »Atmen« aber »setzt sich in ihm in Bewegung«, wenn auch dem Ausdruck *dòng* 動 an dieser Stelle das mediale Bedeutungsmoment einer Selbstbewegung zugestanden werden muß. Was folgt aus diesen Beobachtungen?

Sachlich gesehen scheint bei Zong Bing 宗炳, dem es offenkundig um den Wert der gemalten Gestalt für eine Verbindung mit dem Geistigen geht, nunmehr das Geistige selbst in der Weltwirklichkeit zum Objekt der Anrührung zu werden. Insofern es sich auf »gestalt-hafte Verkörperungen« (*xíng* 形) überhaupt einläßt, ist das Geistige auf dieser Ebene des wirklichen Geschehens der »Anrührung durch korrespondierende Zugehörigkeit« (*gǎn lèi* 感類) seitens der gemalten Gestalten ausgesetzt. Der Wert der Malerei besteht demnach nicht darin, daß sie dem Geistigen im Gemalten zu einer symbolisch-metaphorischen Darstellung verhilft. Die Malerei erfüllt sich vielmehr darin, daß durch eine raffinierte Gestaltung ihrer Formen das Geistige aus der Welt tatsächlich in der Weise korrespondierender Zugehörigkeit aufgerufen werden kann. Ebenso im Hinblick auf diese Wirksamkeit des Gemalten, nicht jedoch im Sinne eines ontologischen Abbildes, gehen die »Bahnen der Wirklichkeit in sichtbare Spuren ein«,⁶⁸ wie es kurz darauf heißt. Diese Einverleibung der Wirklichkeit durch die angeschauten Gestalten, insbesondere aber der Aufruf des Geistigen durch die Korrespondenz von Verkörperungen, die überdies sichtbar sind (*xíng* 形; *yǐng* 影), vollzieht sich vor dem Blick des Bildbetrachters, zugleich aber *an* dem Ort, der zuvor schon durch die Welthaltigkeit des Bildganzen im Akt des Schauens evoziert wurde. Wie im Falle des angeführten »Regenzaubers« durch Drachendarstellungen, wo es ja nicht auf dem Bronzegefäß, gewissermaßen »im

⁶⁷ Ban Gu 班固, »You tong fu 幽通賦« (»Langgedicht zur Verbindung [mit dem weghaft leitenden Sinn und dem Geistigen im Bezirk] der zurückgezogenen [Weisen]«); in *Wen xuan* 文選, 卷 14, 19a bzw. WX 212: 精通靈而感物兮神動氣而入微.

⁶⁸ HSSX, VI. 1. [6], LB I 583: 理人影迹.

Bild« regnete, sondern am Lebensort dessen, der das Ritual durchführte, muß auch hier gefolgert werden: Die das Geistige aufrufende Korrespondenzwirkung der Gestalten leistet für den Betrachter am aktuellen Ort seines Schauens die Verbindung; das Geistige wird nicht ins Bild gerufen, es wird vielmehr in den Anschauungsakt und zum Betrachter herbeigerufen.

Daß das Geistige selbst in der Tat so gedacht wird, daß es seinerseits eine Anrührung erfahren und weitertragen kann, belegt eine Stelle aus Zong Bings 宗炳 buddhistischer *Erörterung* (*Ming fo lun* 明佛論). Dort verwendet er den Ausdruck *gǎn lèi* 感類 einmal, und zwar ganz im traditionellen Verständnis einer Resonanz der Glockenklänge, womit wiederum der Mensch im inneren Sinn – in seinem musikalischen Empfinden also – übereinkommen kann. Dieser bekannte Vorgang wird nun als Gleichnis für die Wirksamkeit der Lehre Buddhas und der karmischen Lebensbestimmung herangezogen. Nach Zong Bings 宗炳 Erklärung erwächst für die gläubigen Anhänger die Möglichkeit eines Eingehens in das »Land Buddhas« (*fó guó* 佛國) aus dem Umstand, daß der »mit den geistigen Kräften verbundene Vollkommene« (*líng shèng* 靈聖) – letztlich ist das der Buddha – gerade »in den Bahnen der Wirklichkeit im Geistigen seine korrespondierende Zugehörigkeit entfaltet« (*yǐ shén lǐ wéi lèi* 以神理為類). Erst recht vermag sich daher auf dieser Ebene, im Geistigen, genau die besagte Wirksamkeit einer Korrespondenz in Zugehörigkeit und dadurch der tatsächliche Zutritt zum Heil seitens der Anhänger einzustellen.⁶⁹ Munakata unterstreicht mit vollem Recht die buddhologischen Implikationen des Korrespondenz-Gedankens im HSSX.⁷⁰ Im Hintergrund steht da in einem Gemisch aus »daoistischen« und »konfuzianischen« Vorstellungen sicherlich das karmische Heilsgeschehen. Das Eingehen in die Welt im Berg-Wasser-Bild bedeutet eine erhoffte Lösung aus dem karmischen Kreislauf, die freilich noch stark nach Maßgabe älterer Vorstellungen, als Eingehen in die Welt und als geschichtliche Verbundenheit mit den vollkommenen Menschen, gedacht wird. Was aber besagt all dies umgekehrt für die Frage der Ästhetik nach der Verfassung einer angeschauten »Gestalt«?

Zong Bing 宗炳 spricht in Abschnitt [5] davon, daß der Betrachter über die in ästhetischer Einstellung angeschauten Bilder »vom

⁶⁹ T 52, 2102, 13b5 ff.; vgl. die Übersetzung der Passage in Munakata, Concepts, 124.

⁷⁰ Munakata, Concepts, 123 f.

Geistigen angerührt wird« (*gǎn shén* 感神) und »im Geistigen überspringt« (*shén chāo* 神超). In Abschnitt [6] wird das Zustandekommen dieses Vorganges erklärt. Die Vermittlungsleistung ist einer Korrespondenzfähigkeit der angeschauten Gestalten zugute zu halten; und es wird betont: Das Geistige kann mittels gestalthafter Verkörperungen (*xíng* 形) im gemalten Bild angerührt werden. Denn obwohl es selbst keinen Ansatz (*duān* 端) bietet, »nimmt es sein Zuhause« (*qī* 栖) in ebenso gestalthaften Verkörperungen in der Welt. Auf dem Umweg über das Sichtbare und Gestalthafte also kommt die geistige Korrespondenzwirkung, kommt somit aber die Vereinigung des Menschen mit der Welt als ein Antwortgeschehen zustande. Gesagt wird aus diesem Vorverständnis heraus, daß das Geistige eben durch eine korrespondierende Zugehörigkeit im Bereich der sichtbar verkörperten Gestalten in der Welt angerührt werden könne. Eben weil so dann wiederum die Bildgestalten ihrerseits das Geistige über ihre Korrespondenz mit denjenigen Verkörperungen, darin es wohnt, »anrühren« (感) können, sind sie so wertvoll. Dem Umstand, daß im gemalten Bild eine ganz bestimmte Sorte von Gestalten, nämlich korrespondierend wirksame *lèi* 類 zum Tragen kommen, verdankt die Bildbetrachtung die zuvor beschriebene welteröffnende Kraft im »sich zusagenden Auge und übereintreffenden inneren Sinn« des Betrachters gemäß Abschnitt [5].

Das vermeintlich »Ähnliche« steht vorrangig in einem Wirkungsverhältnis mit seinem Partner. Eine Antwort auf die Frage, wie die »Verwandtschaft« (*lèi* 類) oder gar »Ähnlichkeit« (»similarity«) in formaler Hinsicht genauer zu bestimmen sei, bleibt Munakata leider durchweg schuldig. Eine Einteilung der Welt in identische Grundsubstanzen oder in formal gleich aussehendes Seiendes kann in ihrer essentialistischen Orientierung an europäischen Vorstellungen nicht befriedigen. Und läßt sich eine solche wechselweise wirksame Verwandtschaft überhaupt durch einen Sichtvergleich, das heißt durch die Hinsicht auf an der erscheinenden Gestalt einer Sache ablesbare Merkmale feststellen? Die von Munakata herausgestellte Wirkung der Responsivität, die für »verwandte Gestalten« (*lèi* 類) konstitutiv sein soll, läßt die statische Bestimmung einer äußerlich sichtbaren Ähnlichkeit im Sinngehalt von solchen Bildgestalten, die den Titel *lèi* 類 verdienen, in den Hintergrund treten. Die so bestimmten Gestalten besitzen das Vermögen, mit Vorkommnissen zu korrespondieren. Letztlich ist daher mit dem Wort *lèi* 類 überhaupt nicht das Aussehen gemeint, sondern die Entfaltung einer Wirksamkeit aus dem gemal-

ten Bild heraus. Weil es für das gemalte Bild allein auf die Entfaltung dieser Korrespondenz zwischen Bildgestalt und Wirklichkeit im ganzen ankommt, ist es vor allem die korrespondierende Zugehörigkeit der Gestalten im Bild, die jeweils »geschickt gelungen« (*qiǎo* 巧) sein muß, wie in Abschnitt [5] gesagt wird. In demselben Zusammenhang wird ausdrücklich die Idee der formalen »Ähnlichkeit« (*si* 似) als unmaßgeblich zurückgewiesen. Der Bildbetrachtung geht es um die weltstiftende Wirksamkeit, die von einem Bild dann ausgeht, wenn es Gestalten von der Art »korrespondierender Zugehörigkeit« (*lèi* 類) enthält. Diese erst vermögen den Betrachter in ein lebendig erfülltes Verhältnis zum Glanz von Berggipfeln und zu den geistigen Kräften in Gebirgstälern zu versetzen. Auch wenn die Anspielung »dunkles Weibliches« (*xuán pìn* 玄牝 aus *Lao Zi* 老子 6 nicht mystisch verstanden werden muß, fällt in diesem Zusammenhang immerhin der Ausdruck *líng* 靈, »geistige Kräfte«, auf. Die Bildgestaltung soll in ihrer ganzen Ausrichtung auf eine korrespondierende Zugehörigkeit nicht etwa eine Verbindung zu Sachen, sondern viel eher zu Vermögen und Bewegungen herzustellen. Die Gestalt im gemalten Bild hat weniger Zeichen- wie viel eher Auslöserfunktion; sie verdient daher eher den Namen einer »Wirkung« als den einer »Form«.

Nicht formale Ähnlichkeit liefert gemäß dem HSSX die Kriterien des Kunstschaffens, sondern das effektive Bewirken einer Verbindung mit der Welt. Diese Verbindung wird in der Vermittlung durch Gestalten zuwege gebracht, die sowohl auf der Ebene ihrer Bedeutsamkeit wie auch auf der ihrer Wirkfähigkeit ins Bild aufzunehmen sind. Mit dieser Einsicht erschließt sich zugleich die Antwort auf die Frage nach dem Wertmaßstab bei der Kunstbetrachtung. »Ästhetisch« wertvoll im Sinne Zong Bings 宗炳 müssen Bilder genannt werden, die durch ihre geschickt wirksame Gestaltung den Betrachter in ein existentiell wirkliches Verhältnis zur Welt versetzen. Von einer bewundernden Nachahmung des Naturschönen in seiner sichtbaren Gestalt ist Zong Bings 宗炳 Theorie somit durch eine tiefe Kluft getrennt – wenngleich dem Maler in der Praxis ein bestimmtes »Schönheitsempfinden« darum nicht abgesprochen werden muß.

Munakata versteht nun gerade dieses Absehen auf »wirksame Gestalten« (*lèi* 類) als Ausdruck einer magisch-religiösen Haltung zum Wirklichen. Daher wertet er es – im Blick auf die spätere Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei, aber offenbar auch aus einem an der Moderne geschulten Verständnis der Kunstgeschichte heraus – als den Endpunkt einer langen Tradition und Kennzeichen einer »konser-

vativen« Sichtweise.⁷¹ Gegen diese Einschätzung ist immerhin auf Zong Bings 宗炳 erneuernde Übertragungsleistung hinzuweisen. Geht es bei ihm noch um einzelne Elemente, so daß etwa eine im Hinblick auf die »Verwandtschaft« mit dem Element Wasser gelungene Drachendarstellung einem Regenzauber Wirkung verleihen kann, wie Munakata dies an Bild Darstellungen auf Ritualgefäßen des Altertums erläutert? Ist nicht innerhalb des alten Gedankens von der »Anrührung durch korrespondierende Zugehörigkeit« (*gǎn lèi* 感類) der neuartige Blick des Malers auf Gebirge und Gewässer in ihren naturwüchsig verkörpert Formen (*xíng* 形) in mehrfacher Hinsicht als eine bahnbrechende Entdeckung zu werten?

Neu ist zum einen die Verknüpfung jener zhou- und han-zeitlichen Vorstellung mit auf Seide gemalten Bildern, die einer mühevollen Beschäftigung dienen, statt mit Darstellungen, die innerhalb eines rituellen Zusammenhangs ihren Zweck erfüllen. Eine weitere Neuerung ist in der gesteigerten Individuierung und Konkretheit zu sehen, die im Übergang von allgemein typisierten Wirkungsträgern und Kräften auf solche künstlerischen Gegenstände der Anschauung gelegen ist, die jetzt nicht mehr wie Stellvertreter fungieren, die vielmehr prinzipiell in ihrer jeweiligen Besonderung als eigenständige Ganzheiten erfaßt werden dürfen. Überdies neu ist die erheblich erweiterte Bandbreite der für die Wirksamkeit in Frage kommenden Gestalten. Und schließlich ist die gedankliche Verankerung dieser Vorstellung von wirksamen Bildern in einer welthaften Grundhaltung des Malens wie der Bildbetrachtung bahnbrechend. Denn jetzt bildet nicht mehr ein einzelnes Ereignis wie der Eintritt des Regens den Zweck, zu dem das Verfahren der Anrührung durch *lèi* 類 eingesetzt wird. Jetzt geht es um die Eröffnung des Geistigen in seiner allgemeinen Wirksamkeit. Es geht um die Eröffnung von Welt schlechthin und um eine Transformation des schauenden Subjektes. Der alte Gedanke wird also von Zong Bing 宗炳 zur Stützung einer gänzlich neuen Idee herangezogen. Daß diese Idee von einer weltstiftenden Wirksamkeit die Berg-Wasser-Malerei überhaupt erst theoretisch begründet, darf ebenso wenig außer Acht gelassen werden wie die Tatsache, daß es eben diese Idee ist, die sich in einer mannigfachen Ausprägung und durch Abwandlungen hindurch in der Geschichte fest etabliert. Keineswegs wird diese Idee also von einer Tendenz zur »Abstraktion«, wie Munakata indirekt anzudeuten scheint, überflüs-

⁷¹ Munakata, Concepts, 127.

sig gemacht. Gerade im Moment einer zunehmend reflektierten, persönlichen und explizit leiblichen Vermittlung des entscheidenden Gehaltes an das gemalte Bild im Malakt wird sich in mehreren der folgenden Kapitel eine durchgängige Spur der frühen Vorstellung von der »Anrührung« wiederfinden lassen.⁷² Im weiteren Gang der Untersuchung wird also unter anderem genau dies sich zeigen, daß durch die Entwicklung der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei hindurch Zong Bings 宗炳 Grundlegung eine weitreichende Geltung beanspruchen kann. Zugleich damit wird immer deutlicher werden, daß es eher stark modernistisch eingefärbte Herangehensweisen und Vormeinungen der Forschung selbst sind, die eine solche historische Einschätzung wie die Munakatas nach sich ziehen. Einer kritischen Überprüfung der gesamten Überlieferung hält sie indes nicht stand, sobald der Gedanke der Welthaltigkeit in seiner fundamentalen Bedeutung für die Berg-Wasser-Malerei hinreichend gewürdigt wird.

Als Resümee ergibt sich: Schon für Zong Bing 宗炳 steht das Bemühen im Mittelpunkt, die Berg-Wasser-Malerei gegen mögliche Mißverständnisse zu verteidigen; er sucht sie weder als eine Abbildung noch als Ersatz für Natur, aber auch nicht als ein metaphysisch zu lesendes »Bild von der Welt« zu etablieren. Schon zum Zeitpunkt ihres Aufkommens ist das HSSX bestrebt aufzuweisen, inwiefern durch diese Malereigattung in ausgezeichnet performativer Weise und vermittelt durch eine ethisch-ästhetische Anschauung die Welt als Bild *wirksam* werden kann. In der gelungenen Bildbetrachtung stellt die Anschauung einer gestalteten Berg-Wasser-Gegebenheit zunächst einen konkreten Weltort bereit; über die Sichtbarkeit von Gestalten wird Welt als solche evoziert. Die anschaulichen Gestalten stehen jedoch weder als »Zeichen für« eine Welt außerhalb des Bildes noch »erscheint« in ihnen die Welt in einer bestimmten Verfassung. Vermittels der sichtbaren Gestalten und der ihnen eigenen Bedeutsamkeit erschließt sich *im* anschaulich Gegebenen ein situativer Weltort. Dieser Ort ergibt sich dem Betrachter, gestützt auf dessen leiblich situiertes Schauen, aus dem diesen gemalten Bergen und Gewässern inwohnenden Sinnverweis auf Welt als einen Bewandniszusammenhang. Und von diesem Ort aus eröffnet sich daraufhin die ent-

⁷² Den Gedanken eines nicht in erster Linie vom subjektiven Willen gesteuerten, vielmehr leiblich-geistig in das Weltgeschehen einschwingenden Weltbezuges hat auch Escande (L'art, 115 ff.) deutlich als Voraussetzung des Malaktes in der älteren chinesischen Kunstauffassung herausgestellt.

scheidende Möglichkeit, über ein »Einschwingen« im Medium rein geistiger Bewegtheit einen existentiell wirklichen Zugang zum Weltganzen zu erlangen. Dieses Einschwingen wird durch die anschaulichen Gestalten buchstäblich angestoßen und im Dasein des Betrachters herbeigeführt. Das sich einstellende Weltverhältnis reicht indes prinzipiell über das Schauen von Formen und das Gebiet des Ästhetischen hinaus. Auch ist es nicht mit einer »Einsicht« zu verwechseln. Es transformiert die leibhaftige Existenz des Betrachters im ganzen. Die Anschauung der sichtbaren Gestalten eines Bildes stellt daher nach Zong Bings 宗炳 Kunstauffassung lediglich ein Mittel, nicht hingegen den Selbstzweck des ästhetischen Aktes dar. Die angeschautete Gestalt läßt nicht etwas »erscheinen«; als sichtbare – und damit nebenbei anschauliche – »Verkörperung« trägt sie indes effektiv ein geistiges Verbindungsgeschehen. Die Malerei, genauer die ästhetische Anschauung des gemalten Berg-Wasser-Bildes, wird zum Austragungsort dieses Ereignisses. Es geht Zong Bing 宗炳 somit gar nicht um »Kunst«, sondern um ein seitens der Malerei herbeigeführtes Verhältnis der Existenz zur Welt. Das künstlerische Bild seinerseits dient eher als ein Medium ethischer Verwirklichung denn als ein eigenständiger Gegenstand menschlicher Verhaltungen. In diesem Rahmen verwirklicht sich zwangsläufig ein Blick auf das Sichtbare, der nicht in erster Linie auf Formerfassung und Beschreibung ausgeht. Das Sichtbare präsentiert weder anderes noch sich selbst; es gilt diesem Sehen vorrangig als Ort der zeitlichen Entfaltung einer Wirkung, nicht als eigenständiger Gegenstand der Wahrnehmung oder der Erkenntnis.

2. Die Wirkung der Malerei nach dem älteren Wang Wei 王微

Die nächste Bestätigung der am HSSX entwickelten Überlegungen ist naturgemäß aus einem Zeugnis der ästhetischen Reflexion zu gewinnen, das diesem ersten Text zeitlich nahesteht. Der *Bericht über das Malen* (*Xu hua* 敘畫, kurz XH)¹ wird nach der Überlieferung durch Zhang Yanyuan 張彥遠 dem älteren Maler Wang Wei 王微 (415–443), also einem Zeitgenossen Zong Bings 宗炳, zugeschrieben. Darin wird eine knappe Charakterisierung der Malerei in ihrer Gemeinsamkeit mit der Schreibkunst und in Abgrenzung von einer rein doku-

¹ LDMHJ (卷 6) 132 ff. Vgl. die Übersetzung in VI. 2.

mentarischen oder kartographischen Darstellungskunst unternommen. Aufgabe dieser kleinen Erörterung ist es von vornherein zu erweisen, inwieweit »gemalte Bilder nicht auf den Kreis der Kunstfertigkeiten beschränkt bleiben«. ² Es gilt aufzuzeigen, daß die Gestaltung der Malerei »eine gemeinsame Verkörperung mit den sinnhaften Erscheinungsgestalten aus dem *Buch der Wandlungen*« ³ hervorbringt. Mit anderen Worten, schon mit der Einleitung steht fest, daß die Malerei einen »welthaften« Charakter besitzt. Denn weit ausdrücklicher als bei Zong Bing 宗炳 wird damit die Malerei am Leitfaden der Weissagepraxis in den Kreis jener spekulativen menschlichen Tätigkeit eingerückt, die den einzelnen in seiner konkreten Lebenssituation auf das wirkliche Weltgeschehen im ganzen bezieht. Die Gestaltungen der Malerei werden zu Beginn nicht etwa nur verglichen mit jenen bereits bekannten bedeutsamen »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) aus dem *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經). Sie sollen gerade als unmittelbare »Verkörperung« (*tǐ* 體) derselben, den Sinn des Weltgeschehens eröffnenden Wirksamkeit begriffen werden. Das gemalte Bild birgt in dem gleichen Sinne wie die Hexagramme aus dem *Buch der Wandlungen* eine welthafte Bedeutsamkeit in seinen Gestalten.

Um diese Zusammenhänge genauer zu klären, wird – ähnlich wie bei Zong Bing 宗炳 – die besondere Leistung der Malerei in einer Erweiterung der von Natur aus begrenzten Anschauung zu erweisen gesucht. Trotz einer Bescheidenheit hinsichtlich der Leistungsfähigkeit der bloßen Seh Wahrnehmung wird doch die genuine Kraft künstlerischer Gestaltung unterstrichen:

»Die geistigen Kräfte werden nirgends [äußerlich] sichtbar; darum bewegt sich nicht, worauf sie sich stützen. Dem Auge sind Grenzen gegeben; darum ist nicht allumfassend, was es sieht. Daraufhin bilden wir vermittels eines einzigen Pinsels die Verkörperung des höchsten Leeren nach; wir beurteilen damit die äußeren Erscheinungen der Körper und malen, was die *cun*-zollgroße Pupille erhellt.« ⁴

Die Bewegtheit in den Wandlungen ist *als solche* äußerlich nicht sichtbar – auch im gemalten Bild nicht. Das Auge allein erkennt sie nicht. Gleichwohl *rührt* die Bewegtheit der geistigen Kräfte in der

² XH, VI. 2. [1], LB I 585: 圖畫非止藝行.

³ XH, VI. 2. [1], LB I 585: 與易象同體.

⁴ XH, VI. 2. [2], LB I 585: 靈亡所見,故所託不動;目有所極,故所見不周.於是乎以一管之筆,擬太虛之體.以判軀之狀,畫寸眸之明.

Vermittlung durch das gemalte Bild den inneren Sinn irgendwie *an*. Fraglich ist unter dieser hypothetischen Voraussetzung, die sich auf die oben aus dem HSSX gewonnenen Erkenntnisse stützen kann, ob diese ästhetische Vermittlung einer Bewegtheit formalästhetisch unbedingt im Sinne eines *Symbols für Bewegtheit*, als »bewegter Ausdruck« oder »Expression« interpretiert werden muß. Dafür scheint die Formulierung *dòng shēng yán 動生焉*, »es entsteht darin eine Selbstbewegung«, etwas weiter unten zu sprechen. Denkbar ist jedoch immerhin, daß die spekulative Rede von der Bewegtheit der »geistigen Kräfte« (*líng 靈*) in der Welt und die spätere ästhetische Aussage von der gewissermaßen schreibkünstlerisch im Pinselzug sich niederschlagenden Selbstbewegung durchaus nicht auf derselben argumentativen Ebene zu lesen sind. Im Hinblick auf dieses Problem ist dieser ersten Aussage zumindest ein Hinweis zu entnehmen. Während die gewöhnliche Seh Wahrnehmung nicht alles erfassen kann, vermag die Malerei mit einfachen Mitteln Abhilfe zu schaffen. Dazu ist sie aber imstande, insofern sie sich nicht allein auf das Angesehene als solches richtet, sondern indem sie dieses gerade als »Verkörperung des höchsten Leeren« in den Blick nimmt und nachbildet. Diese künstlerische Anschauung scheint dann insofern als grenzenlos gelten zu können, als sie sich auf einen *wirksam* verkörperten Sinn, nicht auf ausgedehnte Gegenstände richtet; sie bezieht sich auf die tragende Leere *zwischen* den sichtbaren Dingen, nicht auf deren Gesamtheit oder deren bloße Sichtbarkeit. Zu dieser Blickwendung aber wird die Malerei gerade dort befähigt, wo sie »die äußeren Erscheinungen der Körper zu beurteilen«, das heißt zu umgrenzen und zu bestimmen weiß, und wo sie mit dem Auge schaut. Was mit dieser Ambivalenz zwischen Erscheinung und Gehalt gemeint ist, wird in den weiteren Beschreibungen dieses zweiten Abschnitts klarer.

Da geht es offenkundig um das Setzen von bedeutsamen Zeichen, die in ihrer extremen graphischen »Verkürzung« nicht mehr versuchen, das All des Sichtbaren tatsächlich zu umfassen, die sehr wohl aber einen hinreichend deutlichen Sinnverweis auf die körperlich sichtbare Gestalt enthalten. Dieser Sinnverweis dient freilich nicht einer formalen Charakterisierung. Sein Zweck besteht ganz im Gegenteil darin, die Körper als »Verkörperungen« sinnfällig darzubieten und so auf die sie stiftende Leere hinzuführen. Im äußersten Fall vermag eine schlichte Pinsellinie nach Auskunft des *Berichts* ganze Gebirge, das heißt besondere Orte darzubieten. In einer gleichsam stenographischen Schilderung durch die Malerei werden weniger For-

men wie vielmehr »Gestalten«, das heißt mit Bedeutung aufgeladene Ganzheiten unmittelbar anschaulich. Im Bild sieht man die berühmten Gebirgsorte als kaiserlich erhabenes Gesicht, man erblickt darin ein Lächeln, und es ist, als atmeten die Wälder lebendig, als spuckten sie den Wolkendunst von sich. Was das gemalte Bild vor allem leistet, ist mithin die Evokation von stimmungsgeladenen Orten, die in der Art eines lebendigen menschlichen Gegenübers erfahren werden und den Betrachter gewissermaßen ansprechen. Was folgt, ist die Feststellung, daß vor diesem Hintergrund nunmehr durch bloße Pinselzüge ebenso einzelne Gegenstände in sinnvoller Anordnung und wohl unterscheidbarer Gestalt vor dem Auge entstehen. Das Wunder dieser Anschaulichkeit wird von der Malerei mit ihren einfachsten Mitteln »bewirkt« und »hervorgebracht« (*zhi* 致).

Es schwingt ein ursprüngliches Staunen über diese sinnstiftende Leistung der Malerei in den Worten Wang Wei 王微 mit. Daher setzt er gleich noch einmal an, um diese Wirksamkeit eindringlicher zu beschreiben:

»Auf Herbstwolken hinblickend, fliegt das Geistige empor. Dem Frühlingswind nahend, wird das Sinnen weit und frei.«⁵

Die Pinselzeichnung wird jetzt als »Wolke« erkannt. Aber sie wird nicht nur als »Wolke«, sondern darüber hinaus als »Wolke im Herbst« wahrgenommen. Und als diese angeschaute Verkörperung einer Herbststimmung zieht sie den Geist des Bildbetrachters zu sich empor. Aber Wang Wei 王微 geht noch weiter: Ein Wind, den man an sich ja nicht sehen kann, wird im Bild *nahbar*, und er wird als »Frühlingswind« *spürbar*. In dieser »synästhetischen« Wahrnehmung, die vom Gesehenen auf eine leibhaftige Empfindung und von da auf eine ganzheitliche Befindlichkeit überleitet, wird das Sinnen des Menschen freigesetzt, es schweift das Denken vor dem Bild in eine weite Ferne. Diese ist nicht länger die im Bild dargestellte Ferne. Es ist jetzt diejenige Weite, die den Betrachter als seine konkrete Umwelt umgibt, auf die er durch das Bild hindurch nach allen Seiten hin sich öffnet. Das gemalte Bild erschließt demnach eine lebensweltliche Gestimmtheit und eine existentielle Befindlichkeit.⁶ In dieser welterschließenden Qualität übertrifft die Malerei noch die in freudige Stimmungen ver-

⁵ XH, VI. 2. [2], LB I 585: 望秋雲,神飛揚.臨春風,思浩蕩.

⁶ Vgl. die ähnlich gelagerten Hinweise zu den stimmungsmäßigen Implikationen bereits unserer Naturwahrnehmung in M. Seel, *Eine Ästhetik*, 92.

setzende Empfindung auf dem Feld der Musik. Sie übertrifft allen Besitz, alle kostbaren Güter, die weltgebietende Macht von Zeptern sogar übertrifft sie noch. Weltbeherrschung reicht nicht heran an Weltöffnung.

Zuletzt läßt sich nunmehr die genuine Malerei abheben von schematischen Darstellungen, indem sie Leben und Bewegtheit *suggeriert*. In den »frischgrünen Wäldchen«, die sie zeigt, erhebt sich tatsächlich ein Wind, und das »weiße Wasser«, das da in den Aussparungen des Pinsels sichtbar wird, vermag lebendig wie ein Gießbach zu spritzen. Die Malerei vermittelt eine lebendige Bewegtheit. Dazu wird sie nach Wang Weis 王微 Deutung allerdings nicht allein durch die zuvor genannten »stenographischen« Pinselschwünge in die Lage versetzt. Um dieses Weltganze als lebendig bewegte Wirklichkeit in der Malerei »herbeizuholen« (*jiàng* 降), bedarf es über die technisch-poietische Umsetzung ins Werk hinaus einer »geistigen Helle« (*shén míng* 神明). Und erst mit der Nennung des »Geistigen« als des entscheidenden Momentes im künstlerischen Schaffensakt hat Wang Wei 王微 endlich das erfaßt, was die Malerei über ihre sichtbare »Wirkung« (*zhì* 致) hinaus in ihrem »Kern« und in ihrer »Wirklichkeit« (*qíng* 情) ausmacht. Anders als bei Zong Bing 宗炳 wird bei Wang Wei 王微 nicht die »Freisetzung des Geistigen« (*chàng shén* 暢神) als Wirksamkeit des gemalten Bildes angeführt. Die Wirkung der Malerei ist aber auch für ihn sicherlich nicht – so wenig wie für Zong Bing 宗炳 – in einem ästhetizistisch oder religiös-spirituell verstandenen »erhebenden Glücksgefühl« zu sehen, wie Nakamura in roman-tischer Verklärung feststellt.⁷ Ähnlich wie für Zong Bing 宗炳 hat auch für Wang Wei 王微 die »herbeiholende« (*jiàng* 降) Leistung der Malerei vielmehr mit einer geistigen Öffnung des Menschen hin auf das Gesehene zu tun. Erst *innerhalb einer geistigen Bewegung*, erst mittels der »geistigen Helle« (*shén míng* 神明) vermag der Maler dem Gesehenen jene Gestalt zu verleihen, die den Betrachter wiederum über das bloß gegenständliche Wahrnehmen hinaus in seiner ganzen Befindlichkeit anrührt. Das Malen geht nicht vom Schauen aus, sondern von einer geistigen Bewegtheit, die Welt und Mensch gleichermaßen durchdringt.

Vermutlich nicht eindeutig entscheiden läßt sich, ob Wang Wei 王微 mit der »geistigen Helle« (*shén míng* 神明) lediglich den Geist

⁷ Nakamura, Chūgoku garon, 97: *kōyō teki na kaikanjō* 高揚のな快感情.

des Malers bzw. des Bildbetrachters bezeichnet wissen möchte oder ob er, einem ebenso gut belegten Sprachgebrauch der Zeit folgend, zugleich auf das Geistige in der Welt anspielt, das zum Verbündeten des Malers wie des Betrachters werden muß, damit die Wirksamkeit des Bildes gelingen kann. Ungeachtet dieser Unklarheit bedeutet die Auskunft des Textes jedenfalls, daß das Bild den Betrachter dort anspricht, wo er sich in seiner konkreten *Lebenswelt* mit der ihr eigenen Erfahrungstiefe und den ihr eigenen Entfaltungshorizonten befindet. Die Bildbetrachtung evoziert in einem bestimmten Sinne die Orthaftigkeit selbst im Dasein des Betrachters; denn mit seiner suggestiven Kraft führt es ihm nicht allein einzelne Gegenstände vor Augen, sondern stellt es ihm einen Ort seiner Daseinsentfaltung zur Verfügung. Diesen Unterschied zwischen dem Zeigen von Gestalten und der tatsächlichen Evokation von Stimmungen und Befindlichkeiten gilt es festzuhalten. Insofern nämlich erschließt das gemalte Bild nicht lediglich einen imaginierten, sondern einen *lebendig erfahrenen* Ort. Dieser ästhetisch gestiftete Ort fällt zusammen mit jenem Ort, an dem der Betrachter sich je schon im Leben aufhält, an dem er sich im Vollzug einer sowohl leiblichen als auch geistigen Existenzweise auf die Welt im ganzen richtet. Hier, also im Leben selbst und in leibhafter Anwesenheit vor dem gemalten Bild, kann behauptet werden: »Das Geistige fliegt empor«, das »Sinnen wird weit und frei«.

Das »Geistige« ist es nun aber, das mehrfach über die körperlichen Erscheinungsformen und über die Sehnehmung hinaus als diejenige Sphäre einer – jedenfalls auch welthaft gedachten – Wirksamkeit ausgezeichnet wird, in der die Anschauung vor dem gemalten Bild ihre Welt eröffnende Leistung überhaupt erst zu verwirklichen vermag. Die Malerei geht aus einem Zusammenspiel der Sehnehmung und der ausführenden Hand einerseits mit dem Geistigen andererseits hervor. Die ästhetische Anschauung ihrerseits kann daher auf eine geistige Hebung und Weitung hinauslaufen, die gerade im Hinblick auf das Strukturmoment des »Überflugs« und der »freien Weite« über ein innersubjektives »Empfinden« hinausweist. Diese Wirksamkeit kann schwerlich anders denn als Verbindung des einzelnen mit seiner Welt gedeutet werden. Ähnlich wie bei Zong Bing 宗炳, nur weniger klar herausgearbeitet, fungiert auch in diesen Überlegungen des älteren Wang Wei 王微 eine »geistige« Bewegtheit des Weltganzen und eine »geistige« Offenheit im Menschen als das Bindeglied zwischen Mensch und Welt; auch hier wird das Geistige über die sichtbaren Gestalten hinaus zum eigentlichen Medium einer

im engeren Sinne ästhetischen Übertragungsleistung, die zwischen Bild, Mensch und Welt eine vermittelnde Einheit stiftet.

Nunmehr wird jene in der Forschung umstrittene, anfängliche Auskunft zu den »geistigen Kräften« (*líng* 靈) verständlicher. Da hieß es:

»Was in der körperlichen Gestalt verwurzelt ist, ist hell [sichtbar]. Was, [von] geistigen Kräften [durchwaltet], die Verwandlungen bewegt, [betrifft] den inneren Sinn.«⁸

Was die Augen in der Welt wahrnehmen, ist das Äußere, sind unbewegte »gestalthafte Verkörperungen« (*xíng* 形), die in der »Helle« (*róng* 融) ihrer Sichtbarkeit dastehen. Verwandlung und Bewegtheit (*biàn dòng* 變動) werden hingegen ausschließlich ins Innere, in die »geistigen Kräfte« und in den »inneren Sinn« (*xīn* 心), verlegt. Die geistigen Kräfte selbst sind für das Auge niemals sichtbar. Sie treten überhaupt nicht in Erscheinung. Ihre Wahrnehmung geht den inneren Sinn an. Sie betrifft daher überhaupt nicht die äußere Form des Sichtbaren, sondern dessen gestaltmäßige *Bedeutsamkeit*. Diese steht aber für eine *Wirksamkeit*, die entschieden von allem Anschauen einer Gestalt zu unterscheiden ist.⁹ Der faktischen Wirksamkeit, die den inneren Sinn, somit letztlich aber den gelebten Daseinsvollzug selbst betrifft, hat die bildende Kunst ihre ganze Aufmerksamkeit zu widmen. Denn nicht ein anschauliches Zeigen des Wirklichen, sondern die orthafte Evokation von Welt und der Wirklichkeit als eines Geschehens ist es, worin sich die gelungene Malerei erfüllt.

Entgegen dieser, von den früheren Beobachtungen zum HSSX bestärkten Deutung des Kerngedankens im XH könnte bei einer geänderten Interpunktion der erste Teil der zitierten Passage gewissermaßen als Ausdruck einer »plotinisierenden« Haltung gegenüber dem Sichtbaren gelesen werden. In der Mehrzahl aller Übersetzungen lautet die Stelle dementsprechend etwa so:

⁸ XH, VI. 2. [2], LB I 585: 本乎形者融，靈而動變者心也。

⁹ Acker kommt nah an diese strikte Trennung zwischen lebendigem Innen und sichtbarem Außen heran, indem er vom »heart-mind« als einem »reagent« spricht. Dann aber findet doch ein Rückfall in die vertraute Vorstellung vom Zusammenspiel von »mind« und »eye« bei der Wahrnehmung im Sinne der *bloßen Anschauung* statt, wenn das Innere eben die Grenzen der Wahrnehmung (»to comprehend«) für das Auge *erweitert*. (vgl. Acker, *Some T'ang*, II 132 Anm. 10 und 11).

»Was in der körperlichen Gestalt wurzelt, verschmilzt mit den geistigen Kräften [...]«.«¹⁰

Diese allgemein akzeptierte Version schwächt allerdings nicht wenig die Kraft des ganzen Gedankenganges. Die Bewegtheit selbst und die geistigen Kräfte an sich werden doch gerade *nicht* sichtbar; die körperlichen Gestalten sind andererseits durch ihre Unbewegtheit ausgezeichnet. Aus diesem Grund (*gù* 故) »bewegt sich nicht, worauf sie [also die geistigen Kräfte] sich stützen.«¹¹ Diese Aussage geht ausdrücklich aus dem Nachfolgenden hervor und kann schwerlich hypothetisch aufgefaßt werden. Demnach »stützen sich« (*tuō* 託) die geistigen Kräfte allenfalls auf die körperlichen Gestalten, sie »bedienen sich« ihrer, ohne »darin« zu sein, ohne damit zu einer ontischen Einheit »verschmolzen« zu sein – und ohne darin sichtbar zu erscheinen. Es tut sich offensichtlich eine Kluft auf zwischen den angeschauten, unbewegten Gestalten in der äußeren Erscheinung und einer Bewegtheit, für die allein der innere »Sinn« empfänglich ist. Diese Kluft ist innerhalb der bloßen Anschauung nicht zu überbrücken. Zu fragen ist also, ob die Überwindung dieser Kluft als das Verdienst der Malerei tatsächlich *zeichentheoretisch* gedeutet werden darf.¹² Geht Wang Wei 王微 wirklich von der Idee einer »Erscheinung« des Unsichtbaren *im* Sichtbaren aus? Kommt hier tatsächlich fast plotinisch ein »Sich-Manifestieren« des Geistigen im Sichtbaren zum Tragen, wie von Escande unterstellt zu werden scheint? Kann die Stelle womöglich als Beleg für einen quasi modernen »Expressionismus« gelten? Demnach gälte es allerdings für die Malerei, im Durchgang durch das Innere gerade den toten äußeren Formen Leben einzuhauchen und so die geistigen Kräfte ausdrücklich für die Anschauung sichtbar zu machen.¹³

Ein solches Verständnis scheint allzu eindeutig europäischen Denkvoraussetzungen und der abendländischen Ideengeschichte verhaftet zu sein, als daß es im Blick auf die chinesische Überlieferung zwingende Gültigkeit beanspruchen könnte. Und obwohl die Auskunft des XH nicht gerade präzise genannt werden kann, spricht gegen diese verbreitete Auffassung doch der Fortgang des Gedankens im

¹⁰ Vgl. so Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 244; Sirén, *The Chinese*, 17; Acker, *Some T'ang*, II 130; Bush/Shih, *Early*, 38 sowie Chen Chuanxi, *Liuchao*, 135.

¹¹ XH, VI. 2. [2], LB I 585: 故所託不動.

¹² Vgl. so Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 244; Bush/Shih, *Early*, 38.

¹³ Escande, *Traité*s, 220 f.

Text selbst. Als erster seiner Zunft stellt da der ältere Wang Wei 王微 in wenigen Worten jenen wundersamen Übergang vom Tuschefleck und der schwarzen Linie zur bedeutsamen Gestalt heraus, der der Kunst des Malens mit Pinsel, Tusche und Pigmenten ihren einzigartigen Reiz verleiht. Auch spielt er zweifellos auf Erfahrungen der Schreibkunst und das frühe Nachdenken über deren gleichsam »abstraktive« Gestaltwerte an, wenn er Fachausdrücke »eine gebogene [Linie]« (*qū* 曲), »ein Loseilen [des Pinsels]« (*qù* 趣), »ein [herausgezogener] *Ba*-Strich« (*bá* 爻 bzw. 拔) und »ein Tupfen« (*diǎn* 點) gebraucht. Zugleich markiert der Autor andererseits nur um so deutlicher eine gern übersehene Kluft zwischen der gegenstandsbeschreibenden Pinsellinie in der Berg-Wasser-Malerei und der Schreibkunst.¹⁴ Bei ihm – wie dann in gewisser Weise vermutlich ebenso noch bei Jing Hao 荆浩 im zehnten Jahrhundert – steht die Beachtung der Pinsellinie ganz im Licht einer Aufmerksamkeit gegenüber der Vermittlung einer *welthaften*, also durchaus an die gegenständliche Darstellung gebundenen *Bedeutsamkeit* in der Berg-Wasser-Malerei. Sichtbar werden für Wang Wei 王微 in der Malerei doch gerade anschauliche *Gestalten*, nicht geistige Kräfte oder Sinngehalte. Die Malerei bleibt auf dem Gebiet der Anschauung nach Auskunft des XH zutiefst dem vordergründig Sichtbaren verhaftet. Sie zeigt keineswegs »höhere« Wirklichkeiten. Das braucht sie auch nicht. Sie vermag auch ohnedies, in der Vermittlung durch den *Akt der Anschauung* auf einer anderen Ebene eine ursprüngliche Wirksamkeit auszulösen.

Wie kein zweiter schafft es Wang Wei 王微, das Staunen über die sichtbar machende Fähigkeit der Malerei nicht auf eine Kunst der formaltypischen Wiedergabe von Gesehenem zu reduzieren. Über die Kategorie der anschaulichen Form hinweg spannt er den Bogen zwischen dem »höchsten Leeren«, das selbst jeder Sichtbarkeit ermangelt, und jener konkreten Verkörperung von Wirklichkeit in angeschauten »Gestalten«. Das sind Flecken und Linien, die von vornherein nur als Bedeutungsganzheiten und als Zusammenhänge wahrgenommen werden. Über dieses vordergründige Spiel der Formen hinweg spannt er so aber in Wahrheit den Bogen zwischen einer sichtbaren Welt in ihrer sinnhaften und sinnfälligen, lebendig bewegten Ganzheit und dem Menschen, der die Welt aufnimmt, indem er sich

¹⁴ Vgl. ganz anders in der didaktischen Ausrichtung auf das Ziehen des Pinsels etwa die vielzitierten, der Wei Shuo 衛鑠 zugeschriebenen Angaben in der Schrift »Bi zhen tu 筆陣圖«, in: Wang Yuanqi, Peiwen, (卷 3, 論書三) II 55b f.

zu ihr hin öffnet. Diese Öffnung vollzieht sich über den Sehsinn hinaus vermittelt des inneren Sinns. Das bedeutet jedoch zugleich, daß die Welt nicht allein eine wahrgenommene, eine in der Wahrnehmung als »Gegenständlichkeit« erschlossene Wirklichkeit darstellt. Der Bildbetrachter wird gewiß von dem gesehenen Bild und der darin eröffneten Wirklichkeit *angesprochen*, insofern er zunächst alle gemalten Sinnverweise richtig »versteht«. Er sieht schon hierbei indes nicht Formen; er schaut konkrete Bedeutungen an und sieht die Bedeutsamkeit selbst. Über diese »gestalthermeneutische« Anschauung hinaus wird er aber gerade im Zuge eines solchen Sehens von der angeschauten Wirklichkeit tatsächlich »betroffen« und »angegangen«. Diese wahrnehmungsmäßig vermittelte Anrührung vollzieht sich jetzt im inneren Sinn, das heißt jedoch in der ganzen daseinsmäßigen Gestimmtheit des Betrachters. Was er anschaut, sind also nicht höhere Wirklichkeiten, die im Symbol der gestalteten Berg-Wasser-Welt erscheinen. *Indem* er anschaut, geht ihn das Angeschaute vielmehr mit einer *Wirksamkeit* an; es *berührt* ihn im inneren Sinn. Das bedeutet aber vor dem Hintergrund des antiken Menschenbildes sowie der Rede von den »geistigen Kräften« (*líng* 靈) und deren welthaltiger Bewegtheit, ebenso unter Abzug einseitiger Psychologismen schwerlich etwas anderes als: Das gemalte Bild berührt den Menschen in ganzheitlicher Weise in seiner Lebensumwelt und bis hinein in seine leibliche Befindlichkeit. Wie anders, wenn nicht über die Augen hinaus mit seinem ganzen Leib und seiner ganzen Person, könnte er auch »dem Frühlingswind sich nahen« (*lín chūn fēng* 臨春風)?

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich aus der Sicht einer ästhetischen Theorie, daß im XH die klare Scheidung zwischen dem Bereich einer an sich »unbewegten« äußeren Sichtbarkeit – mithin zwischen den wahrgenommenen wie dann den gemalten Gegenständen des Schauens – und dem Bereich einer strikt immanent bleibenden, »bewegten« Wirksamkeit vorausgesetzt wird. Das Gemalte kann demnach gar nicht die immanente Weltwirklichkeit in der Erscheinungsweise der sichtbaren Formen darbieten wollen. Allerdings ist es im Umweg über die Anschauung imstande, Orte in der Welt aufscheinen zu lassen und so den Betrachter in die Welt hinein zu versetzen. Dies vollzieht sich gleichwohl nicht, zumindest nicht ausschließlich, auf dem Wege der Imagination, einer halb erkennenden, halb phantasierenden Versenkung ins Bild. Es vollzieht sich eher gleichsam in umgekehrter Richtung dadurch, daß das gemalte Bild in seiner bedeutsamen Gestalt den Betrachter unmittelbar in dessen um-

welthafter Seinsweise einholt. Durch die ästhetische Anschauung als einen leiblichen Lebensvollzug hindurch erreicht das gemalte Bild den Betrachter unmittelbar bei sich selbst, in seinem Befinden an einem welthaften Daseinsort. Das Bild »zeigt« also in der Anschauung dessen, was es dem Betrachter vor Augen führt, diesem allenfalls zugleich noch seine eigene gelebte Umwelthaftigkeit. Indem es ihn aber durch die ästhetische Einstellung der Bildbetrachtung hindurch in diese Umwelt als eine konkret und lebhaftig gelebte, nicht als eine gesehene einrückt, eröffnet das Bild die Welt. Es leitet von der Anschauung über in eine den Bildbetrachter unmittelbar ergreifende Verwirklichung seines welthaften Menschseins an diesem Ort der ästhetischen Anschauung selbst. Zum Zweck einer Entfaltung dieser ästhetischen Wirkung erst bedarf es der Mitwirkung einer »geistigen Helle« und bedarf es der künstlerischen Ausrichtung auf »Verkörperungen des höchsten Leeren«, wie im XH gesagt wird.

Eine dem Schluß des XH verwandte Schilderung dieser fortan zentralen Erfahrung von einer Weltstiftung durch die Malerei findet sich später bei dem Dichter Bo Juyi 白居易 (772–846). Sein *Lied vom gemalten Bambus* (*Hua zhu ge* 畫竹歌) mag hier als ein gelungener Beleg dafür dienen, wie selbstverständlich nicht eine »psychologische«, sondern eine daseinsmäßige, das heißt eine ort- und welthafte Wirkung im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses steht. Bo Juyi 白居易 berichtet da scheinbar nur von einem gleichsam synästhetischen Effekt, der von der Anmutung einer Bambus-Darstellung ausgeht:

»Wie ich den Kopf hebe und auf einmal hinschaue, scheint es nicht gemalt zu sein/Mit gesenktem Ohre leise lauschend ist mir's, als wären da Geräusche.«¹⁵

Genauer besehen ist diese als Lob an einen Maler gerichtete Passage vermutlich so zu verstehen: Das Bild »zeigt« da nicht einfach so etwas wie eine umfassende Wirklichkeit. Der schlichte gemalte Bambus schafft es hingegen, seinem Betrachter noch im lauschenden Wegschauen einen »wirklichkeitsnahen« Lebensort zu eröffnen; dieser Ort umfaßt alle dazugehörigen Aspekte und erschließt sich dadurch als seine gegenwärtige Wirklichkeit. Das angeschaute Bild *versetzt* hier den Dichter in eine tatsächlich mit allen Sinnen des Leibes wahrgenommene *Situation*; er findet sich in gelebter Erfahrung in einer bestimmten Umgebung wieder. Unmittelbar aus der Anschauung des

¹⁵ Bo Juyi 白居易, *Bo Juyi ji* 白居易集, 4 Bde., Beijing 1979, 1. Bd., 234: 舉頭忽看不似畫, 低耳靜聽疑有聲.

gemalten Gegenübers erwächst also eine situative Befindlichkeit, die über das Sehen hinaus die ganze Person in ihrer gelebten Umwelt erfaßt.

Welcher Stellenwert kommt nach alledem gemäß dem XH, so sei abschließend nochmals gefragt, der Anschauung sichtbarer Gestalten in der Malerei zu? Der Bildbetrachter des Wang Wei 王微 schaut die Welt im Bild an. Das bedeutet jedoch: Er sieht jeweils bestimmte *Orte*. Es bedeutet gerade nicht so etwas wie, daß sich seinem Auge das wahre Wesen der Welt offenbart. Während und in der Anschauung einer so geschauten Welt, durch diese Anschauung hindurch *ereignet* sich nämlich etwas vom Sehen und jeder »Einsicht« wohl zu Unterscheidendes. Mit dem Umstand, daß es nach dieser Vorstellung in der Malerei wesentlich nicht mehr um eine Bilderscheingung, sondern um so etwas wie situative Befindlichkeiten und einen leibhaftig eingenommenen Ort geht, sowie überhaupt in dem ausschlaggebenden Gedanken von einer ganz bestimmten Performativität der Kunst ist eine entscheidende Abweichung gegenüber hartnäckigen Grundauffassungen europäischer Ästhetik markiert.¹⁶ Die in gewisser Weise durchaus im Bild sichtbare Weltgestalt erfaßt den Menschen im ganzen und »nimmt ihn mit«. Gleichwohl trägt sie ihn nicht im Sinne einer Imagination fort. Sie trägt ihn durch die Anschauung hindurch leibhaftig in das Wirkliche, letztlich mitten in das Walten der »geistigen Kräfte« an dem Ort der Bildbetrachtung selbst hinein. Zur Entfaltung dieser Wirksamkeit, nicht etwa um einer entgrenzten *Anschauung von* dem Wirklichen willen, bedarf es wiederum der

¹⁶ So bleibt etwa M. Seels durchaus geistesverwandte Erläuterung der »ästhetischen Korrespondenz« noch ganz dem Rahmen der »Anschauung« und des »Sich-Zeigens von etwas« verhaftet (Seel, *Eine Ästhetik*, 94/103 f.). Dementsprechend fällt bei ihm im Hinblick auf den imaginativen Wahrnehmungsmodus die bezeichnende Aussage: »Die Imagination des Kunstwerks stellt nicht eine bestimmte Situation des Lebens her, sie stellt Situationen des Inderweltseins dar.« (ebd., 147). Gegen die von Seel nicht bezweifelte Prämisse, daß selbst noch die »korresponsive« oder die »Kontemplation« weckende Performativität der Kunst sich zuletzt zwangsläufig in einer besonderen Art ausdruckschaften Erscheinens oder eben in ihrem Zeichencharakter erschöpfen müsse, weil ihr Spiel in der »imaginativen Konstruktion« fundiert sei (ebd., 258 ff.), wird angesichts chinesischer Reflexionen tatsächlich von einem *Herstellen* von Lebenssituationen durch die Kunst zu reden sein. Was anderes ist denn das künstlerische Artikulieren von »Horizonten der Begegnung« (ebd., 148) als ein Zur-Verfügung-Stellen von Situationen und damit ein *Herstellen der Situiertheit* des Betrachters selbst? Es scheint doch wenigstens an diesem Punkt der künstlerische Ausdruck auch für Seel in Wahrheit ganz von selbst übergehen zu müssen in das Ereignis aktuell gelebter – und nicht bloß sinnbildlich erfahrener – Weltstiftung.

Beteiligung des inneren Sinnes am Schauen. Denn im innern Sinn ist die ganze Person des Menschen in ihrer gelebten Einheit wie in ihrer Öffnung auf eine Welt hin verkörpert. Erst nach diesem Verständnis von einem ästhetisch vermittelten Anspruch an den Betrachter und von einer situativ entfalteten Öffnung auf die Welt an einem Lebensort, also erst in bezug auf ihre über das bloße Zeigen hinausgehende Wirksamkeit kann aber die Malerei selbst »welthaft« und »welthaltig« genannt werden. In der aktuellen Erschließung eines welthaften Ortes und im Rückgang auf die leibliche Befindlichkeit des Menschen in seiner Welt erfüllt sich in der höchsten Form, was in der Einleitung zu dieser Untersuchung unter dem Titel »Welt-Bild« angesprochen wurde. Das gemalte Berg-Wasser-Bild zeigt nicht die Welt; es ist nicht ein »Bild von der Welt«. Das Bild läßt durch den leibhaftig vollzogenen Akt der ästhetischen Anschauung die konkrete Weltlichkeit des Betrachters unmittelbar aufgehen. Allein im Hinblick auf diese tatsächliche Wirksamkeit kann gesagt werden: Das gemalte Welt-Bild »enthält« in sich die Welt. Wie schon bei Zong Bing 宗炳 ist es auch bei dem älteren Wang Wei 王微 eine ästhetische Anschauung, die – als Akt einer tatsächlichen Entfaltung begriffen – zwischen dem Menschen und der Welt vermittelt. Auch hier wird die ästhetische Anschauung indes nicht um ihrer selbst, sondern um des durch sie hindurch vollzogenen Zugangs zur Welt willen gesucht. Die Bildbetrachtung dient auch in dieser poetisch »abgeschwächten«, nicht ausdrücklich »religiös« motivierten Form noch einer ethischen Verwirklichung; sie dient der Erfüllung des guten Menschseins in seinem orthaften Welthaben.

3. Die Welt und das Ideal des Von-selbst nach Zhang Yanyuan 張彥遠

Dem bekannten Kunstkritiker Zhang Yanyuan 張彥遠 kommt in historischer Hinsicht die Funktion eines Vermittlers zwischen den beiden frühen theoretischen Leistungen, die bisher dargestellt wurden, und der im zehnten und elften Jahrhundert erfolgten Vertiefung und Systematisierung des Nachdenkens über die Berg-Wasser-Malerei zu. Er soll hier im Sinne einer Zwischenbilanz in einigen wichtigen Punkten vorgestellt werden. In der Vorrede zu seinem im Jahr 847 fertiggestellten, umfassend angelegten malereikritischen Werk mit dem Titel *Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen* (*Li dai*

ming hua ji 歷代名畫記), kurz LDMHJ, wird in einem »Bericht über die Ursprünge der Malerei« (»Xu hua zhi yuan liu 叙畫之源流«) neben dem moralisch-didaktischen und dem Erkenntniswert, der der Malerei innewohnt, ebenfalls gleich zu Beginn ihre Verbindung mit dem Weltganzen evoziert. Da heißt es:

»[...] im Verein mit den vier Jahreszeiten bewegt sie sich, und sie geht hervor aus dem, was vom Himmel her [sich so ergibt] und beruht nicht auf einem [menschlichen] Berichten und Verfassen.«¹

Offensichtlich ist Zhang Yanyuan 張彥遠 – ähnlich wie der ältere Wang Wei 王微 vor ihm – darum bemüht, im Gefolge der alten Musiktheorie² auch das Malen als eine menschliche Tätigkeit von vornherein über den Bereich menschlicher Zwecke zu erheben und als Ausfluß des Himmels selbst, also als etwas vorzustellen, das sich »von selbst ergibt« (*zì rán* 自然).³ Im gleichen Atemzug wird die Malerei auf eine Ebene mit der zeitlichen Bewegtheit gehoben, die die Welt durchherrscht. Dazu formuliert der Autor an anderer Stelle:

»[Die Malerei] vereint sich mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen.«⁴

Wie das Wirkliche in seiner Ursprünglichkeit in die Malerei eingreift, so ist diese umgekehrt verwoben mit der Wirklichkeit als einem vom Menschen unabhängigen Wandlungsgeschehen. Das Malen selbst wie

¹ LDMHJ 1 und LB I 27: 四時並運.發於天然.非繇述作; vgl. Acker, *Some T'ang*, I 61. Zur letzten Anspielung vgl. die umgekehrte Position des Konfuzius in LY 7.1.

² Als Vermittler zwischen dem Denken des Altertums und der Tang-*唐*-Zeit kann hier Ruan Ji 阮籍 (210–263) gelten. Er stellt in seiner Schrift *Yue lun* 樂論 (*Erörterung über die Musik*) folgenden Leitsatz an den Anfang: »Was also die Musik angeht, so betrifft sie die Verkörperung von Himmel und Erde und die angeborene Anlage der innerweltlichen Vorkommnisse. Vereint sie sich mit deren Verkörperung und erlangt sie deren angeborene Anlage, so ist sie im Einklang. Entfernt sie sich von deren Verkörperung und verfehlt sie deren angeborene Anlage, so wird sie schief.« (übersetzt nach Ruan Ji 阮籍, *Ruan Sizong ji* 阮嗣宗集, Taibei 1979, 40: 夫樂者,天地之體、萬物之性也.合其體,得其性,則和;離其體,失其性,則乖).

³ Wenn Acker (*Some T'ang*, I 61 Anm. 4) hier eher eine Anweisung an den Künstler liest, sich an jahreszeitliche Vorgaben zu halten, bleibt er damit vermutlich hinter dem Gewicht der Aussage von Zhang Yanyuan 張彥遠 zurück. Auch die beigefügten, etwas phantastischen Bemerkungen zu einer Art Bildmagie verfehlen wohl die ursprüngliche Sinnabsicht.

⁴ LDMHJ, 卷 2, Abschnitt »Lun Gu Lu Zhang Wu yong bi 論顧陸張吳用筆« (»Erörterung des Pinselgebrauchs bei Gu Kaizhi, Lu Tanwei, Zhang Sengyou, Wu Daoxuan«), 24: 合造化之功; vgl. Acker, *Some T'ang*, I 181.

das gemalte Bild wird somit geadelt, indem es nicht bloß in seinen sichtbaren Gestalten eine bestimmte »Wirksamkeit« (*gōng* 功) der »lehrenden Wandlung« (*jiào huà* 教化) entfaltet, sondern indem es zugleich seiner Herkunft nach der Welt selbst als dem allumfassenden Geschehen in Zeit und Raum gleichgestellt wird. Wenn diese Behauptungen von dem zuvorderst an einem kunstkritischen Kompendium interessierten Zhang Yanyuan 張彥遠 in ihrer formelhaften Allgemeinheit auch nur um einer *captatio benevolentiae* willen vorgetragen und nicht weiter untermauert werden, sind sie gleichwohl aufschlußreich. Denn sie belegen mit ihrer überschwenglichen Selbstverständlichkeit, daß die Absetzung der Malerei von einem rein menschlichen Geschäft im neunten Jahrhundert nun schon allgemein nicht nur in deren mythischen Wurzeln der Ausbildung symbolischer Gestalten und in deren Verwandtschaft mit Schrift, Schreibkunst und Dichtung, sondern ebenso in einer wesensmäßigen Verknüpfung der ästhetischen Kraft der Malerei mit genau jenem naturwüchsigen Geschehen gesucht wird, das mit der Tang-唐-Zeit (618–907) gerade in der Berg-Wasser-Malerei in zunehmendem Maße zum Thema und Inhalt genommen wird.

Wie der Fortgang seines »Berichts« sodann deutlich macht, stellt für Zhang Yanyuan 張彥遠 wie schon für den älteren Wang Wei 王微 die an die Kommentartradition zum *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經) anknüpfende Vorstellung von den frühen Bildzeichen der Trigramme als einem symbolischen Ausfluß des Weltgeschehens selbst die Brücke zwischen einer reinen Zeichentheorie und der These von der Welthaltigkeit der Malerei dar. Dies gelingt freilich nur durch einen Kunstgriff. Zunächst zitiert der Kunstkritiker den auch für den älteren Wang Wei 王微 bereits in genau diesem Zusammenhang wichtigen Yan Yanzhi 顏延之 (384–456),⁵ dem zufolge das »Aufzeichnen in Bilddarstellungen« (*tú zài* 圖載) einen dreifachen Sinn besitze. Darunter fielen nämlich einmal die »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) der acht Trigramme, zum anderen die Schriftzeichen und schließlich die »bildhafte Darstellung von körperlichen Gestalten« (*tú xíng* 圖形) durch die Malerei. Wo demnach noch eine Kluft zwischen der welthaften Bedeutsamkeit der »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) aus der Weissagung und den wohl nur beschreibend verstandenen »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) in der Malerei besteht, wo diese auch lediglich den dritten Platz eingeräumt bekommt, muß nun die

⁵ XH im VI. 2. [1] bzw. LB I 585.

bis ins Altertum zurückverfolgte Rede von den »sechs Arten der Zeichenbildung« (*liù shū* 六書) aushelfen. Als dritte Rubrik gilt da dasjenige Verfahren, wonach »den körperlichen Gestalten [der sichtbaren Dinge] eine Erscheinungsgestalt verliehen wird« (*xiàng xíng* 象形). Diese Formel aber stellt nun Zhang Yanyuan 張彥遠 als Inbegriff der Malerei heraus.⁶

Auch ohne daß der offensichtlich eher zum Kompilator und Kunstkennner als zum Theoretiker berufene Zhang den an dieser Stelle in seinem Gedankengang geradezu genialen Zug weiter reflektiert, ist damit letztlich etwas Entscheidendes geleistet. Die Malerei gelangt vom letzten in den ersten Rang. Zugleich wird sie dem Vorurteil, sie diene in bloß abbildender Funktion der formalen Beschreibung von körperlich gegebenen, sichtbaren Dinggestalten, entzogen. Dafür wird sie aufs engste mit einer moralisch-politischen Aufgabe verbunden; sie soll den allseits heilvollen Bezug zum Weltganzen als einem Wandlungsgeschehen in anschaulicher Weise zu verkörpern. Dieser Bedeutungswandel ergibt sich aus dem Schritt von einer »bildhaften Darstellung von körperlichen Gestalten« (*tú xíng* 圖形) gemäß der vorhergehenden Aufstellung hin zur Einrichtung genau jener »sinnhaften Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象), die dort den ersten Rang einnahmen, durch die Malerei. Auf gänzlich lapidare Weise bestätigt Zhang Yanyuan 張彥遠 an dieser Stelle eine offenbar allgemein verbreitete Neigung, vermittels des bedeutungsschweren Ausdrucks *xiàng* 象, »[sinnhafte] Erscheinungsgestalt« – noch in seiner etymologischen Nähe zum malerischen »Nachbilden« (*xiàng* 像) – den hohen Rang der Malerei neben oder sogar über dem Schreiben zu etablieren. Wie oben hinsichtlich Zong Bings 宗炳 und Wang Weis 王微 früheren Aussagen bereits gezeigt wurde, ist es somit tatsächlich die Nähe der gestaltgebenden Malerei zu den zeichenhaften Verkörperungen des Wandlungsgeschehens in den Tri- bzw. Hexagrammen der alten Weissagepraxis, die den Einfallsreichtum des Nachdenkens über die Malerei beflügelt und wie von selbst auf die hier herausgestellte Bahn treibt. Im Kern der Malerei wird, wie aus dem einleitenden »Bericht« im ganzen ohne weiteres hervorgeht, nicht ihr Umgang

⁶ LDMHJ 2 bzw. LB I 27; vgl. Acker, *Some T'ang*, I 66. Wenn Acker hier von einer »representation of forms« und von »simple pictograms« spricht, so deutet er diesen gewichtigen Ausdruck freilich ganz bewußt in einer modernen Weise und verkürzt ihn gerade um die Assoziation mit den Trigrammen, also um den – wenigstens im Blick auf die Vorläufer, das HSSX und XH – entscheidenden Sinngehalt.

mit sichtbaren Formen erblickt, sondern ihr Zusammenhang mit der Wirklichkeit als einem Wirkgeschehen. Die Malerei ist ebenfalls für Zhang Yanyuan 張彥遠 nicht ursprünglich darstellend zu begreifen; vielmehr vermag sie vermittels ihrer anschaulichen Gestaltgebung den Menschen in einen authentischen Bezug zur Welt als der Bewandnisganzheit all seiner Lebensvollzüge zu versetzen.

Es ist nicht unwichtig, diese einführenden Passagen im Kopf zu behalten, wenn beispielsweise im Abschnitt »Erörterung der sechs Verfahrensweisen der Malerei« (»Lun hua liu fa 論畫六法«) nach Xie He 謝赫 im weiteren ein anderer Ton angeschlagen zu werden scheint. Da ist als Auslegung der bekannten dritten Verfahrensweise zur Gestaltgebung zu lesen:

»Nun, wenn den Vorkommnissen eine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt verliehen [werden soll], ist das notwendigerweise in einer Ähnlichkeit hinsichtlich der körperlichen Gestalt gelegen. Die Ähnlichkeit hinsichtlich der körperlichen Gestalt muß da die Knochenfestigkeit und das Atmen vollenden.«⁷

Die Malerei in gegenständlichen Gestalten ist offenkundig eine mimetische Kunst, sie arbeitet mit den Mitteln der Darstellung von etwas. Insofern es dabei auf eine Ähnlichkeit im Hinblick auf die gestalthafte Verkörperung der Vorkommnisse ankommt, damit diese im gemalten Bild wiederzuerkennen sind, muß diese Malerei sicherlich eine abbildhafte Kunst genannt werden. Nicht zu vergessen ist freilich, daß im Bild selbst »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng xiàng* 象) in ihrer Bedeutsamkeit sich zeigen sollen, nicht »gestalthafte Verkörperungen« (*xíng xíng* 形), bloße Formen. Die »Gestaltähnlichkeit« (*xíng sì* 形似) dient lediglich als ein Mittel, um jenes andere Ziel zu erreichen, nämlich wirksame Erscheinungsgestalten im Bild sichtbar zu machen. Dieses Ziel kann allein mit der Ähnlichkeit der Gestalt so wenig erreicht werden wie in einem ausschließlichen Verfolg der ersten beiden Leitideen, der »Knochenfestigkeit« und des »Atmens« (*gǔ qì* 骨氣) also. Sonst stünde diese Leitidee nicht von jeher erst an dritter Stelle; und sonst bedürfte es der anderen Aspekte nicht mehr. Der Autor plädiert offensichtlich für die Mitte zwischen darstellerischen Werten und einer ausdruckshaften Bedeutsamkeit. Letztere ist zu ihrer *Vollendung* (*quán* 全) auf die gegenstandsbeschreibende Darstellung angewiesen. Nicht hingegen verhält es sich umgekehrt so, daß etwa zu einem mimetischen Moment der ästhetische Ausdruck

⁷ LDMHJ (卷 1) 13f.: 夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。

nachträglich hinzuzukommen hätte. Die Reihenfolge sollte abendländische Denkgewohnheiten irritieren; und sie ist bezeichnend. Offenkundig sah aber der Kunstkritiker eine Gefahr in der Vernachlässigung genau dieser darstellerischen Funktion der Malerei. Die ausdruckshaften Werte scheinen zu seiner Zeit den als bedrohlich empfundenen Hang gezeigt zu haben sich zu verselbständigen – wie dies spätere Entwicklungen in der Malereitheorie, etwa bei Su Shi 蘇軾, wie in der Tuschemalerei der gebildeten Dilettanten insgesamt mit ihrer starken Gewichtung des ersten Leitsatzes gewissermaßen bestätigen mögen. So mußte der Leitsatz der Gestaltähnlichkeit eigens betont werden. Allerdings kann Zhang Yanyuan 張彥遠 aufgrund der eingangs nachgezeichneten Überlegungen zur Weltwirksamkeit des gemalten Bildes nicht von der formalen Wiedergabe einer Gegenständlichkeit als dem *Ziel* der Malerei ausgegangen sein. Es geht ihm also lediglich darum, die Funktion der sinnhaften Erscheinungsgestalten im gemalten Bild, die welteröffnende Wirksamkeit der Malerei im Ausgang von einer gegenständlichen, gestaltverhafteten Anschauung zu retten.

Die nachahmende Darstellung ist demzufolge für Zhang Yanyuan 張彥遠 gewiß die Grundbedingung der Malerei. In ihr erfüllt sich jedoch nicht deren ganze Bestimmung. Daher verfolgt er die Frage, *was* genau »Gestaltähnlichkeit« in formalästhetischer Hinsicht besagen solle, so wenig wie seine Vorgänger und Nachfolger. Er fragt nicht danach, *was* wir sehen. Er klärt nicht weiter, *worauf* wir im Schauen achten und *was* wir malen sollen. Statt dessen antwortet er im Fortgang auf die Frage, *wie* wir malen sollen. Diese Gedankenentwicklung ist als repräsentativ für eine allgemeine Tendenz des Nachdenkens über die Malerei anzusehen. Das Problem der Gestaltgebung wird ganz in der üblichen Art aus dem Blickwinkel des Praktikers, in der Erhellung des Vorgehens also, zu fassen gesucht. Hinsichtlich des Verfahrens wird aber im Anschluß an die zuvor zitierte Passage in traditioneller Weise betont:

»Sowohl im Hinblick auf die Knochenfestigkeit und das Atmen wie im Hinblick auf die Ähnlichkeit in der körperlichen Gestalt, immer wurzelt es im festen Aufrichten der Sinneshaltung, um sodann auf den Einsatz des Pinsels zurückzukommen.«⁸

⁸ LDMHJ, 卷 1, Abschnitt »Lun hua liu fa 論畫六法«, 14: 骨氣形似.皆本於立意而歸乎用筆.

Demnach gilt für Zhang Yanyuan 張彥遠 wie nach einer umstrittenen Überlieferung schon für Wei Shuo 衛鑠 und Wang Xizhi 王羲之⁹ scheinbar als ausgemacht, daß es in der Malerei wie in der Schreibkunst auf den planvollen, aus einer inneren Sammlung und Entschlossenheit heraus angeleiteten Einsatz des Pinsels ankomme. Zhang Yanyuan 張彥遠 selbst allerdings deutet den Leitsatz vom Vorrang der »Sinneshaltung«¹⁰ bemerkenswerterweise gerade als jene bereits zitierte »Vereinigung [der Malerei] mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen« (合造化之功),¹¹ also ganz und gar nicht subjektivistisch. Auch gemäß den nachfolgend zitierten Belegstellen kann es sich in dem hier wiedergegebenen Ausspruch nicht um so etwas wie einen geistig konzipierten Gestaltentwurf vor der Bildausführung handeln. Diese »Sinneshaltung« (yi 意) muß von anderer Art sein als eine »Absicht« oder »Vorstellung«.¹² Gerade diese dem Anschein nach so klare Auffassung vom Vorrang der Sinneshaltung vor der Ausführung wird zunehmend zu einem Problem werden. Wie soll also gemalt werden?

Bei Zhang Yanyuan 張彥遠 kommt erstmals innerhalb der eigentlich malereitheoretischen Literatur ein Bedeutungsmoment zum Tragen, das sodann von Jing Hao 荆浩 wieder aufgenommen werden wird, nämlich das künstlerische Ideal des »Von-selbst« (zì rán 自然). Schon von dem Dichter Bo Juyi 白居易 war diese Leitidee mit großer Selbstverständlichkeit vorgetragen worden:

⁹ Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖. Da heißt es: »Wem die Sinneshaltung danach kommt und der Pinsel zuvor, der scheidet; [...] wem die Sinneshaltung zuerst kommt und der Pinsel danach, der triumphiert.« (übersetzt nach Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書三] II 56a: 意後筆前者敗 [...] 意前筆後者勝); vgl. Wang Xizhi 王羲之, *Wang Youjun ti Bi zhen tu hou* 王右軍題筆陣圖後 (ebd., II 56 b). Vgl. ferner den berühmten Anfangssatz »bei jeder Berg-Wasser-Malerei geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus« in jenen dem Wang Wei 王維 (701–761) zugeschriebenen Texten, der *Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui lun* 山水論) und dem *Langgedicht zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui fu* 山水賦); SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596 bzw. SSE, VI. 5. b), LB I 600: 凡畫山水, 意在筆先.

¹⁰ »Die Sinneshaltung ist vor der Pinsel [-führung] vorhanden«; nach LDMHJ, 卷 2, Abschnitt »Lun Gu Lu Zhang Wu yong bi 論顧陸張吳用筆«, 24: 意存筆先.

¹¹ LDMHJ (卷 2) 24.

¹² Die objektivistische Übersetzung mit »Vorstellung«, »Konzeption«, »Entwurf« und dergleichen würde offensichtlich voreingenommen Partei ergreifen für eine Ästhetik der Imagination und der Repräsentation im Ausgang von phantasierten Bildern. In dieselbe Richtung argumentiert unter Betonung des leiblich Gestischen im Schaffensprozeß der Schreibkunst schon Billeter, *L'art chinois*, 161 f. bzw. 196 f. Anm. 9.

»[...] bei wem das Studium im innersten Mark gelegen ist, der erlangt es [eben] aus der Befähigung des inneren Sinns heraus; wer in der Arbeit dem Hervorbringen der Wandlungen ebenbürtig ist, bei dem kommt es aus dem Miteinstimmen des Himmels. Zhang [Dunjian] erlangt es einfach im inneren Sinn und gibt es weiter an die Hand – es ergibt sich so, aber er weiß selbst auch nicht, wie es sich ergibt.«¹³

Auf »geniale« Weise wird dann gemalt, wenn das Malen ganz aus dem Innern erwächst. Gerade dadurch aber läßt die Malerei die Subjektivität hinter sich und schwingt ein in das Wandlungsgeschehen der ganzen Welt. Gemalt wird buchstäblich im Einklang mit der Welt. Das bedeutet aber, daß der Maler selbst nicht weiß, wie das vor sich geht. Hinter dieser euphorisch vorgetragenen Behauptung verbirgt sich, noch ungeklärt, die Idee, daß sich das Bild »von selbst« (*zì rán* 自然) ergeben müsse. Noch sind die Voraussetzungen dieses Ideals nicht durchdacht. Zum Gemeinplatz erstarrt ist es freilich schon auf dieser Stufe in jenem Ausspruch, der von dem in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts tätigen Zhang Zao 張瓘 überliefert ist:

»Im Äußeren das Hervorbringen der Wandlungen zum Lehrer nehmen, im Innern aus der Quelle des inneren Sinns schöpfen!«¹⁴

Vor diesem Hintergrund, der auf diffuse Weise das Innere des Malers für genialische Kunstschöpfungen verantwortlich zu machen geneigt ist, dienen einige Überlegungen von Zhang Yanyuan 張彥遠 einer überfälligen Konkretisierung des Gedankens im neunten Jahrhundert. Indem er auf dem höchsten Rang künstlerischer Vollendung denjenigen anordnet, »der [in der Malerei dem] Von-selbst [ebenbür-

¹³ In seiner »Ji hua 記畫« (»Aufzeichnung zur Malerei«), in: Bo Juyi, Bo Juyi ji, III 938: 學在骨髓者,自心術得;工作造化者,由天和來,張但得於心,傳於手,亦不自知其然而然也。Vgl. die ähnliche Formulierung, im späteren elften Jahrhundert mittlerweile zum Topos erstarrt, in der Erläuterung des Malens gemäß der ersten Verfahrensweise bei Xie He 謝赫 als eines Malens, das sich aus einem »angeborenen Bescheidwissen« (*shēng zhī* 生知) von selbst ergibt und daher nicht gelernt werden kann, bei Guo Ruoxu 郭若虛: »Damit kommt man im Stillen zusammen und trifft im Geistigen überein, man weiß nicht wie, es ist einfach so.« (THJWZ 卷 1, Abschnitt »Lun qi yun fei shi 論氣韻非師«, 17 bzw. LB I 59: 默契神會,不知然而然也); vgl. auch SSCQ], VI. 9. [48]: »Dies bedeutet nichts anderes, als daß es mit der Befähigung des inneren Sinns erkundet wird, noch bevor es sich zeigt, und erlangt wird im nachhinein aus der körperlichen Gestalt und der Wirkung, daß [so] schweigend übereingekommen wird mit dem Hervorbringen der Wandlungen und aus einem gemeinsamen Ansatz- und Wirkungspunkt mit dem weghaft leitenden Sinn [heraus].« (LB II 674: 此乃心術索之於未兆之前,得之於形儀之後,默契造化,與道同機).

¹⁴ LDMHJ (卷 10) 198: 外師造化,中得心源.

tig ist]«, leistet der Kritiker – abermals ohne offenbar die Tragweite dieses gedanklichen Schrittes so recht zu überblicken – einen gewaltigen Sprung in der malereitheoretischen Reflexion. Da ist unter der Überschrift »Erörterung der [stilistischen] Verkörperungen¹⁵ in der Malerei, den Einsatz [der Mittel] durch den Berufsmaler und das Darstellen durch Abreiben« (»Lun hua ti gong yong ta xie 論畫體工用榻[搨]寫«) im Hinblick auf die höchste künstlerische Vollendung in der einfarbigen Tuschemalerei zu lesen:

»Nun, in einer [gleichsam aus dem anfänglichen] Dampf formenden [Bildung im Zusammenspiel] des schattig-dunklen *Yin* und des sonnig-hellen *Yang* werden die ungezählten Erscheinungsgestalten dargeboten. Für die Wandlungen im Hintergründig-Dunklen sind Worte nicht gegeben – allein die Arbeit des Vergeistigten bringt es [so] in Umlauf. Gräser und Bäume legen [da ihre] Pracht an, ohne des farbigen Glanzes roter und grüner Pigmente zu bedürfen. Wolken und Schnee treiben und wirbeln [da] und sind weiß, ohne der bleiweißen Kreide zu bedürfen. Die Berge bedürfen nicht eines hohlen Grüns und schimmern doch blaugrün. Der Phönix bedarf nicht der fünf Farben¹⁶ und ist doch bunt.¹⁷ Deshalb wird, wenn die fünf Farben vollständig [versammelt sind], sobald die Tusche in Bewegung gebracht wird, dies die »Erfüllung der [anfänglichen] Sinneshal-

¹⁵ Mit der Wiedergabe »[stilistische] Verkörperung« für *ti* 體 soll die enge Verbindung zum einen eines vornehmlich anthropomorph ausgeprägten Gegenstandsempfindens, zum anderen der lebendigen Person des Künstlers selbst mit der Gestaltung im Kunstwerk bis in den Wortlaut hinein nachgezeichnet werden. Die einer kollektiv und individuell bestimmten »Stilgesetzlichkeit« unterworfenen Gestaltmerkmale werden weithin nicht als äußere Bestimmungen oder formale Attribute, sondern als ihrerseits lebendige »Verkörperung« einer jeweils durch Konventionen und deren individuelle Ausprägung neu bestimmten Bedeutsamkeit und ästhetischen Wirksamkeit wahrgenommen. Die Rede von einer gestalthaften »Verkörperung« im Werk verweist jederzeit auf das Pendant, die rezeptionsästhetisch zu fassende Wirksamkeit von menschlichen Gestaltungen in der bewegten und tätigen »Entfaltung« (*yòng* 用) dieses lebendigen »Sinnkörpers«. Vgl. in dieser Richtung die eindringende Untersuchung von Xu Fuguan 徐復觀 mit dem Titel »*Wen xin diao long de wenti lun* 文心雕龍的文體論« (»Die Erörterung zum »Stil« in *Das gebildete Innere und das Gravieren von Drachen*«), in: Xu Fuguan, *Zhongguo wenxue lunji* 中國文學論集 (Gesammelte Abhandlungen zur chinesischen Literatur), Tai-zhong 1966, 1–83.

¹⁶ Das sind seit dem Altertum die Grundfarben Blaugrün, Gelb, Rot, Weiß und Schwarz (青黃赤白黑).

¹⁷ Entgegen dieser Übersetzung geht Acker bis hierher von der Schilderung eines naturwüchsigen Formungsprozesses, nicht aber von einer Anspielung auf die »Arbeit des Vergeistigten [Malers]« (*shén gōng* 神工) der neuen Tuschemalerei aus. Die Unterstellung quasi eines Schöpfergottes in letzterem Ausdruck, übersetzt als »the divine work (of Nature)« (Acker, *Some T'ang*, I 183), bleibt jedoch eine fragwürdige Europäisierung, wo die Wendung ausdrücklich und ausschließlich im Sinne einer hochwertigen künstlerischen Tätigkeit lexikalisiert ist (ZW und HY Art. *shén gōng* 神工).

tung« genannt. Ist die Sinneshaltung auf die fünf Farben gerichtet, dann werden die Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse sogleich schon abwegig [wirken]. Was jenes Malen der Vorkommnisse betrifft, ist es da eindringlich verwehrt, daß der Anblick der körperlichen Gestalt, das äußere Erscheinen in farbigem Glanz, daß dies alles der Reihe nach ganz vollständig gegeben wird, und daß es äußerst sorgfältig und fein ausgearbeitet ist, so daß man das Kunstgeheimnis bloßlegt und zutage treten läßt. Es ist daher ein Mangel an Vollendung nicht zu fürchten, sondern das Übel besteht [gerade] in der Vollendung. Wenn man schon weiß um die Vollendung dessen, was muß es da noch vollendet [gemacht] werden? Dies bedeutet [indes] nicht, daß es nicht vollendet wird. [Erst] wenn man nicht um die Vollendung dessen weiß, ist das ein echter Mangel an Vollendung. Wenn nun das Von-selbst verfehlt wird, ist es der Vergeistigte, [...]. Was das Von-selbst betrifft, so steht dies auf der obersten Stufe des höchsten [von drei] Rängen.«¹⁸

In diesem Abschnitt liefert Zhang Yanyuan 張彥遠 der zu seiner Zeit noch jungen Malerei mit wasserverdünnter Tusche unter Verzicht auf Farbpigmente einen bemerkenswerten Legitimationsgrund. Aus dieser historischen Perspektive betrachtet, gewinnen seine Aussagen einen doppelten Wert. Zum einen wird darin der Vorzug der gelungenen Tuschemalerei dargelegt, daß sie nämlich mit rein gestalterischen Verfahren und unter Verzicht auf materiale Hilfsmittel in die Lage versetzt ist, es dem naturwüchsigen Bildungsgeschehen gleichzutun. Gerade in einer gewissen notwendigen Abstraktion von allzu unvermittelter Ähnlichkeit, im Absehen von einer bloß beschreibenden Arbeit am »Anblick der körperlichen Gestalt, am äußeren Erscheinen im farbigem Glanz« kann das »Kunstgeheimnis« gewahrt werden. In reiner Tusche ist die ganze farbige Erscheinung der Vorkommnisse einzufangen, allerdings nur dann, wenn der »vergeistigte Künstler« (*shén gōng* 神工) sich gerade im Verzicht auf die rein deskriptive Schilderung – wie etwa in Farben so auch in »Worten« (*yán* 言) – auf eine Stufe mit den »Wandlungen im Hintergründig-Dunklen« (*xuǎn huà* 玄化) zu begeben vermag. Nicht von ungefähr wird hier wohl ganz am Anfang auf das Lichte und das Dunkle der Urmomente des Weltgeschehens, auf *yīn* 陰 und *yáng* 陽 angespielt. Im Gegensatz zur Farbe (*sè* 色) wurzelt die »einfarbige« Tuschemalerei, gerade in-

¹⁸ LDMHJ (卷 2) 26 bzw. LB I 37: 夫陰陽陶蒸.萬象錯布.玄化亡言.神工獨運.草木敷榮.不待丹碌之采.雲雪飄颻.不待鉛粉而白.山不待空青而翠.鳳不待五色而絳.是故運墨而五色具.謂之得意.意在五色.則物象乖矣.夫畫物特忌形貌采章.歷歷具足.甚謹甚細.而外露巧密.所以不患不了.而患於了.既知其了.亦何必了.此非不了也.若不識其了.是真不了也.夫失於自然而後神[...]自然者為上品之上; vgl. Acker, Some T'ang, I 185 f.

dem sie allein auf das Arbeiten mit helleren und dunkleren Stellen angewiesen ist, in der Tiefe jenes Geschehens, das von den beiden Momenten der Weltbewegtheit durchwaltet wird und das damit das All des Wirklichen umreißt. Daher vermag der Künstler auf besondere Weise im Medium der Tuschemalerei die ungezählten Erscheinungsgestalten im gemalten Bild so zu formen, daß in seinem Einsatz der Tusche »die fünf Farben vollständig gegeben sind«; das heißt, daß ihre Erscheinungsgestalten nicht »verzerrt und abwegig« (*guāi 乖*) wirken, daß die Vorkommnisse also in ihrer naturwüchsigen Wirklichkeit sichtbar werden.

Was dies genau besagt, darüber verweigert der mit spekulativen Anspielungen durchsetzte Text beinahe völlig die Auskunft. Immerhin ist ihm zu entnehmen, daß das Wandlungsgeschehen sich nicht über eine sorgfältige Ausarbeitung und über eine Wiedergabe des »Anblicks der körperlichen Gestalt, des äußeren Erscheinens im farbigen Glanz« verwirklichen läßt. Es scheint in diesen Worten immerhin jede formal abbildhafte Darstellung abgewiesen zu werden. Nicht in ihrer äußeren »farbigen Erscheinungsweise« (*sè 色*) sollen ja die Erscheinungsgestalten dargeboten werden, sondern eben in ihrer Bedeutsamkeit. Gezeigt werden soll eine Bewegtheit, die nicht anders denn als Welt schlechthin angesprochen werden kann. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht sodann die letzte scheinbar paradoxe Aussage, daß es gerade im Wissen um die Vollendung (*liǎo 了*) darauf ankomme, auf den Willen zur gestalterischen Vollendung im gemalten Werk zu verzichten. Die Ironie eines Kunstwerks besteht immer darin, daß es als fertiges Gestaltgebilde die Bewegung seiner Entstehung zum Stillstand bringen muß. Noch das Unfertige, Unabgeschlossene und ewig Bewegte wird im Kunstwerk in eine abgeschlossene und unveränderliche, mithin bewegungslose Gestalt gezwungen. Mit dieser Erfahrung spielt hier offensichtlich der Autor. Nun gilt es zwar sicherlich, das Werk in seiner abgeschlossenen Gestalthaftigkeit zu vollenden – es »bedeutet nicht, daß es nicht vollendet wird«. Zugleich wohnt der gelungenen Gestaltung aber ein Moment der Unvollendetheit, mithin der ewigen Bewegtheit inne. Allein im Wissen um die innere Vollendung des unendlich bewegten Wandlungsgeschehens in seiner jeweiligen Erscheinung kann auf vordergründige Perfektion verzichtet, so aber der Eindruck des Abgeschlossenen und Vollendeten im gemalten Bild vermieden werden. Indem die gelungene Tuschemalerei im Einklang mit dem endlos bewegten, gleichwohl in sich vollendeten Weltgeschehen vollzogen wird, kommt ihr schließ-

lich der höchste Rang, der all dessen zu, was sich »von selbst ergibt« (*zì rán* 自然).

Das Wirkliche als solches wird im vormodernen China weithin so gedacht, daß es weder geschaffen noch beabsichtigt ist. Es folgt keinem Willen und keiner Gesetzlichkeit. Das Wirkliche folgt als ein Geschehen allein sich selbst. Es ergibt sich so, wie es geschieht, aus sich selbst heraus. Es geschieht »von selbst« (*zì rán* 自然). Welt als der Inbegriff des Wirklichen wird gemäß einer seit dem chinesischen Altertum in allen Schulrichtungen und Epochen durchgängig anzutreffenden Auslegung erfahren als das »Von-selbst« schlechthin.¹⁹ Das menschliche Handelnkönnen ist hingegen als ein »Eingreifen« und zweckgeleitetes »Erwirken« (*wéi* 為) gekennzeichnet von einer bedeutungsmäßigen und zeitlichen Grunddifferenz zwischen dem Urheber und dem vom menschlichen Eingriff in die Welt Bewirkten. Ein solches poetisches, auf das Herstellen von Dingen und Zielvorgaben, auf »Gemachtes« gerichtetes Verständnis menschlicher Praxis ist auf einer unteren Ebene der Wirklichkeit angesiedelt. Abgehoben wird davon das naturwüchsige Weltgeschehen, dessen auszeichnendes Merkmal der Charakter des Sich-von-selbst-Ergebens, eines Sich-Ereignens in der Weise des Von-selbst ist. Wenn diese Bestimmung des naturwüchsigen Geschehens gerade gegenüber dem genuin menschlichen Handeln sodann wieder zum Maßstab für den gelingenden künstlerischen Gestaltungsakt erhoben wird, so ist dies als Versuch zu werten, innerhalb der Dimension menschlichen Tuns dessen poetischen Charakter aufzuheben und noch im Tun selbst in das Weltgeschehen einzugehen. Dieser künstlerische Ansatz gleicht darin jenem – vornehmlich, aber nicht nur im Zuge daoistischen Denkens und Übens – durch die chinesische Geistesgeschichte hindurch leitenden Bemühen, in eben jenes Wirkliche einzugehen, dem der Mensch gerade in der leiblichen Seite seiner Existenz immer schon zugehört. Auf paradoxe Weise angestrebt wird bekanntermaßen unter dem geschichtsmächtigen Motto des »Nicht-Erwirkens« (*wú wéi* 無為) die Rücknahme des menschlichen Tuns als eines »Erwirkens« in die Qua-

¹⁹ Vgl. dazu etwa den *locus classicus* in *Lao Zi* 老子 25: »Der weghaft leitende Sinn richtet sich nach dem Von-selbst« (übersetzt nach Wang Bi 王弼, *Lao Zi zhu* 老子注, Beijing 1954, 14: *dào fǎ zì rán* 道法自然; vgl. Wilhelm, Laotse, 65). Nur vor diesem Hintergrund konnte bekanntlich *zì rán* 自然 unter japanischer Vermittlung zum modernen Übersetzungswort für die europäische Idee und den Begriff der »Natur« werden. Der abendländische Schöpfungsgedanke ist dabei freilich vollständig unterschlagen worden.

lität des reinen »Von-selbst«. Unter dem Vorzeichen des Von-selbst gerät dieses anti-poietische Kunstverständnis nun offenkundig in einen äußersten Widerspruch zu allen kreationistischen Auffassungen, die die Kunstpraxis und ihre Theorie im Abendland, ausgehend von der platonischen und der aristotelischen Poetologie über das christliche Schöpfungsdenken bis hin zum modernen *homo faber* und autonomen künstlerischen »créateur« so entscheidend bestimmt haben und noch bestimmen.

Dieser Deutungsrahmen ist bei der Lektüre der Auskunft Zhang Yanyuans 張彥遠 und seiner Nachfolger zu berücksichtigen. Unter dem Motto des »Von-selbst« vermag also die Malerei in ihrer Entstehungsweise mit der Wirklichkeit übereinzufallen. Die Vollzugsweise eines absichtslos aus dem Geschehen heraus Sich-Ergebens bedeutet mithin die reinste Ausformung künstlerischer Praxis. In dieser Vollzugsweise eines von selbst sich ergebenden Gestaltens gelangen wiederum der Maler und das Werk in die größte Nähe zum Ganzen der Welt. Anders als bei dem buddhistischen Zong Bing 宗炳 tritt der Gedanke von der Verbindung mit der Welt in der Malerei hier ohne weiterführende Absichten hervor. Er wird von dem Kunstkritiker nur dazu genutzt, den höchsten Grad empfundener ästhetischer Vollen- dung im Verweis auf den Weltbezug mit einer über das Gebiet der Kunst hinausreichenden Begründung zu unterlegen. Zur rezeptions- ästhetischen Frage nach der Wirksamkeit solcher malerischen Vollen- dung verweigert Zhang Yanyuan 張彥遠 im Gegensatz zu Zong Bing 宗炳 die Auskunft. Nur im Hinblick auf Gu Kaizhi 顧愷之 läßt er sich am Ende dieses Kapitels zu einer eng an den Geist des *Zhuang Zi* 莊子 angelehnten Lobeshymne herbei. Da beschreibt er die Wirkung der Bilder auf den Betrachter so, daß dieser dabei »auf wunderbar voll- endete Weise erwache zu dem Von-selbst« (*miào wù zì rán* 妙悟自然) und »bei den wunderbaren Bahnen der Wirk-lichkeit anlange« (*zhēn yú miào lǐ* 臻於妙理).²⁰ Verglichen mit Zong Bings 宗炳 starker Grundlegung im Gedanken einer wohldurchdachten ästhetischen »Freisetzung des Geistigen« (*chàng shén* 暢神) entbehren diese Formeln der Präzision. Sie muten nur mehr wie ein rhetorischer Appell an, wonach der starke Eindruck, den die Figurenmalerei des hochge- lobten Gu Kaizhi 顧愷之 mache, doch tunlichst mit jener meditativen Versenkung in Selbstvergessenheit gleichzusetzen sei, die im *Zhuang Zi* 莊子 als höchste Vollendung des Menschentums beschrieben

²⁰ LDMHJ (卷 2) 28; vgl. Acker, *Some T'ang*, I 192.

wird.²¹ Wenn der Kunstkenner hier tatsächlich von einer solchen Wirkung der Bildbetrachtung ausgeht, dann zeugt dies eher von einer Angleichung der daoistischen Einstellung an die ästhetische Erfüllung in einem zum Topos erstarrten »Glück der ästhetischen Lebensführung«, wie sie Xu Fuguan 徐復觀 in seiner Abhandlung unter dem Titel *Der künstlerische Geist in China* (*Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神) hinlänglich beschrieben hat, als daß hier umgekehrt einer konstitutiven Beziehung zwischen der Kunst und der Weltwirklichkeit theoretisch Rechnung getragen würde. Allerdings wird das nunmehr zentrale Ideal einer künstlerischen Gestaltung, die sich in der Weise des Von-selbst vollzieht, im zehnten Jahrhundert von Jing Hao 荆浩 weiter ausgearbeitet, wie im Anschluß gezeigt werden soll.

4. Die leibliche Vermittlung der Welt im Malakt bei Jing Hao 荆浩

Das Idyll einer »heilen Welt«, wo jeder kleine Staat in sich abgeschottet, glücklich und in Frieden existiert, taucht bekanntlich zuerst im 80. Kapitel des *Lao Zi* 老子 auf. In der Dichtung ist das Motiv der Entdeckung eines von der geschichtlichen Welt abgeschiedenen, gleichsam paradiesischen Ortes freier menschlicher Lebensentfaltung inmitten der Wildnis mit der berühmten »Aufzeichnung zum Pfirsichblütenquell« (»*Tao hua yuan ji* 桃花源記«) des Tao Qian 陶潛 verknüpft. In einer Schilderung, die Anklänge an den »Pfirsichblütenquell« aufweist, führen aber auch die *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji* 筆法記, kurz BFJ)¹ von Jing Hao 荆浩 (um 900 tätig) in ihr Thema ein. Da scheint es zunächst um Ausführungen zum Malen des Kiefernbaum-Motivs zu gehen. Wichtig ist es jedoch von vornherein, die feinen Hinweise auf den systematischen Zusammenhang zwischen dem Malen und dem Betrachten, mithin zwischen den Fragen einer Produktions-, einer Rezeptions- und einer Werkästhetik zu beachten. Der Autor leitet seine Schrift aus der Perspektive des Bildbetrachters ein, wenn er im ersten Abschnitt zunächst von einem Berg-Wasser-Anblick berichtet, der sich ihm einst darbot. Wie er hier die Natur gleichsam als ein gemaltes

²¹ Vgl. *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 2 »*Qi wu lun* 齊物論« (»Erörterung über den Ausgleich der Dinge«), ZZJS 21 f.; vgl. Wilhelm, *Dschuang Dsi*, 39.

¹ Vgl. die Übersetzung in VI. 6.

Bild erlebnismäßig aufschließt, so hat auch der Betrachter jener Berg-Wasser- oder Kiefern-Bilder zu schauen, die Jing Hao 荆浩 in der Folge herstellte und um deren gelungene Herstellung das ganze BFJ kreist. Umgekehrt gilt genauso: Wie der Maler ganz zu Beginn und noch ohne klares Verständnis schaute, so muß er später zu malen lernen, damit diese Betrachtung auch vor seinen gemalten Bildern wieder möglich wird. Diese Problemstellung wird in Abschnitt [2] erstmals knapp angedeutet. Aus der zu Beginn geschilderten Situation des Schauens vor einer abgeschlossenen, bildgleichen Szenerie, aus der inhaltlichen Anspielung auf die Geschichte vom »Pfirsichblütenquell« wie ebenso aus der zwischen den Zeilen mitgeteilten Intentionalität des Textes geht zweifelsfrei hervor, daß mit der Anleitung zum Malen eine Anleitung zum richtigen Schauen als einem Akt der Welterschließung verbunden ist. Im Moment der Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes trifft die Seite seiner Herstellung mit der Seite seiner Betrachtung überein, wie zu zeigen sein wird.

Der Maler Jing Hao 荆浩 berichtet also folgendermaßen von jener zündenden Entdeckung, die der Betrachter Jing Hao 荆浩 anlässlich eines Ausflugs in die Einsamkeit des Gebirges machte und die ihn nachgerade zum Urheber ästhetischer Reflexionen von großem Einfluß werden ließ:

»Auf dem Rückweg trat ich durch ein großes Felsentor; da war Tauwasser auf dem bemoosten Pfad und skurriles Gestein, aus dem glückverheißender Dunst quoll. Wie ich eilends tiefer eindrang an dem betreffenden Ort, waren da allenthalben alte Kiefernabäume. Darunter waren welche mit besonders großem Stammumfang, deren Rinde gealtert war und bedeckt mit grauem Moos – flatterndes Schuppengetier, in den freien Luftraum sich erhebend, der wirkmächtigen Erscheinung nach hin und her sich windende Drachen, die zum Himmel aufwärts streben. Solche, die ein Wäldchen bildeten, standen frisch im Atmen, reich entwickelt und prächtig. Die [dies] nicht vermochten, wanden sich [, Bewahrer ihrer Tugend,] in ihren Knorren und krümmten sich in sich selbst zurück [, um sich nach Kräften und ohne Zaudern um das Gute zu bemühen].«²

Auf den ersten Blick beschreibt der Verfasser hier die verschiedenen Gestalten, in denen Kiefernabäume in der Natur vorkommen. Es läßt sich ohne Schwierigkeit jene Motivik wiedererkennen, die sich in zahlreichen überlieferten Berg-Wasser-Bildern und Baum-Darstellungen findet. Beachtenswert ist die Assoziation mit dem kaiserlichen

² BFJ, VI. 6. [1], LB I 605: 迴迹入大巖扉, 苔逕露水, 怪石祥煙, 疾近其處, 皆古松也。中獨圍大者, 皮老蒼蘚, 翔鱗乘空, 蟠虬之勢, 欲附雲漢。成林者, 爽氣重榮; 不能者, 抱節自屈。

Drachen, vor allem aber die darauf folgende Aussage von den gegensätzlichen Lebensschicksalen der Bäume. Diese werden unmißverständlich zunächst wie Sinnbilder für den Edlen (*jūn zǐ* 君子) wahrgenommen. Dieser ist möglicherweise als Fürstendiener unter seinesgleichen aufgenommen und entfaltet sich prächtig im Amt. Andererseits kann es jedoch vorkommen, daß er in unmoralischen Verhältnissen um seiner Rechtschaffenheit willen sich selbst zurückzieht; oder er bleibt in seiner Befähigung unerkannt und ausgeschlossen von öffentlicher Verantwortung. In beiden Fällen bleibt er nach dem klassischen Topos sich selbst treu.³ Nach der durch Han Zhuo 韓拙 überlieferten Textversion fällt diese Anspielung noch expliziter aus, wenn da »die brauchbaren« und »die unbrauchbaren« Bäume zugleich als diejenigen, »die ihre Anlage vollendet haben« und »die Unbegabten« bezeichnet werden.⁴ Jing Hao 荆浩 sieht also im Wuchs der Bäume menschliche Charakterzüge und Lebenssituationen. Dazu fügt sich, daß die Ansicht als ein abgeschiedener »Ort« (*chù* 處) von ganz besonderer Art vorgeführt wird. In dem Durchgang durch das »Felsentor« klingt recht lose, aber doch nahe genug Tao Qians 陶潛 Formulierung »in dem Berg gab es eine kleine Öffnung«, in der Wendung »skurriles Gestein, aus dem glückverheißender Dunst [quoll]« dann im »Pfersichblütenquell« die Aussage »es schien, als ob es da ein Leuchten gäbe« an.⁵ Diese unmerkliche Einbettung der Baumschilderung in die Überlieferung vom Rückzug jener frühen Dorfgemeinschaft aus schlechten politischen Umständen an den Pfirsichblütenquell vermag die Gleichsetzung der angeschauten Bäume mit dem umfassenden Lebensideal des konfuzianischen Edlen zu unterstreichen.

Aus diesen Beobachtungen folgt nun aber, daß die einleitende Schilderung insgesamt tatsächlich im Sinne des angeführten Topos vom »Pfersichblütenquell« nicht als Beschreibung einer naturwüchsigen Szenerie, sondern darüber hinaus als Evokation eines welthaften Ortes angelegt ist. Das Thema der Naturansicht wird von vornherein überlagert vom Gedanken der Welthaftigkeit. Indem die Schilderung das Motiv der utopischen Welt im Verborgenen mit jenem anderen vom Verhalten des Edlen in der realen Welt verknüpft, erschließt sich der verwunschene Ort, den Jing Hao 荆浩 entdeckt hat, mit großer

³ Vgl. etwa LY 8.13 und 15.7 (Schwarz, Konfuzius, XV.6).

⁴ SSCQJ, VI. 9. [26], LB II 668: *chéng cái zhě* 成材者 bzw. *bù cái zhě* 不材者.

⁵ Übersetzt nach Gong Bin, Tao Yuanming, 卷 6, 402: 山有小口 bzw. 髣髴若有光.

Selbstverständlichkeit und ohne daß dies eigens ausgesprochen werden müßte, gleichsam wie ein Sinnbild für die menschliche Welt schlechthin. Aufgrund dieser mit einem besonderen Sinn aufgeladenen Anschauung erst fühlt sich der Maler offenbar zum Skizzieren des Gesehenen veranlaßt. Umgekehrt bedeutet dies, daß dieser Ort mit seinen auffälligen Kiefernbaumen als literarisches »Bild« für die Berg-Wasser-Malerei gelten kann, die Jing Hao im weiteren mit seiner Schrift zu befördern sucht.

4.1. Die menschliche Welt im Kiefernbaum

Nicht ausdrücklich, doch mit der um so größeren Berechtigung eines unverzichtbaren Verständnisrahmens kommt auch bei Jing Hao 荆浩 das Thema einer welthaltigen Malerei zum Tragen. Daß dem aber durchweg so ist, kann die im gleichen Licht gefärbte Erörterung des natürlichen Wachses des Kiefernbaumes in Abschnitt [10] belegen, die der Autor einem unbekanntem Alten in den Mund legt, von dem er an eben jenem eingangs entdeckten Ort eine detaillierte Unterweisung zur Malerei empfängt. Der geheimnisvolle Meister erklärt ihm da, worauf bei der Berg-Wasser-Malerei zu achten ist, nämlich auf »den Ursprung der Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse«. ⁶ Es kann nicht lediglich um das Aussehen zu tun sein, auch wenn die nachfolgenden Aussagen zunächst so verstanden werden könnten. Allerdings geht es auch nicht etwa um eine rein physiologische Erfassung des »Wesens der dargestellten Gegenstände«. ⁷ Vielmehr geht es um das naturwüchsige und zugleich um das bedeutungsmäßige »Entspringen« der Erscheinungsgestalten innerhalb eines größeren Bewandtniszusammenhangs. Nicht von ungefähr kommt genau an

⁶ BF, VI. 6. [10], LB I 607: 物象之源.

⁷ So dagegen Munakata, Ching Hao, 13: »the fundamentals of every natural object«. Indem so jedes »innerweltliche Vorkommnis« (*wù* 物), womit bekanntlich Dinge wie Sachen bis hin zu Angelegenheiten und menschliche Betätigungen gemeint sein können, unter der Hand zu einem »Objekt« der ontologischen Erkenntnis gemacht wird und der Aspekt der »sinnhaften Erscheinungsgestalt« (*xiàng* 象), worum es der Malerei gerade geht, einfach weggekürzt wird, kann zuletzt auch *yuán* 源, »Quelle« oder »Ursprung« wie ein dem Sein der Dinge immanenter »Seinsgrund«, wie ein »Wesen« aufgefaßt werden. Entscheidend ist jedoch, wie Munakata in der Folge selbst einräumt, daß es in diesem Kontext um das sichtbare Aussehen (»visual characteristics«) und gerade nicht um eine physikalische oder intelligible Wesensnatur (»true nature«) zu tun ist (ebd., 38 Anm. 42/43).

dieser Stelle eindeutig wieder die welthafte Dimension der malerischen Darstellung wie folgt ins Spiel:

»Der Kiefernbaum ist von seiner Entstehung an nicht gerade [gewachsen], gleichwohl nicht gebeugt. [...] Aus der Unscheinbarkeit heraus richtet er sich selbst aufrecht empor, und in der inneren Mitte seines Aufkeimens ist er nicht nieder. Wenn er schon seiner wirkmächtigen Erscheinung nach einzigartig aufragt, [wachsen] niedrig die Äste und legen sich obendrein hin. [Selbst wo] er umgewendet herabhängt, stürzt er [doch] niemals bis auf den Boden herab. In Schichten gegliedert, [steht er] gleichsam aufgetürmt inmitten eines Wäldchens. Er gleicht dem [zum Guten bekehrenden] ›Wind, den die Wirkmacht des Edlen [nach Konfuzius darstellt]«.«⁸

Die Anspielung geht auf eine Aussage des Konfuzius in den *Gesprächen* (*Lun yu* 論語 12.19) zurück. Nach diesem Bild wird die unscheinbare Macht des Windes (*fēng* 風), die das Gras beugt, mit der Wirkmächtigkeit des Edlen (*jūn zǐ* 君子) verglichen, der so ganz von selbst Einfluß auf das Verhalten der »gemeinen Leute« (*xiǎo rén* 小人) nimmt. Nicht von ungefähr steht allerdings dasselbe Wort *fēng* 風 ebenfalls für die wahrnehmbare »Ausstrahlung«, die der Edle anschaulich verkörpert. Demnach schaut Jing Hao 荆浩 – genauer gesagt der ihn unterweisende Alte – den Wuchs des Kiefernbaumes dem ersten Anschein nach durchweg wie ein Sinnbild des konfuzianischen Lebensideals an. Die vorausgehende Schilderung muß im wahrsten Sinne des Worts als anschauliches Bild gelesen werden. Denn sie ist durchsetzt mit Anspielungen auf menschliches Verhalten wie »selbst wenn er ungerecht behandelt wird, läßt er sich gleichwohl nicht beugen«, »aus der Bedeutungslosigkeit heraus macht er sich selbst aufrecht« und »im Innern dessen, was in ihm sich entfaltet, ist er nicht niederträchtig«. Daß er ferner stets die Mitte zwischen Extremen zu halten versteht – und gerade dadurch »einzigartig aufragt« – zeichnet bekanntlich den Edlen nach der Weisung der kanonisch gewordenen *Lehre von Maß und Mitte* (*Zhong yong* 中庸) aus.

Es könnte nun der gemalte Baum in den genannten Passagen ikonologisch als »Symbol« für den konfuzianischen Edlen interpretiert werden, wonach der Kiefernbaum in der Berg-Wasser-Malerei gewissermaßen zur Allegorie für die idealistischen Überzeugungen des »Konfuzianers« Jing Hao 荆浩 würde. Damit wäre sicherlich einer semiotischen Lesart dieser Quelle Genüge getan. Es würde indes die

⁸ BF], VI. 6. [10], LB I 607: 松之生也, 枉而不曲. [...] 從微自直, 萌心不低. 勢既獨高, 枝低復偃. 倒掛未墜於地下, 分層似疊於林間, 如君子之德風也.

phänomenologische Bedeutung dieser Aussagen unterschlagen. Denn indem das zeichentheoretische Vorverständnis aus dem Bild eine »Darstellung von etwas« macht, verfehlt es nicht nur den Charakter der Bewandnisganzheit, der in jedem Bild der Kunst zum Tragen kommt, sondern insbesondere die eigentümliche, Welt eröffnende *Wirksamkeit*, die über die verweishafte Repräsentanz von Zeichen hinaus gerade dem Zeigen des Berg-Wasser-Bildes seit seinen Anfängen eignet.

Wenn Jing Hao 荆浩 die Malerei so zu fassen sucht, daß darin appellativ das konfuzianische Lebensideal im Betrachter wachgerufen wird, bedeutet dies zugleich zweierlei. Zum einen kommt damit dem gemalten Bild über die inhaltlich belehrende Funktion des Anzeigens hinaus die Aufgabe eines existentiellen Auslösens von Verhaltensweisen, also eine bestimmte *Wirksamkeit* zu. Zum anderen ist die Möglichkeit des Bildes, eine solche *Wirksamkeit* zu entfalten, an die Voraussetzung gebunden, daß darin nicht einzelne Gegenstände, repräsentative Symbole für etwas Innerweltliches, angeschaut werden, sondern daß darin zudem das Ganze der menschlichen Welt mit aufscheint. Der Kiefernbaum kommt ja nach dieser Schilderung nicht von ungefähr ebenso in Vereinzelung wie in einem Wäldchen vor. Er wird in seinem umwelthaften Bezug zu anderen Bäumen wie dann auch zu Felsen und Wasserläufen wahrgenommen. Und er wird, wie aus der Einleitung in Abschnitt [1] zu entnehmen war, von Jing Hao 荆浩 gerade in seiner besonderen Bedeutsamkeit im Zuge der initiatorschen Erschließung eines eigenen selbstgenügsamen »Raumes« wahrgenommen. Damit steht der Kiefernbaum nicht einfach an einem beliebigen Ort. Als einen welthaften »Ort« (*chù* 處) im emphatischen Sinn, wie es zu Beginn hieß, verkörpert der Kiefernbaum seinen Wachstumsort geradezu und entfaltet ebenda um sich herum die Welt im ganzen. Wenn aber der Kiefernbaum als herausragendes Thema der Berg-Wasser-Malerei exemplarisch besprochen wird, so geschieht dies bei Jing Hao 荆浩 im Hinblick auf lebensweltliche Zusammenhänge des menschlichen Daseins. Denn der Kiefernbaum erscheint von vornherein im Licht eines utopischen und eines umwelthaft charakteristischen Weltganzen. Die Malerei des Kiefernbaumes verkörpert demzufolge ein ausgezeichnetes »Welt-Bild«.

Der weitreichenden Bedeutsamkeit des Kiefern-Motivs in Jing Haos 荆浩 Auffassung von der Berg-Wasser-Malerei trägt zuletzt der Umstand Rechnung, daß über die sachliche Erörterung und die im Hintergrund stets mitgegenwärtige malerische Gestaltung hinaus

der Abschnitt [16] in Form eines »Loblieds auf den alten Kiefernbaum« zum Schluß noch die angesehenere Dichtung zu Hilfe ruft. Darin ist nicht nur abermals von der »Ausstrahlung des Edlen« (*jūn zǐ zhī fēng* 君子之風) die Rede und davon, daß der Kiefernbaum als Thema eben auch auf dem Gebiet der Dichtung für »Adel« (*guì* 貴) sorgt, sondern als letztes steht da diese kennzeichnende Formulierung:

»Klar ist seine Ausstrahlung, ohne Unterlaß, / und mit hintergründig-versunkenem Klang zieht er sich in die Leere hinein zusammen.«⁹

Bis zu einem gewissen Punkt können diese Worte gewiß als Schilderung des unermüdlischen Rauschens der immergrünen Kiefer inmitten der Weite des Himmelsraumes verstanden werden.¹⁰ Allein, schon der Ausdruck *yōu yīn* 幽音, »hintergründig-versunkener Klang«, besagt mehr als ein akustisches Phänomen. Einer dem hiesigen Kontext sehr nah verwandten Verwendung in der Dichtung der Tang唐-Zeit (618–907) zufolge wird damit eine Ferne, Weite und Tiefe angesprochen, die nicht anders denn als »Weltentiefe« aufgefaßt werden kann. Es handelt sich, gerade wo der eigentümlich modulationslose Klang der uralten Ritualflöte *shēng* 笙 oder die mit ethischer Bedeutsamkeit aufgeladene Zither (*qín* 琴) assoziiert wird, um so etwas wie »Sphärenklänge«, die für die wahrnehmbare Vereinigung des einzelnen mit dem Weltganzen eintreten. In diesem Empfinden von einer hintergründigen Einheit mit der Welt vermitteln in der Dichtung immer wieder Berg-Wasser-Gegebenheiten und Kiefern bäume.¹¹ Ganz eben-

⁹ BF], VI. 6. [16], LB I 608: 風清匪歇,幽音凝空.

¹⁰ So etwa Munakata, Ching Hao, 16: »Its faint sound is crystallized in the sky.«

¹¹ Zur Wendung *yōu yīn* 幽音 vgl. besonders Sätze wie »Die hintergründig-versunkene Zither klingt mit dem *Qian*-Moment [des Himmels] und dem *Kun*-Moment [der Erde] mit« (幽琴和乾坤) in dem Gedicht »Ting Yin lian shi tan qin 聽尹鍊師彈琴« (»Ich höre zu, wie der [hohe] daoistische Meister Yin die Zither anschlägt«) von Wu Yun 吳筠, in: Dai Zhouxian 戴周嫻 (Hg.), *Quan Tang shi* 全唐詩 (Sämtliche Gedichte der Tang-Zeit), 2 Bde., Neuaufgabe, Taibei 1982 [= QTS], 卷 853, Nr. 5; siehe ebenso Fang Gan 方干, »Ting Duan chu shi tan qin 聽段處士彈琴« (»Ich höre zu, wie Duan, der Gebildete ohne Amt, die Zither anschlägt«): »Das Quellwasser läuft dahin, und [sein] hintergründig-versunkener Klang kommt vom Grund der Felsen her./Der Kiefernbaum birgt einen fein gestimmten Nachhall in seinen raifbedeckten Ästen« (QTS 651.34: 泉迸幽音離石底.松含細韻在霜枝); Bo Juyi 白居易, »Dui qin dai yue 對琴待月« (»Vor der Zither heiße ich den Mond willkommen«): »Der hintergründig-versunkene Klang [der Zither] nimmt die klare Umgebung auf« (Bo Juyi, Bo Juyi ji, II 581 f. und QTS 449.6: 幽音待清景); Wu Yuanheng 武元衡, »Dezong huang di wan ge ci san shou 德宗皇帝挽歌詞三首« (»Drei Trauergesänge auf Kaiser Dezong«, drittes Gedicht): »Kiefernbaum und Zeder hallen

so welthaft ist dann wahrscheinlich die Aussage *níng kōng* 凝空, »er zieht sich in die Leere hinein zusammen«, zu verstehen. Die Wendung *níng kōng* 凝空 taucht in tang-zeitlichen Gedichten wiederholt auf, wobei sich mitunter nicht mehr eindeutig sagen läßt, inwieweit da einfach »etwas sich zusammenzieht« in der vorgegebenen Leere des Raumes und inwieweit damit zugleich immer auch diese Leere als solche »Zusammenziehung« in der dichterischen Vorstellung *mit entsteht*. Einige Beispiele erwecken den Eindruck, als sei es die Leere selbst, die da zusammengezogen werde.¹² Indem der Kieferbaum gerade in seiner sinnlichen Wahrnehmbarkeit zum festen Kern eines allgegenwärtigen Klingens »in den Raum hinein sich zusammenzieht«, leistet er also mehr, nämlich die *Stiftung des Raumes* selbst. Als sichtbare Verkörperung der gehörten Klänge sammelt die Kiefer diejenige Leere um sich, darin die Klänge sich bewegen. So gibt sie den Klängen für die Anschauung eine feste Gestalt. In dieser Gestalt des

nach in dem hintergründig-versunkenen Klang« (QTS 316.68 [3]: 松柏韻幽音); vgl. Liu Xiyi 劉希夷, »Song yue wen sheng shi 嵩嶽聞笙詩« (»Dichtung auf das Vernehmen der Sheng-Flöte im Song-Gebirge«), QTS 82.5. Zu beachten ist überdies die Parallele *yōu lǜ* 幽律, zum Beispiel in Zhang Zhongsu 張仲素, »Ye wen Luo bin chui sheng 夜聞洛濱吹笙« (»Des Nachts am Gestade des Luo-Flusses höre ich, wie die Sheng-Flöte geblasen wird«): »Der Wind in den Kiefernbäumen hilft der hintergründig-versunkenen Melodie« (QTS 367.2: 松風助幽律).

¹² Die Wendung *níng kōng* 凝空 läßt sich sicherlich intransitivisch wie *níng yú kōng* 凝於空, »sich im Leeren zusammenziehen«, auflösen. Andererseits ist ein emphatisch reflexiv-medialer Verbalgebrauch wie in *níng sī* 凝思, »sich im Sinnen zusammenziehen« oder »meditieren«, *níng xiǎng* 凝想, »sich im Vorstellen zusammenziehen« (so BFJ, VI. 6. [6], LB I 606), *níng shén* 凝神, »sich im Geistigen zusammenziehen« (so SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674), ebenso *níng xīn* 凝心, »sich im inneren Sinn zusammenziehen« oder »sich konzentrieren«, und *níng mù* 凝目, »sich im Auge zusammenziehen [und aufmerksam betrachten]«, nicht leicht von der Hand zu weisen. In all diesen Ausdrücken ist eine Verlaufsform, mithin ein Richtungssinn – etwa von außen nach innen – impliziert. Dieser Richtungssinn des Ausdrucks *níng* 凝 kommt offenbar auch hier zum Tragen, so daß die Ortspartikel *yú* 於 bewußt ausgespart wäre, gleichsam als sollte die Dynamik dieses Vorgangs noch transitivisch nachklingen wie ein »die Leere zusammenziehen«. Vgl. etwa Zhang Zhongsu 張仲素, »Han yun qing zhong se 寒雲輕重色« (»Über die leichte und schwere Erscheinungsweise der Wolken im Frost«): »Wie es sich da in die Leere hinein zusammenzieht, gleicht es vielfach blauschwarzer Tusche« (QTS 367.5: 凝空多似黛); Dai Cha 戴察, »Yue ye wu tong ye shang jian han lu 月夜梧桐葉上見寒露« (»In einer Mondnacht sehe ich auf den Platanenblättern frostigen Tau«): »Zusammengezogen in die Leere hinein fließt es, will überallhin [dringen]« (QTS 779.11: 凝空流欲遍); Shen Ying 神穎, »He Wang Jiwen ti Jiuhua shan 和王季文題九華山« (»Auf das Jiuhua-Gebirge, für Wang Jiwen«): »Von einem farbigen Pinsel ist's zusammengezogen in die leere Ferne hinein« (QTS 823.35: 彩筆凝空遠).

Kiefernbaumes wird aber zugleich die Leere selbst anschaulich sichtbar. Der einzelne Baum konzentriert in sich die leere Weite. Diese ist die reinste Erscheinungsform des Weltganzen, Inbegriff des Alls noch hinter dem »Gegebensein« der innerweltlichen Vorkommnisse. Auch die hymnischen Worte am Schluß können also die These bestätigen, daß es für den Maleritheoretiker mit der Erörterung der Ikonographie und Ikonologie des Kiefernbaumes nicht um handwerkliche Fragen der malerischen Bildgestaltung und der Darstellung, sondern um die anderswo, nämlich bei der Wirkung auf den Betrachter anzusetzende Bedeutung der Berg-Wasser-Malerei insgesamt geht. Deren Sinn ist eben in der anschaulichen Eröffnung einer gelebten, das heißt menschlich sinnhaft konnotierten Umwelt, somit zuletzt in der evokativen Stiftung von Welt überhaupt gelegen.

Die Behauptung von der Welthaltigkeit des Bildes ist es demnach, die sich in der allzu leicht mißverstandenen Rede von der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景) resümiert findet. Die Idee des »Echten« umgreift das gesamte BFJ wie eine rhetorische Figur, die jeweils mit leichten semantischen Vertiefungen an den Schlüsselstellen auftaucht. Diese Idee hat wenig oder nichts mit der Wiedergabe von Formen, viel jedoch mit den besonderen Schwingungsmerkmalen der Gestalt Ganzheit, daher mit einer Wirksamkeit und letztlich mit dem Gelingen der Welteröffnung aus dem Bild heraus zu tun. Dies erhellt zunächst aus dem Umstand, daß entsprechend einer von Xie He 謝赫 herkommenden Tradition die obersten in der Malerei zu beachtenden Werte, wie Abschnitt [6] darlegt, das »Atmen« und die »Gestimmtheit« betreffen. Wie letztlich sämtliche anderen »Kernstücke« auch werden vor allem diese beiden zuerst auf die Art und Weise der Gestaltung in der Malerei, nicht auf die Form als angeschaute bezogen. Ein wichtiges Indiz für diesen Blickwinkel auf das *Wie* der Gestaltung ist neben immanenten Gründen, die noch zu erläutern sind, die Rede von der »Schwäche ohne eine körperliche Gestalt« (*wú xíng bìng* 無形病) in Abschnitt [9]. Dieses Problem betrifft im Gegensatz zu jener »Schwäche, die an den körperlichen Gestalten ablesbar ist« (*yǒu xíng bìng* 有形病), nicht Ungereimtheiten, die die Sachlogik in der Darstellung der »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) betreffen, sondern die »Erscheinungsgestalten« in ihrer Bedeutsamkeit und die Art und Weise, wie Pinsel und Tusche zum Einsatz kommen. Hiermit steht die welthafte Wirksamkeit des gemalten Bildes im ganzen auf dem Spiel. Und da diese Schwäche aus der *Art und Weise der Herstellung* des Bildes herrührt, »kann sie nicht mehr nachträglich ausradiert und ver-

bessert werden«. ¹³ Einem Berg-Wasser-Bild, das von dieser Schwäche befallen ist, kommt sicherlich nicht der Status des »Echten« zu. Diese Zusammenhänge sollen im weiteren untersucht werden.

4.2. Die Wirksamkeit der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景)

Verknüpft mit der Frage nach der Echtheit wird schon im BFJ selbst ein verbreitetes illusionistisch-mimetisches Verständnis von der Malerei zur Debatte gestellt. Diese Auffassungen sollen da zugunsten eines transformativistischen Kunstverständnisses überwunden werden. An der gedanklichen Schnittstelle steht die abschließende Rede des Alten von der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景). ¹⁴ Diese beinahe ironische Formulierung ist in Abhebung von jener noch unbelehrten Hoffnung zu lesen, die Jing Hao 荆浩 in der Einleitung geäußert hatte, daß er nämlich nach gebührender Übung »Echtheit« in seiner Malerei verwirklichen könnte:

»Wohl zehntausend Stämme [machte] ich im ganzen, dann waren sie wie die echten.« ¹⁵

In naiver Weise glaubt der Maler da noch, das gemalte Bild sei »wie« die echte Wirklichkeit. »Echt« heißt für ihn hier noch der sichtbare Gegenstand in der Welt. Aufgrund fehlender Wortklassenmarkierungen und aufgrund einer fehlenden Unterscheidung zwischen *concretum* und *abstractum* im Chinesischen wird das Wortspiel um das »Echte« oder die »Echtheit« (*zhēn* 真), die anfangs nach populärem Verständnis als ursprüngliche Tatsächlichkeit oder deren illusionäre Vorspiegelung durch die Malerei verstanden wird, hier noch gesteigert. Dieses Wortspiel um *zhēn* 真, das ebensogut ein Sprachspiel oder ein Diskurs genannt werden könnte, durchzieht den weiteren Text, bis »Echtheit« sich als Ideal der Berg-Wasser-Malerei mit dem hintergründigen Sinn von »Wirklichkeit, die da lebendig am Werk ist« bewährt haben wird. Daß »Echtheit« eine bewegte Wirklichkeit besagen kann, so daß damit überhaupt nicht mehr eine Kategorie der gegenstandsbeschreibenden malerischen Darstellung gemeint ist –

¹³ BFJ, VI. 6. [9], LB I 606: 不可刪修.

¹⁴ BFJ, VI. 6. [17], LB I 608; vgl. die Andeutung in [6], LB I 606.

¹⁵ BFJ, VI. 6. [2], LB I 605: 凡數萬本,方如其真.

dieser Klärung dient die gesamte Erörterung der »Verfahrensweisen der Pinselkunst«. Dabei liegt dem Autor die unbedachte Abstraktivbildung zu einer formalen Qualität mit dem Titel »Echtheit« im Sinne illusionärer Authentizität, die mit formal-mimetischen Mitteln erreicht werden könne, in seiner anfänglich naiven Rede von *zhēn* 真 gleichsam auf der Zunge. Versucht wird daher hier schon in der Übersetzung, mit unterschiedenen Nominalisierungen – zuerst »Echtheit«, dann »das Echte« – im weiteren Verlauf des Gesprächs die Differenz zu dem von dem unbekanntem Lehrmeister vorgetragenen Leitgedanken zu unterstreichen. Letzterer gilt der tatsächlich »echten« Bildgestalt – will sagen: einer nicht mehr bildhaft illusionären Wiedervergegenwärtigung, sondern einer *konkreten Verkörperung* der Wirklichkeit im Gemalten. Aufgrund eines unplatonischen Denkrahmens, der ohne »Hinterwelten« auskommt, muß hier andererseits die Kategorie der »Wahrheit« tunlichst vermieden werden.

Zunächst also weist der unbekanntete Gesprächspartner im vierten Abschnitt die naive Vormeinung des Autors zurück, der zu Anfang in einer äußerlichen Ähnlichkeit (*sì* 似) den Weg zur Echtheit sieht und die Malerei (*huà* 畫) mit dem fast gleich lautenden Wort (*huā* oder *huá* 華) für »Blüte« bzw. »blütenschönes Aufscheinen« umschreibt. Für ihn stand immer fest, daß die »Linienzeichnungen« (*huà* 畫) der Malerei das äußerlich Sichtbare betreffen und nach außen hin scheinen sollen, auch daß sie so gefällig wie Blüten sein sollen. Dem widerspricht sein Gegenüber mit einer paradoxen Etymologie nach dem Muster »malen kommt von malen« (*huà zhě huà yě* 畫者畫也). So dann jedoch erklärt er dieses »echte«, das heißt nun in gelungener Weise auf Echtheit ausgehende Malen folgendermaßen:

»Indem an den [sinnhaften] Erscheinungsgestalten der Vorkommnisse Maß genommen wird, wird an ihnen das Echte aufgenommen. Hinsichtlich des blütenschönen Aufscheinens der Vorkommnisse wird das blütenschöne Aufscheinen an ihnen aufgenommen, hinsichtlich des wirklichen Gehaltes der Vorkommnisse wird der wirkliche Gehalt an ihnen aufgenommen. Man darf nicht an dem blütenschönen Aufscheinen festhalten und [dieses] zum wirklichen Gehalt machen. Wenn man sich auf die Kunstfertigkeit nicht versteht, mag man sehr wohl leichthin nach Ähnlichkeit trachten. Hat man es aber auf das Echte abgesehen, kann man [dies so] nicht erreichen. [...] Was die Ähnlichkeit betrifft, so wird dabei die körperliche Gestalt erlangt und das Atmen außer Acht gelassen. Was das Echte betrifft, so sind dabei das Atmen und die stoffliche Gegebenheit gleichermaßen voll [entwickelt]. Wo immer das Atmen im blütenschönen Aufscheinen weitergegeben, in der [sinnhaften] Erscheinungsgestalt [jedoch] außer

Acht gelassen wird, bedeutet dies den Tod der [sinnhaften] Erscheinungsgestalt.«¹⁶

Gegen die unaufgeklärte Annahme von der Ähnlichkeit, die sich gemäß einer älteren Sprachgewohnheit unmittelbar auf die »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形) selbst der innerweltlichen Vorkommnisse bezieht, sollen zuerst einmal deren »sinnhafte Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) in den Blick genommen werden. Gemäß Zong Bings 宗炳 Ausdifferenzierung des Sichtbaren in eine dinggleich »verkörperte« Formpräsenz (*xíng* 形) und eine »sinnhaft erscheinende«, auf weitere Bedeutungszusammenhänge verweisende »Gestalt« im eigentlichen Sinne (*xiàng* 象) soll also der sich in den Vorkommnissen gestalthaft ankündigende Sinn beim Malen vorrangig Beachtung finden. Erst indem auf dieser Sinnebene am anschaulich Gegebenen »Maß genommen« (*duò* 度) wird, kann von daher auch die Echtheit mit »aufgenommen« (*qǔ* 取) werden. Dieses Aufnehmen muß nicht ein visuell sonderndes und bestimmendes, also nach dem Modell eines abstraktiven intellektuellen »Begreifens« vorgehendes Erfassen besagen. Erst recht muß das erste Maßnehmen an der sinnträchtigen Gestalt nicht ein formales Abmessen von Richtungen, Größen und Verhältnisbestimmungen bedeuten. Denn allein auf der höheren Betrachtungsebene einer anschaulich verkörperten Sinnhaftigkeit kann überhaupt »das Echte« in die Erfahrung des Malers und von da ins Bild gelangen.

Dem nächsten Satz zufolge teilt sich die Erscheinungsgestalt wieder in einen Aspekt des reizvollen äußeren »Aufscheins« (*huá* 華) – sie fällt in die Sichtbarkeit – und in einen zweiten, der mit dem »Fruchtgehalt« (*shí* 實), also mit dem Inneren benannt wird. Ausdrücklich sollen beide Aspekte an dem, was Gegenstand der malerischen Darstellung wird, gemeinsam ins gemalte Bild gehoben werden. Sodann ist es erstaunlicherweise das Echte, das an ein »kunstmäßiges Verfahren« (*shù* 術) geknüpft wird, nicht etwa die geschmälte Ähnlichkeit und das dekorativ gelungene Formgebilde – wie vielleicht hätte angenommen werden können, wollte man die Idee der Echtheit beispielsweise von allen »niederen« Anwendungen einer bloßen »Maltechnik« abheben. Die Auskunft des Alten mystifiziert aber mit dem Verweis auf *shù* 術 ebensowenig ein »höheres Wissen«, ein Jen-

¹⁶ BFJ, VI. 6. [4], LB I 605: 度物象而取其真,物之華,取其華,物之實,取其實,不可執華為實.若不知術,苟似可也,圖真不可及也 [...] 似者得其形遺其氣,真者氣質俱盛.凡氣傳於華,遺於象,象之死也.

seits der bildnerischen Praxis. Auch für ihn hat die Malerei vor allem mit sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen und einer gestaltenden Tätigkeit zu tun, die er keineswegs geringschätzt. Erstaunen mag immerhin, daß es nicht etwa von einer Einsicht ins Wesen der Dinge abhängen soll, ob im Malen das Echte zu verwirklichen ist. Dazu bedarf es vielmehr gerade einer *praktischen* Kunstübung. Hiermit ist der gedankliche Boden für die Betonung ausführungsbezogener Angaben bis hin zur Reflexion auf die leibliche Malpraxis im BfJ geebnet. Indem an dieser malereitheoretisch zentralen Stelle von dem »Verfahren« gesprochen wird, ist darin ein erster Hinweis auf den Gedanken der Performativität gelegen.

Erst nach dieser kritischen Blickwendung gegen eine drohende Mystifizierung im Theoretischen und hin zum Praktischen läßt sich angemessen bedenken, daß die Idee eines nicht alltäglichen Verfahrens in der Bezeichnung *shù* 術 seit dem Altertum an mehr oder weniger geheime Praktiken und seltene Fertigkeiten aller möglichen »Meister eines Verfahrens« (*fāng shì* 方士) gemahnt. Denn wie die nachfolgende Auskunft im Rückschluß klarstellt, geht es bei dieser Kunstfertigkeit um nicht weniger als darum, gemeinsam mit der stofflich verkörperten Gestalt auch das »Atmen« in seiner ganzen »Fülle« (*shèng* 盛) ins gemalte Bild hereinzunehmen. Bedeutsam ist das »Atmen« zweifelsohne. Entscheidend ist jedoch überdies, daß es unmittelbar den Gestalten innewohnt; es hängt nicht bloß an einem äußerlichen Aufscheinen. Hier kommen offenbar zwei Verwendungen des Wortes *qì* 氣, »Atmen«, ins Spiel, eine metaphorische aus dem Geltungsbereich der dichterischen und ästhetischen Rede, die auf Phänomene und ihre assoziative Beschreibung ausgeht, sowie eine tiefer reichende, deren Augenmerk einer tatsächlichen Wirksamkeit im Untergrund gilt. Die zweite Verwendung von *qì* 氣 meint nicht das Als-ob von Leben im reizvollen Aufscheinen. Sie meint das Leben selbst in seiner sich vollziehenden Wirklichkeit. Ausdruck dieses *qì* 氣 ist aber offenkundig die sinnhafte Erscheinungsgestalt, sowohl im Unterschied zur verkörperten Form als auch im Unterschied zum Schmuck. Setzt dies indes nicht voraus, daß im Zuge des aufgesuchten Verfahrens zunächst einmal das »Atmen« überhaupt recht in den Blick genommen, besser gesagt: in die gelebte Erfahrung des Malers aufgenommen worden sein will, damit es ins Gemalte eingearbeitet werden kann?

Nur im Durchgang durch den Lebens- und Gestaltungsakt des Malers entfaltet sich die Erscheinungsgestalt. Aber nur diese anschau-

liche Gestalt garantiert wiederum das Fortwirken des »Atmens« »in echt« bis ins gemalte Bild hinein. Allein der Erhalt des »Atmens« garantiert sodann die ästhetische *Qi*-haftigkeit des angeschauten Bildes und seine »Echtheit«. Das Bild vermag erst aus diesem Zusammenhang heraus zugleich angeschauter Ausdruck und Wirkung zu werden, wie oben in III. 2. und IV. 1. gezeigt wurde. Bedarf es also nicht eines »lebendigen« Verfahrens, eines Malakts, der als gelebtes Ereignis vollziehen wäre? Wenn die Rede vom drohenden »Tod« (*sǐ* 死) der Gestalten nicht eine bloße Metapher ist, wenn es tatsächlich darum zu tun ist, in der Malerei eine Lebendigkeit wirksam aufzubewahren und wenn diese Lebendigkeit aus dem »Atmen« im Gesehenen und im Gemalten zu entnehmen ist als das Echte, das es in den Akt des Malens aufzunehmen gilt¹⁷ – wenn all dies zuletzt keine Überinterpretation des vorliegenden Gedankenganges bedeutet, heißt das dann nicht, daß über das Schauen hinaus die leiblich ausgelebte Performativität des Malakts von Belang ist für das Gelingen des Werks? Dies würde bedeuten, daß das gelungene Werk genau in dem Maße Echtheit in sich birgt, als es die ursprüngliche lebendige Wirkbarkeit im Medium des »Atmens« weiterzutragen imstande ist.

Bereits in der Erklärung des Kernstücks mit dem Titel »Ansicht« (*jǐng* 景) wurde vom Maler das »Schaffen des Echten« (*chuàng zhēn* 創真) gefordert.¹⁸ Außer dem Hinweis auf die jahreszeitliche Bewegtheit der Ansicht ist dem allerdings wenig mehr zu entnehmen, außer daß tatsächlich Echtheit als Qualität einer Ansicht *in* dieser greifbar werden muß. Daraufhin sagt der Alte jedoch am Ende des Textes folgendes:

¹⁷ In diese Richtung weist Munakatas eindringende Interpretation durchaus den Weg, auch wenn die Ansätze nicht konsequent zu Ende gedacht werden. So wird betont, daß *qi* 氣 im BFJ als »force rather than matter« angesehen werde. In der Folge wird *qi* 氣 (*spirit*), *xíng* 形 (*form*) und *zhì* 質 (*substance*) als die drei »constituents of existence« herauspräpariert, um alle drei Größen sodann als »three kinds of force in existence« zu qualifizieren. Außerdem wird in diesem Sinne *shèng* 盛, »voll erfüllt«, mit »strongly active« wiedergegeben. Munakata geht also tatsächlich von einer »Aktivität« oder Wirkbarkeit aus, die es um der Echtheit willen ans gemalte Bild weiterzugeben gilt. Der letzte Schritt unterbleibt dann freilich – vermutlich eben verhindert von abbildtheoretischen und ontologischen Vorgaben. Die fertigen Bildern liefern nach dieser Deutung doch wieder nur »shapes«, die im anschaulichen Zeigen dann »Realität erlangen«, wenn sie »lebendig«, aber auch »klar« die »grundlegende Natur« der dargestellten Gegenstände sichtbar machen (Munakata, Ching Hao, 21 f. Anm. 14). Läßt sich hier nicht das Ideal cartesianischer Erkenntnis, das berühmte *clare et distincte*, vernehmen?

¹⁸ BFJ, VI. 6. [6], LB I 606.

»Ich wünschte, daß Ihr es emsig üben möget, so daß, indem Ihr Pinsel und Tusche vergessen könntet, eine echte Ansicht dann gegeben wäre.«¹⁹

»Eine echte Ansicht wäre dann gegeben«, so sagt er. *Wo* wäre sie gegeben? Meint er die gemalte Ansicht als Darstellung *im* Berg-Wasser-Bild? Noch genauer gefragt: Sind die Linien und Tuscheflecken da im Bild gemeint, die sich jetzt zur *angeschauten* Ansicht zusammenfügen sollen? In auffälliger Weise wird ein »Gegebensein« (*yōu* 有) an die Stelle des zu erwartenden »Erlangens« oder »Erreichens« (*dé* 得), wie es vorher hieß, gesetzt.²⁰ Zeigt diese Abwandlung nicht an, daß jetzt von der echten Ansicht in einem ganz emphatischen Sinne die Rede ist? *Im* Bild zeigt sich eine Ansicht (*jǐng* 景). Diese mag uns sogar »täuschend echt« vorkommen – zumindest solange wir das Bild nicht völlig aufzunehmen verstehen. Doch hier wird ja von der Echtheit viel mehr behauptet. Indem der Maler das bewußte Handeln aufgibt, also *leiblich* in das Weltgeschehen einschwingt, das »Atmen« in seiner Wirksamkeit über die sinnhaften Erscheinungsgestalten aufnimmt und aus dieser Wirksamkeit heraus malt, vollendet sich sein Bild von selbst. Indem er seinen Pinselzug »sich ausführen läßt«, ohne daß er noch länger das Bild als »Darstellung von etwas« plante, auch ohne daß er es auf bestimmte technische Vollzüge im Umgang mit den Arbeitsmitteln Pinsel und Tusche oder deren »Wirkung« in der anschaulichen Gestaltung abgesehen hätte, *ersteht* das Bild *als* echte Ansicht. Jetzt verfügt der Maler, der zugleich Betrachter ist, über die echte Ansicht als anschauliche Bildgestalt. Er »verfügt darüber« (*yōu* 有). Denn tatsächlich »gegeben« ist im gemalten Bild jetzt »das Echte«, insofern durch die Anschauung dieses Bildes hindurch das echte *qi* 氣 ganz von selbst fortwirken kann.

Der Maler hat sich aus seiner Bildgestaltung zurückgezogen, indem er das Bild sich ganz von selbst verwirklichen ließ. Erst auf diese Weise kann dem Bild »Echtheit« zukommen. Vermittels einer im »Atmen« den Betrachter nun unmittelbar anrührenden Wirksamkeit ist die gemalte und angeschaute Ansicht eine »echte Ansicht« geworden. Weil sich aus dieser Wirksamkeit heraus das Weltganze als ein Wirkzusammenhang eröffnet, verschmilzt das gemalte Bild mit der Wirklichkeit selbst. Wenn in dieser Weise Welt *als* Bild erscheint, setzt sich durch dessen anschauliche Ausdrucksgestalt hindurch das Wirken der

¹⁹ BFJ, VI. 6. [17], LB I 608: 願子勤之, 可忘筆墨, 而有真景.

²⁰ Vgl. besonders »Einzig wird Ähnlichkeit geschätzt und das Erlangen der Echtheit« in VI. 6. [4], LB I 605: 但貴似得真.

Welt fort. Als ein solches welthaftes Wirken erst erlangt das Berg-Wasser-Bild in der Malerei den Status der Echtheit. Diese Echtheit eines Wirkens hat nichts mehr mit einer »Ähnlichkeit« oder »Wahrheit« in angeschauten Zeichen zu tun. Das gemalte Bild verkörpert mit Authentizität, was es ausdrückt. Denn es verkörpert nicht so sehr Bildzeichen wie vielmehr eine gelebte Wirksamkeit. In dieser Verkörperung leistet die angeschaute »echte Ansicht« nichts anderes als die Stiftung von Welt. Sie leistet dies aber im Verein mit allen ihren Ausdrucks- und Gestaltqualitäten, nicht gegen sie, neben ihnen oder über sie hinaus – etwa im Übertritt auf eine metaphysisch transzendente oder eine mystische Betrachtungsebene.

Die hier vorgeführte Lesart der Aussagen des BFJ zum Zusammenhang von Echtheit, »Atmen« und sinnhafter Erscheinungs-gestalt ist nicht eben orthodox, auch wenn einzelne Elemente dieses Gedankenganges von den detaillierten Kommentaren Munakatas²¹ und Nakamuras, besonders durch dessen Hinweis darauf, daß das weltbeherrschende »Atmen« selbst im Akt des Malens durch die Person des Malers hindurch am Werk sei,²² bereits nahegelegt werden. Es ist, als schreckten diese Forscher vor den Konsequenzen ihrer guten Einsichten zurück. Vielleicht werden sie auch von ihren theoretischen Voraussetzungen zur Unzeit eingeholt, wenn es darum ginge, sich von den Quellentexten in unerwarteter Weise belehren zu lassen – statt diese mit einer unkritischen Hermeneutik in falsche Schemata einzureihen. Genau beim Gedanken der Echtheit scheiden sich die Wege konventioneller Abbild-Theorien von der Kunst, die allemal in einer Darstellungsästhetik verwurzelt sind und die zeichenhafte Vermittlung eines im weitesten Sinne gegenständlich gefaßten Gehalts als Leistung der Kunst propagieren, und einer transformativistischen Kunstauffassung. Dieser zufolge ist die gegenstandsbezogene Darstellung nicht mehr als ein billiges Mittel zur Entfaltung einer Wirksamkeit, die weder mit »Lust« noch mit »Erkenntnis« oder »moralischer Läuterung« angemessen umschrieben wird. Höchst fragwürdig sind daher alle bisherigen Versuche, im Rahmen von ästhetischen Theorien, die im gegenständlichen Darstellen und im gegenstandsbeschreibenden Werk zentriert sind, Jing Haos 荆浩 Gedanken der Echtheit in der Berg-Wasser-Malerei zu explizieren. Dieser Einwand sei

²¹ Munakata, Ching Hao, 19 ff.

²² Nakamura, Chūgoku garan, 334.

um seiner weitreichenden Konsequenzen willen an dieser Stelle näher ausgeführt.

In der gängigen Sicht der Forschung handelt es sich nach der im BFJ entwickelten Theorie beim Verfolg des Echten in der Malerei vornehmlich nicht um ein praktisches, sondern um ein erkenntnistheoretisches Ideal. So übersetzt beispielsweise Sirén *zhēn* 真 schlicht mit »Wahrheit«²³ und unterstellt der Malerei damit ein dem theoretischen Erkennen wenigstens gleichgerichtetes Ideal: Es geht um das Erfassen der gegenständlichen Welt in ihrer innersten seinsmäßigen Konstitution. Wie tief aber die abendländische Philosophie fortwirkt, zeigt sich, wenn selbst Jullien an dieser Stelle ohne Zögern von »Wahrheit« spricht, obgleich seine gesamte Interpretation der vormoderne chinesischen Malerei dem zuwiderläuft.²⁴ Munakata bleibt zumindest dem Gedanken eines künstlerischen Zugangs zur Wahrheit insoweit verhaftet, als er den Terminus mit »reality« übersetzt und mit »reality or truthfulness of existence« erklärt. Klar wird die Idee der Echtheit als Wesenszug in den Sachen verstanden.²⁵ Daß er mit seiner Interpretation insgesamt dem hier verfolgten Gesichtspunkt einer transformativen Wirksamkeit in der Malerei sicherlich näher steht als dem Gedanken der objektiven Erkenntnis durch Kunst, hindert ihn nicht daran, durchweg auf Positionen zurückzugreifen, die einer Abbild-Theorie zuzuordnen sind, sowie eine erkenntnistheoretische Terminologie zu gebrauchen.²⁶ Nicht von ungefähr unterstellt

²³ Sirén, *The Chinese*, 39f.: »truth«.

²⁴ Jullien, *Das große Bild*, 184f./268f.

²⁵ Munakata, *Ching Hao*, 11 ff. und 21 Anm. 15.

²⁶ Vgl. zum Beispiel Munakata, *Ching Hao*, 11 ff.: »to grasp«; »understanding truth«; »existing object« oder mitunter unnötige, aber signifikante Ergänzungen wie die zu »true images« für *xiàng* 象 und »true nature« für *xìng* 性 (Hervorhebungen M. O.). Es geht der Malerei wider seine anderslautenden Ausführungen letztlich also doch um ein erkenntnistheoretisches, auf dem Wege der abbildhaften Wiedervergegenwärtigung erreichtes Eindringen ins innerste Sein der Gegenstände. Nicht umsonst spricht er daher in einer ontologischen Sprache zunächst von der »basic nature« und den »constituents of existence«, die er dann freilich im Sinne von »three kinds of force« umdeuten will (ebd., 21f. Anm. 14). Von einem statischen Ausgangspunkt in der Ontologie der Dinge aus fällt diese Umwandlung in dynamische Vorstellungen um so schwerer, wenn die Sprache der Statik einer klassischen ontologischen Begrifflichkeit verhaftet bleibt. So wird *qi* 氣 als »force« unter der Hand von einer Wirksamkeit umgewandelt in eine bloß angeschaut »lively[ness] with life force« der »proper shapes« von gemalten Bildern. Das metaphorische Geschäft des Malens besteht offenkundig nach wie vor darin, »to understand the ›Reality‹ of nature and then capture the ›Reality‹ in painting« (ebd., 24f. Anm. 20).

er Jing Hao 荆浩 einmal einen »naturalistic idealism«. ²⁷ Grundsätzlich bleibt somit auch in Munakatas Sichtweise Malerei als eine mimetisch darstellende Kunst auf das alte abendländische Erkenntnisziel verpflichtet, mit anschaulichen Mitteln die Konstitution des Gegenständlichen wiederzugeben oder in symbolischer Weise eine Einsicht in das objektive Sein und dessen »Wahrheit« an die Erkenntnis des Menschen zu vermitteln. Noch weiter versteigt sich folgende Aussage zu Jing Hao 荆浩 in ein vermutlich aus der modernen Erfahrung der autonomen Kunst geborenes Mißverständnis:

»Cet auteur considère, pour la première fois dans l'histoire de l'art chinois, qu'un artiste doit parvenir à »créer la vérité« (*chuangzhen*) en peignant.« ²⁸

Von »Kreation« im klassischen wie im modernen Sinne ist im BFJ vermutlich gar nicht die Rede; ebenso ist anzuzweifeln, daß die platonische »Wahrheit« jenseits der sinnlichen Erscheinungen – sei sie nun klassisch erkannt, sei sie modern künstlerisch geschaffen – dazu angeht, was im BFJ auf eine Stufe mit *huá* 華, »blütenschönes Aufscheinen«, und *shí* 實, »wirklicher Gehalt«, wie ebenso mit *qì* 氣, »Atmen«, und *zhì* 質, »stoffliche Gegebenheit«, gestellt wird. Wenn es dem Maler doch jedenfalls irgendwie immer noch um die *sichtbare* Wirklichkeit gehen muß, ist eine platonisierende Zweiwelten-Theorie nicht hilfreich zum Verständnis des Gemeinten.

Am deutlichsten treten diese impliziten Voraussetzungen der Forschung an Nakamuras Interpretation zutage. Diese ist insofern ambivalent, als er zuvorderst gerade im Gegensatz zu einem üblicherweise der Malerei unterstellten heteronomen Verfahren des Abbildens durch Ähnlichkeit den »Standpunkt der Autonomie« (*jiritsu teki tachiba* 自律的立場) und eine spezifisch künstlerische Kreativität als den Kerngedanken des Jing Hao 荆浩 heraushebt. Und nachdem er klargestellt hat, daß es nach dem BFJ eigentlich das *qì* 氣 als Ursprung des natürlichen Geschehens sei, das durch die Subjektivität des Malers hindurch am Werk sei, resümiert Nakamura, es handele sich da klar um eine Position des »Subjektivismus« (*shukan shugi* 主觀主義), weil die künstlerische Subjektivität bis in ihre leibliche Verfaßtheit hinein in der Malerei die lebendige Vermittlung eines objektiven Gehalts oder eben des *qì* 氣 erziele. An diesem Punkt fällt seine Analyse jedoch in die unzureichenden Dichotomien der klassischen Erkennt-

²⁷ Munakata, Ching Hao, 27 Anm. 21.

²⁸ Escande, *L'art*, 196.

nistheorie und eines mimetischen Kunstverständnisses zurück. Jing Haos 荆浩 reflektierter Begriff der Malerei bedeute gleichwohl einen idealistischen Wesensrealismus oder – in Nakamuras Worten – einen »objektiven darstellerischen Realismus« (*kyakkan teki shajitsu* 客觀的寫實), der von einem rein mimetischen Sachrealismus zu unterscheiden sei. Wo des letzteren Auffassung von »Echtheit«, einem näheren dekorativ-mimetischen Kunstverständnis entspringend, bestenfalls auf ein am Gegenstand als »Ding an sich« (*jitai* 自體) orientiertes »Kopieren« (*mōsha suru* 模寫する) hinauslaufe, richte sich Jing Haos Intention auf ein metaphysisches *qi* 氣, das heißt auf so etwas wie die »Natur der Objekte« (*taishō no honsei* 對象の本性), deren »innere Natur« (*naimen teki honsei* 内面的本性) oder die »gesetzmäßige innere Verfassung der Natur« (*zōka no ri* 造化の理). Dem so umrissenen höheren Gegenstand der »echten« Malerei entsprechend wird die malerische Aufgabe mit Verben wie »wiedergeben« (*utsusu* 寫す) und »weitergeben« (*deni suru* 傳移する) oder »einfangen« (*toraeru* 捉える), »erfassen« (*haaku suru* 把握する) und »aufklären« (*akirakani suru* 明らかにする) bezeichnet.²⁹

Diese längliche Aufzählung sollte eines ganz deutlich gemacht haben: Trotz seiner über alle späteren Interpreten hinausgehenden frühen Einsicht in die Rolle des »Atmens« im BFJ bleibt Nakamuras halb modernsprachliche Paraphrase einerseits dem tiefsitzenden Vorurteil der modernen Ästhetik verhaftet, die Malerei sei ein »Darstellen von Gegenständen«; andererseits entspringen alle benutzten Ausdrücke einem erkenntnistheoretischen Vokabular. Unter der Hand wird so jene zwischen den Zeilen sichtbar werdende »Arbeit« (*hataraki* はたらき) des »Atmens« im Malakt auf den vergegenständlichten Ausdruck desselben im gemalten Bild reduziert. Die Suggestivkraft eines solchen sprachlichen und gedanklichen »Dispositivs« bei der Lektüre der Quellen kann vermutlich nicht hoch genug veranschlagt werden. Können auf diesem Boden theoretische Grundlagen aufgedeckt werden, die den meisten Anschauungskonventionen der (europäischen) Moderne diametral zuwider zu laufen scheinen? Es gilt, in einer Hermeneutik des systematischen Gedankens im ganzen den Wortlaut einzelner Stellen kritisch und gegen die bequeme Gewohnheit zu lesen, wenn tatsächlich die theoretische Tragweite des BFJ aufgedeckt werden soll.

Im folgenden soll daher aus einer anderen Perspektive versucht

²⁹ Nakamura, Chūgoku garan, 331 ff.

werden, die Behauptung, daß es die Welthaltigkeit und die welteröffnende Wirksamkeit der gelungenen Malerei ist, worauf das Thema des »Echten« (*zhēn* 真) im BFJ ausgerichtet ist, zu erhärten. So nahelegend es ist, in diesem Terminus die Angabe des idealen Gegenstands der Berg-Wasser-Malerei oder die Auszeichnung der gelungenen Ansicht in bezug auf ihren symbolischen Gehalt zu erblicken, muß der Gedanke der Echtheit im gedanklichen Gesamtzusammenhang des BFJ gerade nicht im Ausgang von einer Bestimmung des gemalten Gegenstands selbst, wohl aber im Ausgang von der eingangs verfolgten fundamentaleren Rekonstruktion des bildimmanenten Gehaltes wie eines Anliegens in der Bildbetrachtung im ganzen her gedeutet werden. Gerade vermittelt des zentralen Gedankens der welt-eröffnenden Wirksamkeit des Bildes steht das Ideal der »echten Ansicht« in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einem bestimmten produktionsästhetischen Ideal. Darin geht es um das selbstvergessene Aufgehen der Persönlichkeit des Künstlers in seinem Malakt. In der oben zitierten letzten Aussage des Alten in Abschnitt [17] fällt die an sogenannte daoistische Einstellungen gemahnende Wendung »Pinsel und Tusche vergessen« (*wàng bǐ mò* 忘筆墨) auf.³⁰ Die Betonung der ganzen Aussage liegt damit entgegen dem Anschein nicht auf der Vorstellung einer *Wiedergabe* der wirklichen Ansicht als einer ursprünglichen Gegenständlichkeit. Ihren Kern bildet viel eher das Ideal eines Sich-Einstellens der echten Weltwirklichkeit im Malakt in der Weise des Von-selbst.³¹ Mithin ist für eine vollständige Klärung der Idee des Echten nicht von dem vordergründigen Ausgangsproblem des Textes, dem treffenden Malen des Kiefernbaumes, auszugehen, sondern von der Grundfrage: *Wie* ist zu malen, so daß das Berg-Wasser-Bild über die anschauliche Darstellung einzelner Gegenständlichkeiten in der Bildbetrachtung die Welt als solche zu eröffnen vermag? Es müssen nach der Semantik des Bildinhalts und der Reflexion auf ein ursprüngliches Verständnis der Malerei nunmehr die Überlegungen zur Malweise untersucht werden. Nachdem der Schluß des BFJ in dieser Weise fraglich geworden ist, kann nur die

³⁰ Vgl. die Idee des selbstvergessenen Einschwingens in den Lauf der Welt in *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« (»Erörterung über den Ausgleich der Dinge«), ZZJS 21 f.; vgl. Wilhelm, *Dschuang Dsi*, 39 f.

³¹ In diese Richtung weist bereits Munakata (Ching Hao, 49 Anm. 73). Allerdings möchte ich gegen sein subjektivistisches Verständnis daran festhalten, daß diese Auskunft nicht auf den mentalen Zustand des Malers, sondern durchaus auf das gemalte Bild selbst und seine Anschauung in ästhetischer Einstellung zu beziehen ist.

produktionsästhetische Perspektive eine letzte Bestätigung der hier verfolgten Deutung der Echtheit als einer Wirksamkeit des »Atmens« und im »Atmen« verschaffen. Wie zu vermuten steht, ist im Gefolge seiner Vorläufer auch Jing Hao 荆浩 daran gelegen, in der Bestimmung der rechten Malweise die Möglichkeit aufzuzeigen, wie durch die anschauliche Bildgestalt die welthafte Wirksamkeit zum Tragen kommen und die tatsächliche Eröffnung des Wirklichen sich ereignen kann. Hierbei beerbt er unmittelbar Zhang Yanyuan 張彥遠 mit seinem oben in IV. 3. eingeführten Ideal eines malerischen »Von-selbst« (*zì rán* 自然).³²

4.3. Ein welthaltiges Malen aus der Pinselbewegung

Es ist in besonderem Maße die spätestens nach dem Untergang der Han-Han-Dynastie im dritten Jahrhundert zu voller Entfaltung gelangende Schreibkunst, die wichtige Erfahrungen zur Beziehung zwischen leiblichen Bewegungsvollzügen und Ausdrucksqualitäten des visuellen Kunstwerks bietet.³³ Diesen fundamentalen kulturellen Erfahrungsschatz weiß sich auch die Malerei mehr und mehr zunutze zu machen. Schon im sechsten Jahrhundert deutet sich, wie oben in III. 3. dargelegt, bei Xie Hes 謝赫 zweiter Verfahrensweise, dem »Einsatz des Pinsels« (*yòng bǐ* 用筆),³⁴ an, daß die leibliche Komponente in der Einschätzung von Pinselzügen nicht nur in der Schreibkunst, sondern auch in der Malerei einen hohen Rang zu beanspruchen hat. Schon bei dessen unmittelbarem Nachfolger Yao Zui 姚最 (um 550) findet sich das gleichberechtigte Zusammenspiel von Innerem und leiblicher Bewegung in der lobenden Wendung »behend im inneren Sinn ist [bei Xiang Dong] die Hand bewegt« zum Ausdruck ge-

³² Zu erwähnen ist darüber hinaus im Hinblick auf die Selbstvergessenheit im Malakt folgender Ausspruch: »Wenn das Sinnen in Bewegung versetzt und [dann] der Pinsel geschwungen wird, so erlangt man es in der Malerei gerade dann auch schon, wenn die Sinneshaltung nicht auf die Malerei gerichtet ist. Wenn man in der Hand nicht blockiert, im inneren Sinn nicht verfestigt ist, ergibt es sich so auf eine Weise, daß man davon nicht weiß.« (LDMHJ 卷 2, 25: 運思揮筆. 意不在於畫. 故得於畫矣. 不滯於手. 不凝於心. 不知然而然. Vgl. Acker, *Some T'ang*, I 183).

³³ Die ausschlaggebende Bedeutung der Leiblichkeit und des Gestischen für die Schreibkunst – sowohl auf seiten des Schaffensaktes wie auch im rezeptiven Geschehen – hat zuletzt Billeter in seinem *L'art chinois de l'écriture* in aller Eindringlichkeit vorgeführt.

³⁴ GHPL, VI. 3. [2], LB I 355.

bracht.³⁵ Und Zhang Huaiguan 張懷觀 soll in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts so von Lu Tanwei 陸探微 gesprochen haben:

»[...] in seiner Bewegung trifft er überein mit dem Geistigen. Seine Pinselspuren sind kraftvoll und scharf, als hätte [er da] mit der Spitze einer Ahle [gearbeitet, ...].«³⁶

Im gemalten Bild werden nunmehr die »Pinselspuren« (*bǐ jī* 筆迹) in ihrer ästhetischen Qualität eigens wahrgenommen und beurteilt, als handelte es sich um ein Werk der Schreibkunst. Anders als bei der in III. 3. hervorgehobenen Ambivalenz der Aussagen des Xie He 謝赫 vom Beginn des sechsten Jahrhunderts wird bald klarer, daß die Arbeitsmittel und die *Bewegung* während der Gestaltung unmittelbar anschaulich am fertigen Bild abzulesen sind. Das Bild, über das im sechsten Jahrhundert noch primär, wie gezeigt wurde, im Hinblick auf die gegenständliche Darstellung gesprochen wird, das spätestens im achten Jahrhundert aber auch im Hinblick auf den Ausdruckswert der Linie hin gesehen wird, mag dasselbe sein. Zhang Huaiguan 張懷觀 spricht ja über einen Meister des fünften Jahrhunderts. Die ästhetische Wahrnehmung hat sich jedoch gewandelt. Auch in der gegenstandsbeschreibenden Linie vermag man nun eigene Gestaltwerte zu erkennen. Dies belegt die neuartige Verknüpfung der angeschauten Pinselspuren mit Mittel und Bewegungsart ihres Entstehens ganz klar. Noch aber handelt es sich auch jetzt nicht um die ästhetische Autonomie einer gänzlich unabhängig vom Gegenstand wahrgenommenen Linie. Das theoretische Augenmerk gilt daher dem Malakt, nicht dem rezeptionsästhetischen Reiz. Man blickt auf die *Bewegungsart*, die zur Entstehung der betreffenden Gestaltqualität der Linie in der Darstellung geführt hat. Wie ein Gemeinplatz muß daher nach einer langen Einübung in diese früh reflektierte Betonung der Leiblichkeit und des Bewegungsablaufs in der Zeit geklungen haben, wenn Tang Yin 唐寅 (1470–1523) unter den Ming 明 lapidar feststellte:

»Die detailgetreue Malerei [der Berufsmaler] ist wie die Regelschrift [in der Schreibkunst], das [ausdruckshafte] Darstellen der Sinneshaltung gleicht den vollkommenen Meistern der Grasschrift. Das ist [jedoch] *nichts weiter als eine geistige Kraft und wunderbare Vollendung im Halten des Pinsels und Drehen*

³⁵ Übersetzt nach Yao Zui 姚最, *Xu hua pin* 續畫品 (Fortsetzung der Rangordnung in der Malerei), in LB I 369: 心敏手運.

³⁶ LDMHJ (卷 6) 127: 動與神會.筆迹勁利,如錐刀焉.

des Handgelenks [und Unterarms]. Wenn viele gute Schreibe-künstler dieser Welt gute Maler sind, ergibt sich das daraus, daß sie im *Drehen des Handgelenks* [und Unterarms] und im Gebrauch des Pinsels *nie ins Stocken geraten* [Hervorhebungen M. O.].³⁷

Der berühmte Malermönch Yuanji 原濟 oder Shitao 石濤 hat den unterschiedlichen Kräften und Ansatzweisen bei der »Bewegung des Handgelenks [und Unterarms]« (*yùn wǎn* 運腕) in der von ihm über-lieferten Schrift *Aufgezeichnete Worte zur Malerei des Mönches Ku-gua* (*Kugua heshang hua yu lu* 苦瓜和尚畫語錄) oder *Grundlagen der Malerei* (*Hua pu* 畫譜) ein eigenes Kapitel gewidmet, denn in seiner Zeit gilt längst als ausgemacht: Zur Verbesserung aller Unvoll-kommenheiten in der Malerei »muß man auf jeden Fall zunächst bei der *Bewegung des Handgelenks* [und Unterarms] Hand anlegen [Her-vorhebung M. O.].³⁸ Erst aus dem Kapitel zum Darstellen von Bäu-men geht freilich der Grund dafür hervor. In didaktischer Absicht wird jetzt die leibliche Selbsterfahrung, werden die Bewegungsimpul-se des Tanzes in ihrer Analogie sowohl zum Führen des Pinsels im Malakt wie ebenso zur anschaulichen Gestalt des fertig Gemalten her-angezogen. Da heißt es:

»Was die *Verfahrensweise* betrifft, in der ich Kiefern-bäume, Zedern, alte Aka-zien und alte Wacholder-bäume darstelle – wenn es drei bis fünf Stämme sind, gleichen sie in ihrer wirkmächtigen Erscheinung kühnen Recken, die sich zum Tanz erheben, mal niedergebeugt, mal aufgerichtet, mal geduckt, mal stehend, mal krumm sich drehend, mal ausgelassen, mal hart, mal weich. In der *Bewe-gung des Pinsels* und in der *Bewegung des Handgelenks* [und Unterarms] stelle ich sie im großen und ganzen vielfach in der *Verfahrensweise*, mit der Felsen dargestellt werden, dar. [Gleich, ob mit] fünf, mit vier oder mit drei Fingern [am Pinsel gemalt wird], [die Finger] drehen sich alle mit dem Handgelenk [und Unterarm] mit, und gemeinsam mit dem Ellbogen strecken [Finger und Handgelenk] sich aus und werden wieder eingeholt, zusammengenommen und vereint in einer einzigen *Kraft*. Wo die *Bewegung des Pinsels* am schwersten wiegt, muß [dieser] freilich im Flug auf das Papier aufgesetzt werden, um dem ›Atmen‹ [alle] Heftigkeit zu nehmen [Hervorhebungen M. O.].³⁹

³⁷ Übersetzt nach LB I 107: 工畫如楷書,寫意如草聖,不過執筆轉腕靈妙耳.世之善書者多善畫,由其轉腕用筆之不滯也.

³⁸ Übersetzt nach Abschnitt 6 »Yun wan 運腕« (»Bewegung des Handgelenks [und Unterarms]«), in LB I 151: [...] 必先從運腕入手也.

³⁹ Übersetzt nach Abschnitt 12 »Lin mu 林木« (»Wäldchen und Bäume«), in LB I 155: 吾寫松柏古槐古檜之法,如三五株其勢似英雄起舞,俛仰蹲立,踞蹠排宕,或硬或軟,運筆運腕,大都多以寫石之法寫之.五指、四指、三指皆隨其腕轉,與肘伸去縮來,齊並一力.其運筆極重處卻須飛提紙上,消去猛氣.

Yuanji 原濟 betont hier zum einen, daß unsere Anschauung des Gemalten sich über die bloße Seh Wahrnehmung hinaus in Form eines *unmittelbar leiblichen Mitvollzuges* von intendierten Bewegungen verwirklichen muß, wenn er mit einem anthropomorphen Bild vom »Tanz« (wǔ 舞) der gemalten Bäume spricht. Zum andern wird mit dieser Schilderung einer Malbewegung unterstrichen, daß diese aus dem Gemalten aufgenommenen Bewegungsimpulse des Leibes nicht einen malerisch-anschaulichen Effekt bedeuten und auf eine Darstellungstechnik zurückzuführen sind. Vielmehr ist es am Anfang ebenfalls die Leiblichkeit des Malers, sind es dessen eigene Bewegungsimpulse, wie sie *als Bewegung* den Malakt bestimmen und von hier aus in das Gemalte einfließen, worauf es ankommt. Aus diesem Grund muß auch der Pinselstrich, wo er am schwersten wirken soll, dem leichtesten Aufsatz des Pinsels in einer gleichsam »fliegenden« Arm-bewegung entstammen. Nur so kann die dabei notwendigerweise »heftig« (měng 猛) ausfallende Gewalt des betreffenden Malaktes und des diesen durchpulsenden »Atmens« (qì 氣) des Malers selbst in die gewichtige Würde einer gemalten Linie umgewandelt werden.

Es darf angesichts dieser Äußerungen allerdings nicht übersehen werden, daß es sich bei der Sensibilisierung gegenüber den Ausdrucks-werten der Tuschelinie in der Berg-Wasser-Malerei durchweg nicht um eine Art der »Abstraktion« handelt, wie sie in der Schreibkunst unterstellt werden kann. Die gegenstandsbezogene Vermittlung einer Bedeutsamkeit oder vielmehr einer welthaften Wirksamkeit stellt auch in diesem Punkt den Rahmen für die Auseinandersetzung mit der Pinselführung dar.⁴⁰ Wie verhält es sich also hinsichtlich dieser traditionellen Aufmerksamkeit auf die schreibkünstlerisch geschulte Ausführung der Malbewegung in dem etliche Jahrhunderte vor den zuletzt angeführten Zitaten entstandenen BFJ?

Bereits bei Jing Hao 荆浩 erhält die Leiblichkeit in der Ausführung des Malakts ein einzigartiges Gewicht. Gleichsam als Motto sei an den Anfang der diesbezüglichen Erörterung der folgende enigmatische Satz aus dem BFJ gestellt:

»Deine Hand – mein innerer Sinn.«⁴¹

⁴⁰ Als hilfreich erweisen sich an dieser Stelle abermals die bereits angeführten Hinweise auf die ästhetische Bedeutsamkeit der *leiblichen Handbewegung* für die Entfaltung der Seh Wahrnehmung und des anschaulichen *Weltzuganges* von Fiedler (Über den Ursprung, in: Ders., Schriften, I 164 f.).

⁴¹ BFJ, VI. 6. [15], LB I 608: 爾之手,我之心.

So spricht der Alte, nachdem er zur Probe auf seine Lehren den Maler einer praktischen Übung unterworfen hat. Es scheint so, als habe der Schüler es schließlich geschafft, die inneren Absichten des unbekanntesten Meisters in seine Pinselführung umzusetzen. Für die vollendete Unmittelbarkeit dieser Übertragung spräche am beredtesten der elliptische Sprachstil dieser Formulierung. Ebenso wird diese Interpretation von der nachfolgenden Darstellung gestützt, wonach das Lehren der Vollkommenen sich tatsächlich nach dem Muster von »Anrührung und Darauf-Ansprechen« (*gǎn yīng* 感應) verwirklichen soll. Umgekehrt könnte der zitierte Ausspruch aber auch in Beurteilung der fertigen Bilder getan sein. Somit könnte er als Anspielung auf jene sogleich zu erörternde, das »Atmen« betreffende Leitlinie, wonach »der innere Sinn sich mit dem Pinsel mit bewegen soll«,⁴² gelesen werden. Von hier aus ließe sich die argumentative Reihenfolge in diesem Satz – von der ausführenden Hand zum nachgeordneten inneren Sinn übergehend – rechtfertigen. Demnach könnte der Autor nunmehr aus seiner eigenen Pinselführung, die sich nach den in einer praktischen Übung gelehrt »Verfahrensweisen der Pinselkunst« des unbekanntesten Lehrers vollzogen hätte, gleichsam im nachhinein die rechte Sinneshaltung gewinnen. Er könnte aus der eigenen *leiblichen* Ausführung im Malen den inneren Sinn des Lehrers erlangen. Die rechte Einstellung würde sich allein im Gefolge eines Bewegungsvollzuges ergeben. So betrachtet, erinnert diese Stelle an die Aussage jenes geschickten Radmachers aus dem *Zhuang Zi* 莊子:

»Ich habe es in der Hand erlangt und sage mich dem dann mit dem inneren Sinn zu.«⁴³

Der Sinn in der Aussage des Radmachers besteht darin, daß die handwerklich geübte Hand über ein einverleibtes praktisches Wissen verfügt, das nicht mehr der Lenkung durch den inneren Sinn bedarf, ja sogar, daß dieses »äußerliche« Können im Leib den Geist zu einem bloßen Mitgehen auffordert. Das rein leibliche Können kann aus genau dem Grund nicht in Worte gefaßt werden, weil dies eine Abstraktion von seiner notwendigen Bedingung, eben der Leiblichkeit, bedeuten würde. Sollte Jing Haos 荆浩 Intention tatsächlich aus diesem Gedanken abzuleiten sein, wie Xu Fuguan 徐副觀 in etwas selbstwi-

⁴² BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 心隨筆運.

⁴³ *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 13 »Tian dao 天道« (»Der weghaft leitende Sinn des Himmels«), ZJZS 218: 得之於手而應於心; vgl. Wilhelm, Dschuang Dsi, 153 f.

dersprüchlicher Weise meint,⁴⁴ so bedeutete dies, daß für ihn allein im praktischen Vollzug der Pinselbewegung jene Verfahrensweisen der Pinselkunst, die im Innern bloß »beherzigt« werden, weitergegeben werden können. Das heißt nicht weniger, als daß das Thema der Leiblichkeit für den Theoretiker Jing Hao 荆浩 in der Tat eine Schlüsselstellung einnimmt. Dieser Aspekt der Leiblichkeit betrifft aber zuin-
 erst das Thema der Welthaltigkeit der Berg-Wasser-Malerei. Was genau ist nun mit dieser Behauptung gemeint?

In dem Vorhaben eines gleichsam »nicht erwirkenden« Malakts (*wú wéi* 無為) findet sich auf einer fundamentaleren Ebene abermals die bekannte welthafte Dimension der Berg-Wasser-Malerei nach Jing Hao 荆浩 verkörpert. Es gilt freilich, um diese Zusammenhänge zu erkennen, zuerst einmal zuzugestehen, daß in der Auslegung chinesischer Malereitheorien dem Blick auf das in leiblicher Praxis entfaltete Sein-zur-Welt tatsächlich der Vorrang gebührt vor der vertrauteren Subjekt-Objekt-Disposition einer *θεωρία*, einer bloßen Schau. Demnach stehen Künstler und Betrachter gar nicht primär einer angeschauten Gegenständlichkeit gegenüber, deren Sinn und Erscheinung es zu erkennen oder zu repräsentieren gilt. Künstler und Betrachter haben vielmehr *teil* an einer Wirklichkeit, die nur in eingeschränktem Sinne »gegenständlich« zu nennen ist. Grundzug dieser Wirklichkeit ist nämlich nicht ein *φαίνεσθαι*, daß sie also »ist«, indem sie »erscheint«, sondern daß sie *sich vollzieht*. Und in dieser Vollzugsweise des »Von-selbst« (*zì rán* 自然) ist – wie oben in IV. 3. zu Zhang Yanyuan 張彥遠 bereits erläutert – der Kern dessen zu sehen, was als »Welt« bezeichnet werden kann. Über die Verweise des Dargestellten auf die Welt hinaus richtet Jing Hao 荆浩 aus diesem Grund sein besonderes Augenmerk mehrfach auf die Malweise. Der im leiblichen Bewegungsvollzug der Pinselführung verankerte Malakt soll im Ergebnis jedes bewußte Machen hinter sich lassen, um seinerseits den hohen Status des »Von-selbst« zu erlangen. In der gelingenden Malweise wiederholt sich auf eine zunächst paradox erscheinende Weise jene Vollzugsweise, die das naturwüchsige Geschehen der Wirklichkeit schlechthin kennzeichnet. Nicht nur auf der semantischen Ebene ist somit im Berg-Wasser-Bild Welt impliziert, sondern insbesondere in jener eigentümlichen Qualität der anschaulichen Pinselspuren, wonach diese den Charakter des Menschenwerks verleugnen und vom Rang des welthafte Wirklichen selbst sein sollen.

⁴⁴ Xu Fuguan, *Zhongguo Yishu*, 298.

Der Gedanke der Weltentfaltung betrifft neben dem Was des Gemalten vorrangig das Wie des Malens. Der hohe malereitheoretische Stellenwert dieser Ausführungen ist vor allem in einer unvergleichlichen Radikalität der Aussagen zur Art und Weise des malenden Vollzugs gelegen. Im Hinblick auf diesen Gedanken geht Jing Hao 荆浩 seinerseits an Genauigkeit über die Vorgaben bei Zhang Yanyuan 張彥遠 hinaus. Dieser hatte, wie bereits angesprochen, noch über dem Rang des »Vergeistigten« (*shén* 神) den Rang dessen, »der [in der Malerei dem] Von-selbst [ebenbürtig ist]« (*zì rán* 自然) eingeführt.⁴⁵ Wie Jing Hao 荆浩 jetzt dieses ältere Ideal systematisch vertieft, können die folgenden fünf Belege verdeutlichen. An erster Stelle steht seine überraschende Auslegung des »Kernstücks« vom »Atmen«:

(1) »[...] der innere Sinn bewegt sich mit dem Pinsel mit, und ohne Fehl werden [so] die Erscheinungsgestalten aufgenommen.«⁴⁶

Zentral ist in diesem provokanten und viel diskutierten ersten Zitat der Gedanke, daß die leibliche Pinselbewegung dem inneren Sinn, mithin dem Denken und Planen vorhergeht. Diese Aussage scheint in äußerstem Widerspruch zu jener alten, später auch dem Maler-Dichter Wang Wei 王維 zugeschriebenen Anweisung zu stehen:

»Die Sinneshaltung gehe dem Pinselzug voraus!«⁴⁷

Dieser Spruch wird im nächsten Kapitel erörtert werden. Wie irritierend aber Jing Haos 荆浩 von Ferne an die *écriture automatique* der Surrealisten gemahnende Devise in Ost und West immer wieder gewirkt hat, zeigt sich an ihrer »wohlmeinenden« Entschärfung bzw. Umkehrung sowohl im Rahmen der früh entstandenen Parallelüberlieferung bei Han Zhuo 韓拙 wie in der Moderne bei west-östlichen Interpreten. Der erste Teil hat nach Han Zhuo 韓拙 mit dem Beiklang eines Mimesis-Gedankens so zu lauten:

»Den körperlichen Gestalten folgend wird der Pinsel bewegt [...].«⁴⁸

Offensichtlich um einer Vormeinung über den Sinn willen wird mitunter die Wortstellung des BFJ verdreht, um zur entgegengesetzten Wiedergabe zu gelangen:

⁴⁵ LDMHJ (卷 2) 26; vgl. Acker, *Some T'ang*, I 186.

⁴⁶ BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 心隨筆運, 取象不惑.

⁴⁷ SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 意在筆先.

⁴⁸ SSCQJ, VI. 9. [58], LB II 678: 隨形運筆. Vgl. die Erörterung im Kapitel über das SSCQJ, unten IV. 8.

»[...] the mind moving along, guiding the brush in perfect control.«⁴⁹

Nach Jing Hao 荆浩 geht es jedoch erstens hier nicht um ein Nachzeichnen der »körperlichen Gestalten« (*xíng* 形), sondern um die »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象). Diese sind – wie oben hinsichtlich der Kiefern bäume und zuvor in IV. 1. an Zong Bings 宗炳 HSSX gezeigt wurde – in ihrer welthaften Bedeutsamkeit aufzunehmen. Darauf lief ebenfalls die zuvor analysierte Passage zum Verständnis der Malerei bei Jing Hao 荆浩 selbst hinaus. Diese welthaften Erscheinungsgestalten aber sollen sich nach diesem Zitat nun gerade aus einem restlosen Eingelassensein des Innern des Künstlers in die Bewegung, die sein Pinsel vollführt, ergeben. Daß diese Pinselbewegung, die hier die Führung übernimmt, zweifellos in langer Übung geschult ist und eng an konventionalisierten Bewegungsvollzügen entlang läuft, muß nicht betont werden. Doch allein vermittelt dieser leiblichen Bewegung, die gerade infolge einer Ausschaltung des inneren Sinnes mit seiner Neigung zum Planen und Entwerfen möglich wird, kann das »Atmen« (*qì* 氣) bis ins gemalte Bild hinein wirksam werden. Daß diese leibliche Bewegung des Malakts sich aber unmittelbar aus einem Eingehen auf das »Atmen« in der Welt ergeben soll, erhellt ja aus den zuvor untersuchten Aussagen zur Bestimmung der Malerei in Abschnitt [4]. Daß es für diese Übertragungsleistung primär auf die Leiblichkeit des Malers ankommt, geht daraus hervor, daß der Maler selbst in seiner Leiblichkeit es ist, der wie die Welt vom »Atmen« durchdrungen ist. Festzuhalten bleibt also die erstrebte Ausschaltung des vorgängig bewußten Bildentwurfs und die geforderte Anbindung des inneren Sinnes und Trachtens unmittelbar an die sich vollziehende Bewegung der Hand mit dem Pinsel, mithin an die Bewegung des Leibes. In dieser Leiblichkeit als einer Vollzugsgröße in der Zeit soll das Innere des Malers ganz aufgehen, um das »Atmen« im Akt des Malens entfalten zu können. Dieses erste »Kernstück« wird also ganz der Praxis einer *leiblichen Gestaltfindung* gewidmet. Es darf nicht leichtfertig an anders orientierte Auskünfte angeglichen werden, macht es doch im Sinne einer geistesgeschichtlichen Gegenposition zur *opinio communis* gerade den besonderen Wert und Reiz des BFJ aus.⁵⁰

⁴⁹ Lin Yutang, *The Chinese*, 65; ebenso Escande, *L'art*, 114.

⁵⁰ Erstaunlich ist, daß ein Interpret wie Jullien nicht nur mit keinem Wort auf den Paradigmenwechsel des BFJ eingeht, sondern auch die »konventionelle« ältere Leitidee von der Führung der Sinneshaltung vor der Pinselbewegung mit Begriffen wie »Intentiona-

Nakamura nimmt daher den *textus receptus* auch ohne Zögern an. Und er erkennt hinsichtlich dieser Textpassage, die er zu Recht als Weiterentwicklung der früher besprochenen Vorgaben von Zhang Yan-yuan 張彥遠 ansieht, abermals an, daß es in der Hauptsache, gestützt auf die Pinselführung, um die Verwirklichung des *qi* 氣 selbst gehe und nicht etwa um die einzelner Formen. Weiterhin betont er in seiner Erläuterung, daß hier ein transzendenter »Bezirk vor der Trennung von Subjekt und Objekt« (*shukyaku mibun no kyō* 主客未分の境) angesprochen sei. Das bedeute nichts anderes, als daß das *qi* 氣 des Malers mit dem *qi* 氣 der Welt verschmolzen sei. Allerdings spricht er diesbezüglich dann von dem »reinen Bewußtseinszustand« (*junsui ishiki no jōtai* 純粹意識の状態) des Malers, in dem daraufhin das Innere und die Hand in Entsprechung miteinander »arbeiteten« (*hataraku* 働く).⁵¹ Aus der Perspektive einer idealistischen Subjektphilosophie ist die Brisanz von Jing Haos 荆浩 produktionsästhetischem Ideal offenbar doch nicht zu bergen. Denn an den systematischen Ort des Leibes wird letztlich wieder das Bewußtsein gesetzt. Und die »Arbeit« wird von ihrem darstellerischen Ziel her sowie im Hinblick auf das Denken als mögliches Hemmnis untersucht. Sie wird jedoch nicht auf diejenigen *Vollzugsbedingungen* hin überprüft, die jeder Bewegung als *zeitlicher* Entfaltung in der Leiblichkeit innewohnen.

Auch Munakata plädiert zunächst gegen andere für das radikalere Verständnis, wonach im BFJ das Ideal der »Spontaneität« (*zì rán* 自然) vertreten werde. Es gehe in diesem ersten Punkt um ein »transmitting the universal life force (*ch'i*) into painting«; folglich sei hier »the total state of the artist in the action of painting« angesprochen. Und gesagt werden solle: »[...] ›mind follows (Tao),‹ or ›mind follows (brush which revolves together with Tao),‹ or even ›mind flows by itself.«⁵² Bedeutet diese letzte Rückwendung zum »Geist« (*xīn* 心) nun aber nicht geradezu die Umkehrung des ursprünglichen Gedankens, daß der innere Sinn der äußerlichen Pinselbewegung *nachfolgen* solle, damit es zur Übertragung des »Atmens« ins Bild komme? Sollte es nicht eher um die Unterordnung oder Ausschaltung des Geistigen als um eine Befreiung desselben zu vollendeter »Selbstän-

lität«, »Konzeption« oder »Idee-Anregung« ganz einer herkömmlichen bewußtseinsphilosophischen und genieästhetischen Herangehensweise einordnet (Jullien, Das große Bild, 260f.). So bleibt noch bis in seine Schilderung einer schöpferischen Pinselbewegung hinein der Diskurs der europäischen *inventio* und *inspiratio* bestimmend.

⁵¹ Vgl. Nakamura, Chūgoku garon, 335 f.

⁵² Munakata, Ching Hao 23 f. Anm. 20.

digkeit« zu tun sein? Munakata analysiert in seinem Kommentar lang und breit die Idee einer kosmischen Bewegtheit (*yùn* 運) und dieser entsprechend einer rein spontanen Bewegung des Menschen – nur um sodann in einen subjektiven Idealismus zurückzufallen. So wird die Einsicht in die führende Rolle der Leiblichkeit um Haaresbreite verfehlt.

Tatsächlich ist es nach Ching Hao 荆浩 die Pinselbewegung als eine notwendigerweise mit dem Leib vollzogene, *innerhalb* deren sich *de facto* und unmittelbar das Wirken des »Atmens« in die Gestaltung hinein überträgt. Es bedarf für dieses Verfahren gerade nicht eines vorgängigen Regulativs; es bedarf gerade nicht der geistigen Lenkung. In diesem einen Augenblick der Gestaltwerdung und in Hinblick auf die in der Malerei anzustrebende Übertragung des »Atmens« ins Malen wie ins gemalte Bild wäre eine geistige Vermittlung offenkundig hinderlich. Das *leibliche* Eingebundensein des Menschen in das Geschehen des Weltganzen bürgt am besten für diese Übertragungsleistung.

Der beliebte Übersetzungsausdruck »Spontaneität«, der auch in diesem Zusammenhang von Munakata und anderen eingesetzt wird, ist grundfalsch gewählt für *zì rán* 自然, das »Von-selbst«; denn er bezieht sich auf die Eigenmächtigkeit und den freien Willen eines handelnden Subjekts. Die Welt, worauf sich im älteren China die Idee des Von-selbst bezieht, »handelt« jedoch nicht und ist nicht tätig; allenfalls »geschieht« sie. Der Terminus Spontaneität ist überdies gerade hier offensichtlich irreführend. Munakatas eigenen Erläuterungen zufolge steht hier die Idee eines Eingehens in die *fremde* Bewegtheit des Weltganzen im Hintergrund des Ausdrucks *yùn* 運. Der Maler malt hier also gerade nicht »spontan«, das heißt »aus Freiheit«. Er soll vielmehr mit seiner Pinselbewegung *innerhalb* seiner Umgebung in eine welthafte Bewegtheit eingehen; er soll sich sogar in seinem Innern ganz einer äußerlichen Bewegung in der Zeit anheimgeben. War es nicht dies, was Munakatas Rede vom »total state of the artist in the action of painting [Hervorhebungen M. O.]«⁵³ ebenso gut hätte besagen können – würde nicht das Geistige in bewährter Manier zuletzt wieder über den Leib gestellt?

Nun zum nächsten Beleg. Das Zitat (2) stammt aus der Ausführung zum nächstfolgenden Kernstück, der »Gestimmtheit« (*yùn* 韻):

⁵³ Munakata, Ching Hao, 24 (Anm. 20).

(2) »Mit verborgener [Pinsel-] Spur werden die körperlichen Gestalten hingestellt, [...]«. ⁵⁴

Hier geht es jetzt um die fertigen »Pinselspuren«, nicht um den Bewegungsvollzug, der zu ihrer Entstehung führte. Die Pinselspuren sollen nun nicht von der malerischen Gestaltungsarbeit zeugen, sondern von dem sachlichen Gestaltzusammenhang der Darstellung. Dies belegt einmal mehr, daß es in der Malerei durchaus maßgeblich auf das Herausarbeiten von konkreten Formen (*xíng* 形) im Bild ankommt – auch wenn diese Figurationen sodann wie sinnhafte Erscheinungsgestalten angeschaut werden. Diesbezüglich gilt es zu beachten, daß die gestalthaft gegenwärtigen »Verkörperungen« im Bild so aussehen sollen, als seien sie ganz sie selbst und nicht das Machwerk einer Pinselarbeit. Damit soll auch von der Seite der fertigen Darstellung her klar werden: Ideal ist eine welthafte Gestimmtheit *in* den angeschauten Sachen, nicht eine Selbstdarstellung des Pinselzuges, der die Sachen im Bild wirksam werden läßt. Das Berg-Wasser-Bild ist weit von der Abstraktion der Moderne entfernt. Was bisher zur leiblichen Bewegung gesagt wurde, impliziert also gerade nicht die graphisch lebendige Linie als autonomes Kunstgebilde, worin sich die Individualität des Künstlers ausdrückt. ⁵⁵ Die leibliche Bewegung fungiert als Mittler des »Atmens«, nicht hingegen als ästhetischer Selbstzweck. Sonst geht im Bild gerade die Gestimmtheit verloren, die der Welt als einem lebendigen Zusammenhang innewohnt; und sonst geht die evokative Kraft des gemalten Bildes auf der Ebene seines Durchstimmtheits von der Welt verloren.

Der dritte Beleg ist vor diesem Hintergrund wirklich aufschlußreich. Da geht es um das fünfte »Kernstück«, das den Gebrauch des Pinsels zum Inhalt hat:

(3) »[...] obgleich gestützt auf Verfahrensweisen und Vorschriften, wird [der Pinsel] bewegt, indem er, um und um sich wendend, durch alle Veränderungen hindurchläuft, und [dabei] kommt es nicht zu [seiner Verfestigung in] einer stofflichen Gegebenheit und nicht zur [Ausbildung als] körperliche Gestalt – gleichsam Flug und Selbstbewegung.« ⁵⁶

⁵⁴ BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 隱迹立形.

⁵⁵ Von hier aus betrachtet, gerät Nakamuras oben zitierte Aussage von der »Autonomie der Kunstübung« nach Jing Hao 荆浩 (Nakamura, Chūgoku garon, 331) noch entschiedener in eine irreführende Nähe zur genialen Expression des Künstlersubjekts und zum *l'art pour l'art* der europäischen Moderne.

⁵⁶ BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 雖依法則, 運轉變通, 不質不形, 如飛如動.

Auf verblüffende und bezeichnende Weise weicht Munakata einer ihm offenbar zu extrem oder unsinnig erscheinenden Behauptung von der »Autonomie« des Pinselzuges gegenüber einer Gestaltungsabsicht des Künstlers in seiner Wiedergabe dieser Textpassage aus, wenn er für den Passus »wird er bewegt, indem er, um und um sich wendend, durch alle Veränderungen hindurchläuft« schreibt:

»[...] applying all the varieties of strokes in accordance with your purpose.«⁵⁷

Das genaue Gegenteil scheint doch vom Autor des BFJ intendiert. Die Verfahrensweisen sind durch lange Übung verinnerlicht und wohnen jeder Pinselbewegung inne. Noch im Ausgang von regelhaften Vorgaben für die Pinselführung wird jedoch darauf bestanden, daß diese einen hohen Grad an Eigenständigkeit gegenüber einer absichtsvollen Lenkung aufweist. Nur so kann eine dem »Atmen« gewachsene »Durchgängigkeit« (*tōng* 通) im *zeitlichen Verlauf* der Bildgestaltung gewährleistet werden. Was dem folgt, müßte sich daher streng genommen in einer ziemlich metaphorischen Sprache auf den Bewegungsvollzug der Pinselführung selbst, nicht primär hingegen auf die im gemalten Bild erscheinende Spur dieser Bewegung beziehen.⁵⁸ Der Pinsel als bewegter, der Pinsel in seiner Bewegung darf nichts von einer »stofflichen Festigkeit« (*zhí* 質) oder einer »körperlichen Gestalt« (*xíng* 形) haben. Wenn diese Wörter aufgrund der Verneinung mit *bù* 不 wie Verbalausdrücke zu verstehen sind, bedeutet dies: Die *Pinselbewegung* darf nicht zu einem festen Körper gerinnen. Auch wenn diese Auskunft nur in metaphorischer Weise verstanden werden kann, erhellt doch aus dem sodann Gesagten, was genau gemeint ist. Der Pinsel kann nicht fliegen, und er kann sich nicht selbständig bewegen. Anderes zu behaupten, wäre ein deplazierter Mystizismus. Aber in der didaktischen Rede von der Leitlinie bei der Pinselführung gilt es die Vorstellung im Maler zu wecken, der Pinsel in seiner Hand solle weder zur Ausbildung von Stoff und Gestalt, solle weder im Gedanken an eine feste gegenständliche Körperlichkeit noch auch seinerseits wie ein fester Bewegungskörper geführt werden. Der Pinselzug

⁵⁷ Munakata, Ching Hao, 12.

⁵⁸ Ich korrigiere hiermit früher geäußerte Ansichten. Inzwischen bin ich zur Überzeugung gelangt, daß die »sechs Kernstücke« durchweg im Blick auf den Malakt formuliert sind, wohingegen erst die in Abschnitt [8] behandelten »vier wirkmächtigen Erscheinungsqualitäten am Pinselzug« sich auf Ausdruckswerte im gemalten Bild, auf die berühmten »Pinsel Spuren« also, beziehen lassen (vgl. die anderslautende Darstellung in: Obert, Leib und Welt, 118).

soll nicht gezielt oder einfach in einer den Verfahrensweisen willfährigen, wie die Himmelskörper immergleich verfahrenen Bewegung (*yùn* 運) vonstatten gehen. Er soll umgekehrt geradezu so ablaufen, daß diese Bewegung bestenfalls wie ein freies Fliegen und wie ein reiner »Selbstvollzug« (*dòng* 動) erfahren werden kann.

Es ist nicht die gesehene Pinsellinie, die in diesen Worten hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualität beschrieben wird. Geschildert wird die leibliche Bewegung des Pinsels; geschildert werden *Bewegungsqualitäten*, die der Maler in leiblicher Selbsterfahrung zu verinnerlichen hat. Deutet sich darin nicht die für den Menschen so schwer zu verwirklichende Leitidee des Von-selbst (*zì rán* 自然) an? Doch nur ein solcher, von der Kontrolle durch Regeln und die Darstellungsabsicht nahezu befreiter Bewegungsvollzug garantiert der ersten und wichtigsten Leitidee ihre Verwirklichung. Nur in dieser idealen Weise einer Bewegung, die *als Bewegung* aus sich heraus und von selbst geschieht, kann es zur geforderten Umkehrung des Verhältnisses zwischen innerem Sinn und Leib kommen. Nur so kann der innere Sinn sich tatsächlich der leiblichen Bewegung anvertrauen, und erst dann kann das »Atmen« seinerseits in der Dimension einer ganz zu ihm hin geöffneten leiblichen Bewegung zum Tragen kommen. In diesem fünften Kernstück findet sich also die Ausrichtung des ganzen Abschnittes auf die Frage nach dem malerischen Verfahren bestätigt. Und hier wird das erste Kernstück in seinen Voraussetzungen genauer beleuchtet.

Der leitende Gedanke des Von-selbst (*zì rán* 自然) als einer Weise des Malens kommt auf unerwartete Weise schließlich hinsichtlich des Einsatzes der Tusche zum Vorschein, wie das vierte Zitat zeigt:

(4) »[...] dies ist da] von glänzender Bildung und [zugleich ganz] von selbst so geworden, gleichsam als sei es nicht abhängig von [der Arbeit eines] Pinsels.«⁵⁹

In einer schwer zu entschlüsselnden Dialektik gewinnt nun wieder die stoffliche Eigenart der Tusche gegenüber dem bewegten Ziehen des Pinsels mit seinem individuellen Eigenleben die Oberhand. Der Tuscheauftrag kann des Pinsels nicht entbehren. Gleichwohl soll er eine hohe Selbständigkeit gegenüber dem Pinsel besitzen – dieser jetzt als ein bloßes Malmittel verstanden. So kann in der ästhetischen Wirkung der materiellen Tusche, die im gemalten Bild ja körperliche Gestalten oder eben die »Vorkommnisse« selbst angibt, der paradoxe

⁵⁹ BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 文采自然,似非因筆.

Eindruck eines Zusammenspiels von höchster Verfeinerung des von Menschenhand Gemachten – von »glänzender Bildung« (*wén cǎi* 文采) – mit dem sichtbaren Ausdruck reiner Naturwüchsigkeit entstehen.

Gerade das Höchstmaß an künstlerischer Gestaltung scheint für Jing Hao 荆浩 in der anschaulichen Verkörperung des Von-selbst als derjenigen Geschehnisweise gelegen, die die Welt und das Wirkliche im ganzen durchherrscht. Und gerade im Inbegriff des am meisten gegenstandsbeschreibenden Gestaltungsmittels, in der Körperlichkeit der dunklen flächigen Tusche, in deren Gewand die Gestalten des Dargestellten überhaupt erst vor einem leeren Hintergrund in die Sichtbarkeit treten, erreicht die Erörterung jenen Punkt, an dem umgekehrt das Verfertigtsein und die künstliche Ausbildung des »Zeichens für etwas« radikal zurückgewiesen wird zugunsten einer erstaunlichen Vorstellung: Im Auftrag der Tusche ist auf das Von-selbst zu achten. Das gemalte Bild soll aussehen, als ob die in Tusche verkörperten Gestalten da ohne Pinsel hingelangt wären. Es soll wirken, als hätte sich auch das Tuschezeichen auf naturwüchsige Weise eingestellt, als habe es sich von selbst da ergeben. Noch die künstlich hergestellte Oberfläche des bedeutsamen Tuschebildes mit ihren materialisierten schwarzen Spuren der Arbeit soll somit als anschaulicher Ausdruck der Wirklichkeit schlechthin gelten können, indem dasjenige, was sich da gestalthaft zeigt, der Wirklichkeit darin ebenbürtig ist, daß es von selbst zu diesem schwarzen Körper gekommen, von selbst so geworden scheint, wie wir es sehen.

Die fünfte Textpassage zum ranghöchsten »vergeistigten« Maler kann vor diesem Hintergrund als Zusammenfassung der produktionsästhetischen Äußerungen verstanden werden:

(5) »[...] es gibt da nichts, was tätig betrieben würde; eingelassen in die Bewegung werden die Erscheinungsgestalten zuwege gebracht.«⁶⁰

Es geht in der Malerei durchaus um ein »Zuwegebringen von Erscheinungsgestalten«. Gleichwohl kann dieses offensichtlich auch anders denn als ein »[planendes] Erwirken von etwas Bestimmtem« (*yǒu suǒ wéi* 有所為) sich vollziehen. Abermals liefert die leibliche Bewegung des Pinselzuges den Schlüssel zum Verständnis. Indem je schon der leibliche Vollzug und die bewußtseinsmäßige Absicht dazu – allein aufgrund eines bestimmten Vorverständnisses vom Menschen –

⁶⁰ BFJ, VI. 6. [7], LB I 606: 亡有所為,任運成象.

getrennt werden, kann überhaupt die Frage nach einer Reihenfolge zwischen beiden Bereichen auftreten. Wenn hingegen beide Seiten von vornherein als integrale Momente eines nicht mehr als Handlung, sondern als Geschehen zu interpretierenden zeitlich entfalteten Phänomens angesehen werden, wird es immerhin denkbar, daß die äußerlich wahrnehmbare und erfahrbare Bewegtheit des Leibes ihrerseits zum Ausgangspunkt in der Bildgestaltung genommen werden kann. Das Künstler-Ich kann sich immerhin ganz in die leibliche Bewegung »einlassen« (*rèn 任*). Diese Bewegung ist ein Stück weit als ein äußeres Geschehen mit den ihm innewohnenden Widerständen des Leiblichen notwendigerweise vom Bewußtsein abgehoben. Denn restlos wäre ja eine leibliche Bewegung ohnehin niemals auf die bloße Ausführung einer Gestaltungsabsicht, eines geistigen Entwurfs, zu reduzieren. Daß es gerade bei der Charakterisierung der höchsten »Vergeistigung« in der Kunst dazu kommen soll, daß das vollständige Eingehen in die leibliche Bewegtheit und der Verzicht auf geistige Vorarbeiten gelingen, gehört zur Ironie in der europäischen Auseinandersetzung mit außereuropäischen anthropologischen Deutungsmustern.

Diese fünf Belege sollten immerhin deutlich gemacht haben, wie es von verschiedenen Seiten her immer wieder die Idee des Von-selbst ist, von der sich die Malweise in ihren verschiedenen Aspekten bestimmen lassen soll, um die Weltwirksamkeit des gemalten Bildes nicht zu gefährden.⁶¹ Die Schnittstelle zwischen einem konventionellen Bildentwurf und einer sich von selbst ergebenden Gestaltung ist aber gemäß dieser Analyse des BFJ genau in der Leiblichkeit der Ausführung gelegen. An der Erörterung der »vier Qualitäten der

⁶¹ Auf den ersten Blick scheint dieses künstlerische Ideal gar nicht so weit entfernt von abendländischen Leitbegriffen wie »Inspiration« und »Spontaneität«. Doch geht es im »spontanen künstlerischen Ausdruck« wirklich um etwas, das aus einer *Bewegung* oder sogar aus der anonymen *Bewegtheit* des Weltganzen entspringt? Wenn Dewey, William James zitierend, die Entladung emotionaler Energie im schöpferischen Akt der Kunst mit den Worten »it must burst forth unaided« charakterisiert (Dewey, Art, 72), kommt er damit scheinbar dem Ideal des *zì rán* 自然 sehr nahe. Doch sobald der Weg bis dahin mit Begriffen wie »Imagination«, »Konzeption« oder »Reifung« beschrieben wird, zeigt sich auch an dieser psychologischen Ästhetik wieder, daß immer noch das Muster einer *Herstellung von Seiendem* die theoretische Richtung vorgibt. Die schöpferische Ausdrucksbewegung dient einem *poietischen* Ziel, der fertigen Gestalt als dem sinnbildlichen oder evokatorischen äußeren Pendant zu einer inneren Befindlichkeit (ebd., 74 ff.). Buchstäblich die Welt als solche – die Welt als Bild – ist es, was diese Vorstellung vom ästhetischen »Ausdruck« des Subjekts vom Eingelassensein in eine Bewegtheit im BFJ trennt.

wirkmächtigen Erscheinung der Pinsellinie« (*bǐ sì shì* 筆四勢) lassen sich diese Beobachtungen zur starken Gewichtung der leiblichen Vollzugsweise des Malaktes bestätigen. Auch in der Bestimmung der Ausdrucksqualitäten, die an den gemalten Pinselspuren selbst angeschaut werden, fällt bis in die sprachliche Formulierung der Beschreibungen hinein die große Aufmerksamkeit auf, die der Autor leiblichen Bewegungsvollzügen schenkt. Der ganze Abschnitt [8] erscheint mit seinen organisistischen Metaphern von vornherein im Licht der Leiblichkeit. Genau in diesem Punkt ist allerdings zugleich Vorsicht geboten. Die Termini sind sicherlich von der älteren Tradition der Bestimmung von Ausdrucksqualitäten der Pinsellinie in der Schreibkunst geerbt. Dort werden sie jedoch von alters her im Blick auf die Kraft und den Druck beim Gebrauch des Pinsels eingeführt. Über Munakatas Auffassung hinausgehend, es handle sich hier um »forces of brushwork«, ⁶² ist an dieser Stelle daher zu präzisieren. Gegenüber jener alten Vorlage der Wei Shuo 衛鑠, wo eben ausdrücklich zuerst von der »Kraft [im Ziehen] des Pinsels« (*bǐ lì* 筆力) die Rede ist, um die drei Gestaltqualitäten des Pinselstriches mit den Namen »Knochen«, »Fleisch« und »Muskeln und Sehnen« (*gǔ* 骨, *ròu* 肉, *jīn* 筋) zu charakterisieren, ⁶³ geht die Erläuterung im BFJ jetzt in umgekehrter Reihenfolge von der Erscheinungsweise des gemalten Pinselzuges aus, um erst dann auf sein Zustandekommen aus einer Bewegung zu sprechen zu kommen. Die gedankliche Ableitung ist also auf signifikante Weise umgekehrt. In komplexerer Weise ist es diesem Autor nicht mehr zunächst oder ausschließlich um verschiedene Kräfte in der praktischen Ausführung, sondern um anschauliche Gestaltmerkmale zu tun. Gegenüber einer weiter verbreiteten Gewohnheit, in Anlehnung an eine bestimmte Auffassung von der Schreibkunst den Ausdruck *shì* 勢 lediglich als einen »Dynamismus« der graphischen Gestaltung zu verstehen, ⁶⁴ ist hier zu beachten, daß es allein die anschaulich gegebenen Gestaltqualitäten des fertigen Werks sind, die ein angemessenes Urteil über die in der Pinselführung wirksamen »Kräfte« gestatten. Und mit den metaphorisch gebrauchten Ausdrücken aus der Sprache des lebendigen Organismus können doch letztlich auch gar nicht verschiedene »Kräfte«, sondern nur sichtbare und taktile, also

⁶² Munakata, Ching Hao, 13 bzw. 32 Anm. 30.

⁶³ Vgl. Wei Shuo 衛鑠, »Bi zhen tu 筆陣圖«, in: Wang Yuanqi, Peiwen, (卷 3, 論書三) II 56a.

⁶⁴ Vgl. so insbesondere auch Escande, Traités, 92 f. und 212 Anm. 309.

sinnlich wahrnehmbare, in leiblicher »Einführung« ausdifferenzierte Gestaltqualitäten gemeint sein. Diese verweisen offensichtlich auf kategorial Unterschiedenes – von der tastsinnlich widerständigen Härte und scharfen Begrenzung der »Knochen« und der Fülle des »Fleisches« über die Anspannung von »Muskeln und Sehnen« bis hin zum Eindruck der Bewegtheit im »Atmen«. Auch bezeichnet der Ausdruck *shì* 勢 weder in der malereitheoretischen Literatur, wo er oft im Hinblick auf die sich darbietende Erscheinungsweise von Gebirgen oder Bäumen Anwendung findet, noch anderswo eine lediglich wirksame »Kraft«, vielmehr allenfalls die *in der Art einer angeschauten Wirktenz* einer gegebenen Situation jeweils innewohnenden Entwicklungsmomente – daher auch die weitere Bedeutung »Lage der Dinge«, »Machtverhältnisse«.

Entsprechend den Gegebenheiten bei der gegenständlichen Darstellungsweise der Berg-Wasser-Malerei und im Gegensatz zur Schreibkunst wird der Pinselzug von Jing Hao 荆浩 bei dieser Charakterisierung womöglich innerhalb einer Gestaltganzheit und nicht in seiner Vereinzelnung gesehen. Die ästhetische Wirkung ist vor die Didaktik der Pinselführung getreten. Um so aufschlußreicher sind angesichts dieses Befundes freilich doch die beigefügten Erklärungen. Die visuelle Wirkung der unaufgehobenen Spannung in der Pinsellinie, wodurch die Bildgestalt im ganzen als ein einziger Zusammenhang angeschaut werden kann, wird jetzt nämlich im Blick auf die ausführende Pinselbewegung so bestimmt:

»Wenn der Pinsel [-zug] aufhört und [es] dabei doch [nicht] abbricht, [...]«⁶⁵

An der gemalten Pinsellinie, die notwendig einen Anfang und ein Ende aufweist, kann sichtbar werden, daß die Bewegung, in der sie ausgeführt wurde, gleichsam im Leeren weiterlief. Diese innere Spannung des leiblichen Vollzuges hat sich der angeschauten Linie als Ausdrucksqualität der Kraft zum Weiterlaufen mitgeteilt. Selbst die schiere Präsenz des Dinglichen unter der Rubrik »Fleisch« (*ròu* 肉) wird nach einer möglichen Deutung noch mit dem gleichsam leiblichen Verhalten des Pinsels, dem »Hervortreten und Abtauchen« (*qǐ fú* 起伏), umrissen. Eine »voll erfüllte Wirklichkeit« (*shí* 實) ist gleichermaßen in der oberflächlich verlaufenden (*qǐ* 起) wie in der untergründigen (*fú* 伏) Pinsellinie gegeben. In allen Schichten des gemalten Bildes erweist sich die fleischliche Präsenz des über den Malgrund

⁶⁵ BFJ, VI. 6. [8], LB I 606: 筆絕而[不]斷.

geführten Pinselzuges. Nicht anders muß das »Aufleben und Absterben« (*shēng sǐ* 生死) unter der Rubrik »Knochen« (*gǔ* 骨) auf das An- und Absetzen des Pinsels während der ausführenden Bewegung bezogen werden. Aufschlußreich ist nun, daß auch in die Betrachtung der Gestaltqualitäten wiederum das »Atmen«, nunmehr als ästhetische Eigenschaft, als sichtbares Merkmal am Bild, aufgenommen wurde. In gewisser Weise kommt dieser Kategorie in ihrer größeren Allgemeinheit der Wert einer Zusammenfassung zu:

»Wenn die [Pinsel-] Spuren und Linienzüge nicht versagen, wird dies »Atmen« genannt.⁶⁶

Das »Atmen« aus dem ersten Kernstück zum Malakt kann sich also im Gemalten als Ausdruck der eigenen Wirksamkeit niederschlagen. Wie oben in Teil III. aufzuzeigen versucht wurde, ist die Idee des *qi* 氣 tatsächlich ambivalent. Damit wird einerseits eine Vollzugsqualität, das Lebendige wie beim Atmen, das Leben, das das Weltgeschehen durchpulst, bezeichnet. In dieser Hinsicht kann das »Atmen« als Wirksamkeit angesprochen werden. Sodann zeigt sich diese Wirksamkeit jedoch als wahrnehmbarer Ausdruck. Insbesondere kann sie angeschaut werden. Aus dieser Verdoppelung beziehen die Künste einen Großteil ihrer Legitimation und Anziehungskraft. Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs zwischen einer zeitlich entfalteten Wirklichkeit und dem Erscheinen kommt es erst zur Verwendung des Wortes *bài* 敗, »versagen« oder »eine Niederlage erleiden«, in dieser Kennzeichnung der angeschauten Ausdrucksgestalt des »Atmens«. Diese Ausdrucksgestalt ist, wie sich mehrfach gezeigt hat, angewiesen auf die Pinsellinie, das heißt aber auf die Weise der Pinselführung. Hinter dem angeschauten Atmen im Bild steht jene durch den Leib vermittelte Bewegtheit des »Atmens« in der Welt. Es zeigt sich darin also mit die leibliche Bewegung im Ziehen des Pinsels. Nur wenn diese leibliche Bewegung – als solche eines Leibes und damit anfällig für »Schwäche« – in ihrer Kraft sich durch die Zeit des Malens durchhält, wenn sie nicht »versagt«, erst dann kann auch die Spur und der Linienzug im Bild kraftvoll und lebendig atmen.⁶⁷

Sowohl hier, auf der Ebene des angeschauten Bildes, wie dort, auf

⁶⁶ BFJ, VI. 6. [8], LB I 606: 迹畫不敗謂之氣.

⁶⁷ Jullien (Das große Bild, 124f.) charakterisiert das welthafte Malen in leiblicher Analogie zum Ein- und Ausatmen sehr treffend als einen rhythmischen Wechsel von »Malen/Ent-malen«.

der Ebene des Nachdenkens über den Malakt und die Entstehungsbedingungen des gelungenen Bildes, läßt sich mit hinreichender Deutlichkeit erkennen, daß die leibliche Bedingtheit des Malens erstmals von Jing Hao 荆浩 systematisch reflektiert wird. Der Betonung des Leiblichen bedarf es aus zwei Gründen. Einmal dient sie zur gezielten Zurückweisung aller Ansprüche geistiger Kontrolle über die Gestaltfindung. Denn mit der bewußten Gestaltungsabsicht wird die Qualität des Von-selbst im Bild zunichte. Dann aber verliert das gemalte Bild den Status der Wirklichkeit oder eben des »Echten«. Zum anderen bedarf das »Atmen«, das es aus der Welt ins Bild zu übertragen gilt, des unmittelbaren Durchgangs durch die Leiblichkeit des Menschen, um nicht verloren zu gehen. Hinter dem Thema der leiblichen Bewegung des Pinsels ist also eine doppelte gedankliche Anstrengung zu erkennen. Einmal soll das Malen in der Weise des Von-selbst zum Gipfel der Malerei erhoben werden. Denn nur diese Malweise scheint für den Autor des BFJ garantieren zu können, daß auch tatsächlich die Wirksamkeit des »Atmens« *als naturwüchsig welthafte* authentisch im Bild sich anschaulich verkörpert findet und zugleich durch das Bild hindurch in die Betrachtung hereinwirken kann. Zum zweiten soll die ästhetische Rede vom »Atmen« als Ausdrucksqualität in der Weise ihrer Hervorbringung durch die leibliche Bewegung verankert werden. Denn in der leiblichen Bewegung des Malens, die sich gleichsam auf Tuchfühlung zum wirksamen »Atmen« vollzieht, das die Welt durchwaltet, kann noch am ehesten der Übergang von der reinen Wirklichkeit zum Selbsta Ausdruck gelingen.

In diesen Reflexionen auf die Weise des Malens und insbesondere auf das Moment der Leiblichkeit liegt nunmehr der gesuchte Nachweis dafür vor, daß die »echte Ansicht«, von der im BFJ die Rede ist, viel eher mit dem welthaltigen Grundzug der Malerei als mit dem darstellerischen Problem der überzeugenden Wiedergabe von Gegenständen im Bild verknüpft ist. Das gemalte Bild soll nach Jing Hao insofern »echt« sein, insofern es genuin das Wirkliche verkörpert. Für das Berg-Wasser-Bild besitzt somit die Frage nach einer Vergleichbarkeit von Abbild und naturwüchsigem Vor-Bild keine Relevanz. Denn nicht im dargestellten gegenständlichen Inhalt, sondern hinsichtlich der im Gemalten anschaulich sichtbaren Geschehnisweise des Welthaften fällt es überein mit dem Wirklichen der Welt selbst. Das künstlerische Bild gewinnt in erster Linie durch das leiblich-welthaltige Wie seiner Gestaltung den Rang des Wirklichen. Dies bedeutet aber, daß es über das Sehen und das Sichtbare hinaus darauf abzielt,

die Wirksamkeit des Weltganzen als solchen für den Betrachter neu zu entfalten.

Zusammenfassend ist zur Bedeutung des mit Echtheit gelungenen Berg-Wasser-Bildes nach dem BFJ festzustellen: Der Maler ist leiblich eingelassen in die Bewegtheit der Welt im »Atmen«; er führt in der Weise des Von-selbst den Pinselzug aus, ohne eine »Darstellung von etwas« zu planen. So ergibt sich das gemalte Bild als eine »echte Ansicht«. Deren Echtheit besteht wiederum darin, daß sie vor dem Betrachter wirksam werden und ihm seine Welt nach Art der menschlichen Umwelt und in gelebter Präsenz eröffnen kann. Das Welt-Bild nach Jing Hao 荆浩 ist also keine Metapher auf die wirkliche Welt. Denn die im Bild angeschaute Ansicht gibt sich als Welt und als das Wirkliche; sie stiftet unmittelbar vor Augen das wirkliche Weltgeschehen. Auch hier ist die Welt als Bild wirklich geworden.

5. Das Berg-Wasser-Bild als Welt-Bild nach Wang Wei 王維

Aus der früheren Tang-唐-Zeit ist jener andere Wang Wei 王維 (701–761), der berühmte Dichter und Maler, zu nennen, dem wahrscheinlich fälschlicherweise zwei bzw. drei wichtige Texte zur Malereitheorie zugeschrieben werden. Auch wenn diese Quellen vor allem in der nördlichen Song-宋-Zeit (960–1127) weitere Verbreitung fanden und, wie in Anbetracht ihrer sprachlichen Unbeholfenheit allgemein angenommen wird, schwerlich von dem Dichter selbst stammen können,¹ bilden sie doch die gedankliche Brücke zwischen den bisher dargestellten Errungenschaften der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei und ihrer seit der Hochblüte dieser Malereigattung während der Song-宋-Zeit in Form von »Malereihandbüchern« mehr oder weniger vereinheitlichten und systematisierten theoretischen Bekräftigung. Es soll aber in diesem Kapitel lediglich eine gedankliche Rekonstruktion bestimmter Problemlagen und Sinnhorizonte aus den Wang Wei 王維 zugeschriebenen Schriften gegeben werden, nicht eine historische Nachzeichnung geistesgeschichtlicher Entwicklungslinien.

Zu besprechen sind hier einmal die Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei] (*Shan shui jue* 山水訣), kurz SSJ, die Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei] (*Shan shui lun* 山水論), kurz SSL, und die in sich stimmigere Parallelüberlieferung der Erörterung, die mit Ab-

¹ Vgl. dazu genauer Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 279 ff.; Bush/Shih, *Early*, 143 f.

weichungen und Zusätzen mitunter auch – sicher ebenso zu Unrecht – dem Maler Jing Hao 荆浩 zugeschrieben wurde, das Langgedicht zur Berg-Wasser [-Malerei] (*Shan shui fu* 山水賦), kurz SSF.²

Eine kleine Bestätigung für das zu Jing Hao 荆浩 Dargelegte sei hier der Überleitung halber an den Anfang gestellt. In bezeichnender Weise wird nämlich einmal mehr – und diese Beobachtung spricht auch eher für ein späteres Entstehungsdatum dieser Textgruppe – in dem abschließenden Ratschlag der *Merksprüche* sichtbar, mit welcher Selbstverständlichkeit das Moment der leiblichen Ausführung im Malakt jenen theoretischen Ort besetzt hält, an dem vielleicht eher Imagination, Komposition und Entwurf zu vermuten wären. Ganz beiläufig wird da das Konkreteste der Handbewegung mit der scheinbar höchsten Vergeistigung, der spielerischen Freiheit künstlerischer Vollendung, verknüpft, wenn gesagt wird:

»Ist die Hand [einmal] innig vertraut mit dem, was über [das Arbeiten mit] Pinself und Reibstein hinausgeht, spielt sie zuweilen leicht mit dem [zweckfreien] *Samādhi* [-Reich der Vollendung].«³

Diese Aussage spiegelt die geschärfte Erfahrung wider, daß es die leibliche Handbewegung im Malakt ist, die allenfalls nach langjähriger Übung zu künstlerischer Vollendung führen mag. Was im Rahmen des buddhistischen Übungsweges die Meditation zu leisten verspricht, das wird nach einer popularisierten Rede vom »*Samādhi* [-Reich der Vollendung]« hier gerade der Hand zugetraut, nicht einer geistigen Reifung.

Daneben tritt aber in der Gruppe der drei genannten Texte erstmals konkret zutage, welche anschaulichen Gestaltmerkmale im einzelnen ein Berg-Wasser-Bild erfüllen muß, um tatsächlich seine welterschließende Funktion entfalten zu können. Es finden sich zum einen

² Vgl. die Übersetzungen des SSJ, SSL und SSF in VI. 4. sowie 5. a) und 5. b). Zur komplizierten Überlieferungslage vgl. das Nachwort in LB I 595 sowie Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 281 ff.

³ SSJ, VI. 4. [3], LB I 592: 手親筆硯之餘,有時遊戲三昧。Die ursprünglich buddhistische Rede von *samādhi* (chin. *sānmèi* 三昧), vom »Zur-Ruhe-gekommen-Sein in der vollendeten Einsicht«, meinte zunächst konzentrierte Meditationsverfahren zur inneren Beruhigung, *yōga* und *dhyāna* verwandt. Indische Praktiken zur Erlangung des *samādhi* wurden daher zunächst unter dem Titel *dīng xīn* 定心, »Feststellen des inneren Sinns«, in China rezipiert (vgl. FG Art. *sānmèi* 三昧). Mit der Zeit wurde der Ausdruck auf den in einer derartigen inneren Haltung sich einstellenden geistigen Bezirk übertragen, und von hier aus fand er seinen Weg in die Umgangssprache, wo er nunmehr die höchste, losgelöste Vollendung in einer Kunst bezeichnet.

Ausführungen über die »Darstellungslogik«, das heißt über den sachgemäßen Aufbau des Bildes und den angeschauten Zusammenhang der im Bild dargestellten Gegenstände, zum anderen Ansätze zu einer »anthropomorphen« Deutung des Berg-Wasser-Motivs, wodurch die Bedeutsamkeit des Themas für das menschliche Leben unterstrichen wird; sodann werden detaillierte Angaben zu typischen Bildelementen und ihren verschiedenen Erscheinungsformen gemacht. Diese sind wiederum in Verbindung zu den vom gelungenen Bild evozierten Stimmungen und Zeitumständen gesetzt. Schließlich werden grundlegende Gedanken zur Aufgabe und zum Vorgehen wie zum Wert des Malens geäußert. Gerade diese prinzipiellen Überlegungen haben von jeher die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Und im ganzen wäre es verfehlt, die drei kleinen Schriften lediglich auf ihre Aussagen zur Komposition hin und als Anleitung zum Malen von Berg-Wasser-Bildern zu lesen.⁴ Ihre Bedeutung reicht weit darüber hinaus, wie nunmehr gezeigt werden soll.

Durch die Geschichte hindurch wird vor allem der erste Satz aus der *Erörterung* (SSL) bzw. aus dem *Langgedicht* (SSF) zitiert:

»Bei jeder Berg-Wasser-Malerei geht die Sinneshaltung dem Pinsel voraus.«⁵

Ein ähnlicher Ausspruch findet sich schon in den berühmten, der Wei Shuo 衛鑠 zugeschriebenen Erläuterungen zur Schreibkunst und in der darauf verfaßten Nachschrift, die von Wang Xizhi 王羲之 stammen soll.⁶ Auch Zhang Yanyuan 張彥遠 äußert einen verwandten Gedanken.⁷ Auf planvolles Handeln scheint demnach die grundlegende Anweisung an den Maler zu lauten. Eine Vorstellung und bewußte Schaffensabsicht (*yi* 意), mithin ein imaginiertes »Entwurf« scheint vor der praktischen Ausführung stehen zu müssen, soll das Bild gelingen.⁸ Demnach gälte es, den durch die Einbildungskraft in seiner

⁴ Vgl. die Einführung in Bush/Shih, Early, 143; ebenso Lin Yutang, *The Chinese*, 39.

⁵ SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 凡畫山水,意在筆先.

⁶ Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖: »Wem die Sinneshaltung danach kommt und der Pinsel zuvor, der scheitert; [...] wem die Sinneshaltung zuerst kommt und der Pinsel danach, der triumphiert.« (übersetzt nach Wang Yuanqi, Peiwen, [卷 3, 論書 三] II 56a: 意後筆前者敗 [...] 意前筆後者勝); in der Nachschrift *Wang Youjun ti Bi zhen tu hou* 王右軍題筆陣圖後 wird darauf ausdrücklich Bezug genommen (ebd., II 56b).

⁷ LDMHJ (卷 1) 14 und (卷 2) 24.

⁸ »[...] the concept (of rhythmic forms) should lead the brush along« schreibt Lin Yutang (*The Chinese*, 39), und »Concept precedes brushwork« heißt es lapidar in Bush/Shih, Early, 173; vgl. nicht anders zuletzt wieder Goepper, *Aspekte*, 14: »Konzeption«. Escandes Darstellung liaviert sichtlich zwischen dieser sachlich unangemessenen Auffas-

konkreten Gestalt vorweg gefaßten Bildvorwurf hernach ins gemalte Bild umzusetzen. Alle nachfolgenden Ausführungen der *Erörterung* wären demnach vorrangig als technische Anleitung mit dem Ziel zu lesen, die materialisierte Bildgestaltung so nah wie möglich an ein konzeptuell vorgeprägtes Ideal heranzuführen und dabei zuerst einmal die größten Schnitzer in der anschaulichen Erscheinung der gemalten Gegenstände zu vermeiden, sofern diese Wirklichkeit suggerieren sollen. Dieser Auffassung von den einleitenden Worten und vom Text im ganzen liegt indes ein fragwürdiges Vorverständnis zugrunde.

Wenn im allgemeinen mit *yi* 意 in einer sehr weiten Wortbedeutung die »Bewußtheit«, das »Bewußtsein« und das konkrete »Bewußtseinsleben« des Menschen gemeint ist, wenn das Wort sodann präzisierend eine »bestimmte Sinneshaltung« einschließlich einer bestimmten, auf Wahrnehmungs- und Denkgegenstände oder Hand-

sung und einer bestimmte Worte suggerierenden europäischen Überlieferung, wenn zunächst zwar die Idee eines ganzheitlichen Gestaltkonzepts zurückgewiesen und etwas vage von »intention«, dann aber doch wieder von »concevoir« gesprochen wird (Escande, *L'art*, 56/110 ff. et passim). Immerhin soll das Wort »intention« – in einem der Übersetzung mit »Sinneshaltung« durchaus nahestehenden Gebrauch – ausdrücklich auch als »relation de renvoi au monde« (ebd., 57) verstanden werden, was sicherlich dem phänomenologischen Sachverhalt eher entspricht. Suggestiert wird die – in der Forschung also so gut wie nicht bestrittene – Deutung dieses *yi* 意 nach dem Muster des »Gestaltungsvorwurfs« sicherlich von Präzisierungen oder besser Umdeutungen, die der Ausspruch in der jüngeren chinesischen Vergangenheit gesehen hat. So schreibt etwa Ding Gao 丁皋 in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: »Erst wenn es fertig gesehen ist im Innern, ist der Pinsel anzusetzen – das wird die Sinneshaltung geht dem Pinsel voraus« genannt.« (Ding Gao 丁皋, *Xie zhen mi jue* 寫真秘訣 [*Geheime Merksprüche der Bildnis-malerei*], »Xiao yin 小引« [*Kleines Vorwort*]), übersetzt nach LB I 545: 成見在胸而後下筆,謂之意在筆先). Auch ohne daß diesem späten Ästhetiker die wahrscheinliche Kenntnis europäischer Grundsätze in diesem zentralen Punkt unterstellt werden muß, bleibt doch an die westliche Forschung die Frage zu richten, ob ihrer Interpretation des frühen Auftretens der fraglichen Formulierung nicht eine Rückprojektion der Tradition in ihren Urheber unterlaufen ist. Stehen nicht am Ende jene Deutungen des künstlerischen Schaffensprozesses im Ausgang von der »Gestaltfindung« oder *inventio* der antiken Rhetorik Pate, die in der europäischen Renaissance etwa von Leon Battista Alberti wieder aufgegriffen wurden? Die *inventio* oder *invenzione* führt Alberti auf ein *excogitare* bzw. *pensare* zurück, auf ein »Ausdenken«, das dann in vorbereitende »Entwürfe«, in *concetti e modelli*, einmündet. Scheinbar völlig im Einklang mit unserem Text – wenigstens in seiner europäisierenden Interpretation – hat Alberti denn auch schon im Jahre 1435 gefordert: »E così ci sforzeremo avere ogni parte in noi prima ben pensata [Hervorhebung M. O.], [...]« (L. B. Alberti, *Della Pittura*, »Libro Terzo«, 61., zitiert nach Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, herausgegeben von O. Bätschmann/S. Gianfreda, Darmstadt 2002, 164).

lungszwecke gerichteten »Absicht« bezeichnet, dann wird sogleich deutlich, daß allenfalls eine auf Sinnhaftigkeit überhaupt bezogene Intentionalität,⁹ nicht jedoch notwendig ein bildmäßiges »Vorstellen« impliziert ist. Was bedeutet es, wenn an dieser Stelle die »Sinneshaltung« der Handhabung des Pinsels vorhergehen soll? Eine »Sinneshaltung« ist die grundsätzlich auf etwas ausgerichtete innere Haltung im Menschen, also primär eine »Empfänglichkeit für ...« und ein »Aufmerken auf ...«. Daraus kann sich sicherlich eine genauer bestimmte »Absicht«, der Wille zu einer Handlung ergeben. Dies mag als die Absicht eines Bewußtseins umschrieben werden. So zeigt das chinesische *yì* 意 an, daß die Absicht auf »Sinn« und »Sinnhaftigkeit« als ihr Ziel ausgeht. Gemäß diesem ambivalenten Verständnis von *yì* 意 – als allgemeine »Sinneshaltung« oder konkrete »Sinnabsicht« verstanden – stünde in der ersten Aussage der *Erörterung* weniger eine Bildvorstellung und ihr Gestaltentwurf zur Debatte. Vielmehr wäre folgendes festgestellt: In der Absicht des Malens bezieht sich der Maler je schon auf ein geistiges, ideelles Moment, auf etwas, das »sinnvoll« genannt werden kann. Und da es um die Entstehung eines Berg-Wasser-Bildes geht, kann behauptet werden, daß hier der »Sinn« einer Berg-Wasser-Gegebenheit dasjenige ist, wovon die Malerei ihren Ausgang zu nehmen hat. Was aber diesen Sinn genauer ausmacht, versuchen die nachfolgenden Zeilen anzugeben, in denen von Proportionen, strukturellen Bezügen zwischen Gestaltelementen, typischen Gestaltmerkmalen und nicht zum geringsten von *bedeutungsmäßig* und *stimmungsmäßig* festgelegten Bildgehalten gehandelt wird. Dabei geht es letztlich durchweg darum, das Berg-Wasser-Bild als eine in sich geschlossene Ganzheit aufzufassen. Deshalb geht der Betrachter vom »atmosphärischen« Gesamteindruck aus:

»Er blickt zunächst auf die Erscheinungsgestalten im Atmen; danach unterscheidet er klare und trübe [Stellen,]«¹⁰

bevor er zum Studium der einzelnen Gestalten fortschreitet. Was dies besagt, wird spätestens in der Besprechung von je nach Tages- und Jahreszeit unterschiedenen Bildgestaltungen und in der Anführung von Bildtiteln deutlich. Anliegen des ganzen Textes ist demzufolge nicht die Klärung von Problemen in der Detaildarstellung. Der allgemeine Sinn einer jeden spezifischen Berg-Wasser-Ganzheit – so die

⁹ Vgl. so ausdrücklich auch Jullien, *Das große Bild*, 173 ff.

¹⁰ SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 先看氣象, 後辨清濁.

auch hier wieder näher zu verfolgende These – ist nichts anderes als »Weltwirklichkeit«, sofern diese in einer besonderen ästhetischen Weise erschlossen werden kann. Auf dieses allgemeine Ziel aber hat sich allenfalls die Sinneshaltung von Anbeginn an einzustellen, nicht auf einzelne Gestaltentwürfe.

Daß die Weltwirklichkeit selbst es ist, worauf der Maler es abgesehen haben soll, geht aus dem zweiten bekannten Leitsatz, der aus den *Merksprüchen* (SSJ) stammt, hervor. Da heißt es:

»[Die Tusche-Malerei] setzt die angeborene Anlage, die aus einem Von-selbst [sich ergibt], anfänglich ein, und sie bringt die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege.«¹¹

Die Tusche-Malerei, deren höchste Vollendung seit der ausgehenden Tang/唐-Zeit (618–907) unbestritten auf dem Gebiet der Berg-Wasser-Malerei stattfand, bringt nicht weniger als die Wirksamkeit des »Machens der Wandlungen« (*zào huà* 造化), das heißt nicht weniger als das Weltgeschehen selbst zuwege. Daher wird im Anschluß gesagt, sowohl die große räumliche Erstreckung nach allen vier Himmelsrichtungen als auch die zeitliche Spanne der vier Jahreszeiten, mithin das Ganze der Welt »entstünde« (*shēng* 生) da unter dem Pinsel. Wie ist dieses »Entstehen« des Weltganzen in der Malerei zu verstehen?

Vor einem abbildtheoretischen Hintergrund müssen diese Aussagen eine metaphorische Färbung erhalten – ganz so als gelänge es eben der guten Malerei, jene »natürliche Schönheit« – die ursprüngliche »Leistung« einer *natura naturans* in ihrem Meisterwerk – im Durchgang durch die bloß abbildende Darstellung, die Wiedervergegenwärtigung, zum Schein wiederauferstehen zu lassen. Doch wäre dem wirklich so, warum wird dann in dieser Textgruppe nicht deutlicher auf den sekundär darstellenden Bezug der Malerei zu einer vorgegebenen Wirklichkeit abgehoben? Die Ausdrücke »anfänglich einsetzen/beginnen lassen«, »stiften« oder sogar »schaffen« (*zhào* 肇) und »zustande/zuwege bringen« oder »vollenden« (*chéng* 成) sind eindeutig handlungsmäßig, wo nicht politisch konnotiert.¹² Sie be-

¹¹ SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 肇自然之性,成造化之功.

¹² Vgl. zum Beispiel *Shang shu* 尚書 (*Buch der Urkunden*), Abschnitt »Yao dian 堯典« (»Überlieferung des Yao«): »[Shun] setzte die zwölf Provinzen anfänglich ein, richtete auf den zwölf Bergen Himmelsaltäre ein und hob [die Betten] der Flüsse aus.« (übersetzt nach Wu Yu 吳嶼, *Xinyi Shang shu duben* 新譯尚書讀本, Taipei 1997, 12: [舜]肇十有二州,封十有二山,濬川; vgl. James Legge (Übers.), *The Shoo King or The Book of Historical Documents*, Nachdruck der 2. Auflage, Taipei 1994, 38). Zu *chéng* 成 vgl. zum Bei-

zeichnen klar ein bewirkendes Tun, und zwar ein Tun, das sich hier nicht auf das Herstellen von Bildern von etwas, sondern auf das *Wirkliche* selbst in seinem innersten Grund richtet. Zuwege gebracht wird in der Malerei das unermüdliche Wirken der Wandlungen und jene angeborene Anlage, die in diesem mit »Von-selbst« umschriebenen Geschehen je schon sich ergibt. Die Malerei ahmt demnach das Wirkliche nicht mit ihren bildnerischen Mitteln nach; sie schafft kein symbolisches Äquivalent zur Wirklichkeit, stiftet keine Ersatzwirklichkeit auf der sekundären Ebene des Ästhetischen. Vielmehr stiftet sie unmittelbar die eine Wirklichkeit selbst – so die Auskunft des Textes.

Ein in klassisch europäischer Auffassung verwurzelter Übersetzungsvorschlag lautet demgegenüber: »It originates in the nature of the self-existent and perfects the efforts of the creator.«¹³ Nach dieser Deutung schafft der Künstler offenbar etwas nur Naturgleiches, das gemalte Bild nämlich, dessen Inhalt allein die wirkliche Wirklichkeit metaphorisch evoziert. Zugleich aber gelingt es dem Maler eines »Bildes von der Wirklichkeit« offenbar – unter dem Vorbehalt des ontologischen Als-ob der klassischen Mimesis-Theorie – eben diese Wirklichkeit zu »vervollkommen« und insoweit gewissermaßen ihren »Schöpfer« selbst noch zu übertrumpfen. Dabei beruft er sich auf jene vorgegebene Wirklichkeit, die in sich selbst je schon Bestand hat. Und die Rede von einer »Vervollkommnung« müßte dann ihrerseits noch metaphorisch gemeint sein. Aufgrund der künstlerischen Übertragungsleistung findet sie nämlich nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern an einem anderen Ort, auf ästhetischem Gebiet statt. Zu fragen wäre dann, in welcher Weise der künstlerisch-ästhetische Anspruch auf Vollendung der Leistung des Schöpfers vielleicht doch noch einen Eingriff in die Realität darstellen mag. Darüber freilich, inwieweit ästhetische Phänomene auf die Wirklichkeit als geschaffene Natur einwirken oder wie sie sich überhaupt in pragmatischer Hinsicht zum Wirklichen als ihrer Vorlage verhalten, darüber gibt dieser Text keine Auskunft. Doch geht es hier überhaupt um »Schöpfung«, um das uranfängliche Herstellen von Seiendem, von etwas, das in sich Be-

spiel *Shi jing* 詩經 (*Buch der Lieder*), 3. Abteilung »Da ya 大雅« (»Die großen Hoflieder«), 1.8 »Ling tai 靈臺« (»Geisterwarte«): »Die Schar des gemeinen Volks packte es an, und nach wenigen Tagen ward es zustande gebracht.« (übersetzt nach Ma Chiying 馬持盈, *Shi jing jin zhu jinyi* 詩經今註今譯, Taipei 1980, 421: 庶民攻之, 不日成之; vgl. Victor von Strauß (Übers.), *Schi-king: Das kanonische Liederbuch der Chinesen. Aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von V. v. S.*, Heidelberg 1880, 406.

¹³ Bush/Shih, Early, 172.

stand hat wie »die Schöpfung« oder »die Natur«? Im Zuge der alten Kontroverse darum, ob die Wendung *zào huà* 造化 nun ein fortgesetztes und anonymes »Machen der Wandlungen« bezeichnet oder »einen, der uranfänglich das Seiende je schon erschaffen hat«, mithin das chinesische Pendant zum platonischen Demiurg oder zum christlichen Schöpfergott, kann nur einmal mehr auf die Ungereimtheit der zweiten Auffassung hingewiesen werden. Wo das Weltganze nicht als »Sein« oder »Seiendes«, sondern grundsätzlich als »Werden«, »Bewegtheit« oder »Wandlung« verstanden wird, klafft schon im alten Europa eine philosophische Wunde. Wo überdies – wie im vormodernen China und anders als in Europa – in Ermangelung einer teleologischen Theorie das poetische Paradigma des »Herstellens« nicht zum Inbegriff der Erfahrung des Wirklichen gemacht wurde, dort *kann* vermutlich gar nicht in ähnlicher Weise von einer »Schöpfung« und einem »Erschaffen von Etwas« die Rede sein wie im Abendland.¹⁴ Und schließlich sollte doch gerade der zitierte Vordersatz Zweifel gegenüber der interpretatorischen Angemessenheit des gesamten Schöpfungsgedankens aufkommen lassen. Gerade was »von selbst so« wird, geschieht oder sich ergibt, kann doch nicht im Sinne der abendländischen ποιησις hergestellt oder »geschaffen« sein. An der Wendung »Von-selbst« (*zì rán* 自然) zerbricht das Leitbild vom Demiurgen wie vom Künstler als dem zweiten Schöpfer der Welt.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich folgende Vermutung: Nach der zitierten Auskunft der *Merksprüche* (SSJ) ist das Malen von Tuschebildern in einem spezifischen Sinne gleichzusetzen mit der »Stiftung des Wirklichen«. Von einer Stiftung des Wirklichen in der Kunst kann nur gesprochen werden, sofern »Wirklichkeit« als eine je neu von selbst sich ergebende Welt Ganzheit mit einer bestimmten Anlage, zugleich aber als ein fortgesetztes Wandlungsgeschehen in den Blick des Malers einrückt oder vielmehr durch seinen Pinsel hindurchläuft. Allein gemäß diesem Verständnis von Wirklichkeit kann behauptet werden, das gemalte Bild, insbesondere das Berg-Wasser-Bild sei »welthaltig« und entfalte in der ästhetischen Einstellung der Betrach-

¹⁴ Nicht von ungefähr bedeutet das mit *jiù* 就, »herantreten/vollenden«, verwandte Wort *zào* 造 – ursprünglich *cào* gelesen – gar nicht primär »tätig sein« oder gar »machen« (*wéi* 為; *zuò* 作) und »anfangen mit« (*shǐ* 始), sondern ebensogut in raum-zeitlicher Auffächerung »aufsuchen/hingehen/ankommen« (*yì* 詣; *shì* 適; *zhì* 至), »eintreten« (*jìn* 進) sowie »herbeiführen« (*zhì* 致); vgl. dazu ZW Art. *zào* 造. In der fraglichen Wendung *zào huà* 造化 sollte demnach ebenfalls ein »Herantreten an die Wandlungen« mitgedacht werden, wodurch die Idee des »Herstellens« zusätzlich relativiert wird.

tung diese Welthaltigkeit als faktische Wirklichkeit des Wirklichen. Diese »Stiftung« ist als eine je situativ geleisteter »Weltaufgang«, nicht als ein erstmaliges »Schaffen« zu verstehen. Der Autor dieser denkwürdigen Zeilen hatte also weder die mimetische Nachbildung der Weltwirklichkeit durch den Maler im Modus des Als-ob einer »bloß gemalten«, das Wesen der Wirklichkeit allenfalls evozierenden Landschaft noch die alternative Erschaffung einer idealtypischen, einer utopischen zweiten Naturwirklichkeit auf dem Gebiet der Ästhetik im Sinn. Beide Deutungen beruhen auf einem verfehlten Verständnisniveau hinsichtlich dessen, was »wirklich« und was »Natur« im vormodernen China besagen *konnte*.

Läßt sich die weder auf »Nachahmung« noch überhaupt auf ein »Erschaffen« gerichtete These von der Welthaltigkeit der Berg-Wasser-Malerei an diesen Quellentexten darüber hinaus im einzelnen erhärten? Zunächst ist zu klären, inwiefern da im emphatischen Sinne »Welt« als eine in sich geschlossene Ganzheit mit dem Merkmal, »das Wirkliche« zu sein, thematisiert wird. Grundsätzlich dient diesem Ziel ja zunächst schon die breite Betonung der in sich stimmigen Szenerie, die in ihrem Aufbau einer bedeutungsmäßigen »Logik« zu folgen hat, die sich als innere Stimmigkeit der besonderen Bildtypen wie der einzelnen Bildgestaltung charakterisieren läßt. Diese Logik des Bildes gilt es jedoch darüber hinaus als eine solche Stimmigkeit zu verstehen, die dazu angetan ist, Welt als ein in sich stimmiges und von menschlicher Bedeutsamkeit durchstimmtes Ganzes zu verkörpern.

In den *Merksprüchen* (SSJ) fällt jener lange Mittelteil [2] auf, der eine große Anzahl von Einzelbeobachtungen zu einer Darstellungslogik enthält. Diese wird einerseits unmittelbar aus den sachlichen Verhältnissen naturwüchsiger und landschaftlicher Gegebenheiten und Lebenssitten abgeleitet – wenn etwa der Verkehr von Handelsschiffen auf einem Binnengewässer höhere Brücken notwendig macht als die flachen Kähne von Anglern oder wenn eben durch »schriffe Wände und steil abfallende Bergüberhänge« (*qiào bì chán yán* 峭壁巉巖) keine Straße hindurchgeführt werden kann. Zum anderen entspringt diese Bildlogik darüber hinaus sicherlich der malerischen und dichterischen Ausbildung von Konventionen, wie etwa die ehrwürdigen Zedern vor Tempeln und daoistischen Anlagen, der gebündelte Wasserfall, der von einem Steilabfall herabstürzt oder die skurrilen Bäume an ausgesetzten Steilfelsen. Sodann spiegeln sich in diesen Anweisungen an den Maler – und dieser Punkt ist entscheidend –

ganz deutlich ausgeprägte Vorstellungen vom »Schicklichen« und »Statthaften« (*yí* 宜 bzw. *kě* 可) einer Komposition, die nicht nur auf das rechte Maß und Auflockerung, auf Kontrastierung und komplexere Bezugnahme hinauslaufen; dazu wäre beispielsweise das Hinzufügen eines Wäldchens zu einer Ansiedlung oder die gegliederte Gewichtung in Hauptgebirgsgipfel und Nebenberge zu zählen. Schon daß aber in der Berg-Wasser-Ansicht hier und da die Präsenz des Menschen wichtig ist, unterscheidet sie von einem rein gegenstandserfassenden »Naturbild«, wenn nicht sogar von der europäischen »Landschaft«. Indem zudem gemäß einem später verbreiteten Topos der Hauptgebirgsgipfel als »Gastgeber« oder auch als »Herrscher« (*zhǔ* 主), die Nebenberge aber als »Gäste« (*bīn* 賓) oder »Gefolgsleute« (*kè* 客) bezeichnet werden, die nicht einfach fest im Bild sitzen, wie man es von Bergen erwarten sollte, sondern die um das Zentrum herum »laufen und eilen« (*bēn qū* 奔趨) und sich da zu schaffen machen wie in der Menschenwelt die Bediensteten und Untergebenen – damit wird schwerlich bloß eine Dynamik der Bildgestalt metaphorisch umschrieben. Es wird vielmehr klar, daß das Berg-Wasser-Bild insgesamt aus der Perspektive des Menschseins heraus zu betrachten ist, daß es in seiner ästhetischen Struktur zutiefst menschlicher Bedeutsamkeit, den Sinngebungen der menschlichen Welt verhaftet ist.

Vor diesem Hintergrund aber stehen Aussagen wie die folgende in einem anderen Licht da:

»Für eine Fährstelle ist einzig Stille und Verlassensein angebracht; wo Leute gehen, müssen sie locker verstreut sein.«¹⁵

Diese Gestaltungsweise wird wohl nicht mehr durch die Sachwänge der dargestellten Inhalte nahegelegt. Hier ist in einer charakteristischen Weise die Zeit im gemalten Bild eingefangen. An einer Fährstelle versammeln sich nur hin und wieder Menschen, die auf die Überfahrt warten. Dazwischen kennt sie – gerade im Gegensatz zu dieser zeitweiligen Bevölkerung des Ortes – viele stille Augenblicke. In ausgezeichnete Weise markiert mithin die »verlassene« Furt, indem sie auf unruhigere Momente verweist, menschliches Leben und Zeitlichkeit in der Darstellung. Und auch die Gruppe der Reisenden zieht sich in dem hier vorgestellten Bildtypus¹⁶ im Gehen ganz von

¹⁵ SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 渡口只宜寂寂,人行須是疎疎.

¹⁶ Daß auch andere Konstellationen denkbar sind, ohne dem hier verfolgten *theoreti-*

selbst auseinander, wodurch erst im statischen Bild ihre Bewegung sichtbar gemacht wird; oder aber es sind voneinander unabhängige Reisende gemeint, die lose verstreut das Bild mit menschlichem Leben erfüllen. In beiden Fällen geht es nicht um die Darstellung der Menschen, die sich da in der Landschaft bewegen, sondern darum, das Gehen selbst in seiner zeitlichen und räumlichen Erstreckung zu evolvieren oder den dargestellten Naturraum als einen Lebensort für verschiedene Menschen aufscheinen zu lassen. Auf diese Weise wird aber die Berg-Wasser-Gegebenheit erhöht zum Raum für die menschliche Daseinsentfaltung. Und sie erlangt insbesondere im Spiel von An- und Abwesenheit, in der Öffnung des Sichtbaren auf das Nicht-Sichtbare, eine raum-zeitliche »Geschlossenheit« eigener Art, die nicht anders denn als die jeweils offene Ganzheit von »Welt« charakterisiert werden kann.

In diesem Sinne lassen sich auch die Hinweise des letzten Abschnittes zugunsten einer nur andeutenden, halb verdeckten Darstellung von Motiven nicht mehr als Konventionen eines malerischen Realismus begreifen. Die in dem ganzen Text letztlich propagierte »Kunst der Hintergründigkeit« ist zu interpretieren als Ausdruck des Willens zur malerischen Verwirklichung einer lebendigen Ganzheit, die in ihrer Bedeutsamkeit stets über das Einzelne hinausreichen würde, so vollständig dieses auch dargestellt wäre. Diese lebendige Ganzheit, die als Hintergrund im gelungenen Bild mit aufscheint, ist aber nichts anderes als Welt schlechthin. Diese Welt im Berg-Wasser-Bild ist vornehmlich die gelebte Welt des Menschen. Die Welt im Bild kann so erst, wo dieses als Welt-Bild im ausgezeichneten Sinne fungiert, den Charakter einer lebendigen »Umwelt« für den Betrachter annehmen.

Noch ausgeprägter findet sich dieser malereitheoretische Ansatz in der zweiten Wang Wei 王維 zugeschriebenen Schrift wieder, in der bereits kurz zitierten *Erörterung über die Berg-Wasser-[Malerei]* (SSL). Eingangs werden da die Größenverhältnisse einzelner Bildelemente angesprochen, des weiteren Probleme der Raumdarstellung, die komplementäre sachliche Zusammengehörigkeit von Elementen wie Bergen und Wolken, die verschiedene Motive innerhalb eines Bildes erst vollständig erscheinen läßt, sowie die Darstellungslogik von

sehen Anliegen, die Welthaltigkeit gemalter Bilder aufzuweisen, Abbruch zu tun, belegt ja allzu deutlich jene andere Aussage aus der *Erörterung*, wonach »auf Wegen und Straßen sich Menschen drängen« (SSL, VI. 5. a) [2], LB I 596: 道路人塞).

Entfernung und Nähe, von räumlich-plastischen Bergen, kubischen Felsen, tatsächlich begehbaren Straßen mit Anfang und Ende im Raum bis hin zum selbst unsichtbaren Hauch des Windes, der an der Gestaltung der Wasseroberfläche gleichwohl kenntlich wird. Das Sichtbare verweist auch hier wieder auf Nicht-Sichtbares – das Wasser auf den Wind, die menschliche Gestalt auf das Auge und das Sehenkönnen, die angedeuteten Baumformen auf den Wuchs von Bäumen mit Ästen, eine weite Fläche auf Wasser mit Wellen. Und die sinnerfüllte Komplementarität von Bildelementen garantiert erst die Evokation einer tatsächlichen Berg-Wasser-Gegebenheit, die es als solche für den Bildbetrachter über das bloße Sehen hinaus zu *verstehen* und zu *eröffnen* gilt. Das gemalte Bild wird somit über die gegenstandsbeschreibende sichtbare Einzelform hinaus weniger als ein Abbild von etwas wie vielmehr als Träger einer *Bedeutsamkeit* und als ein Sinnzusammenhang vorgeführt. Schon in diesen wenigen Zeilen geht es nicht oder jedenfalls nicht allein um kompositorische Techniken. Es wird von vornherein eine bedeutungsmäßige Hintergründigkeit in den Blick genommen, die erst das gelungene Berg-Wasser-Bild ausmacht.

Im vierten Abschnitt enthält die *Erörterung* (SSL) ferner eine Art »Nomenklatur« geologischer Erscheinungsformen, eine Lehre gewissermaßen der Gegenstandstypen, nicht jedoch ihrer formalzeichnerischen Darstellung. Auch hier scheint wiederum eher mit einem Verständnis für Eigenart und Struktur der tatsächlichen Berg-Wasser-Gegebenheiten als einer sinnhaften Wirklichkeit, nicht hingegen mit Worten wie »graphische Darstellungsweise« oder »Komposition«, das Anliegen des Verfassers umrissen zu sein. In den darauffolgenden Absätzen wird zuerst die Gliederung des Bildes als einer geschlossenen Ganzheit mit einer Gesamtwirkung angesprochen. Sodann wird das Thema der räumlichen Darstellung wie das der bedeutungsmäßigen Komplementarität von Bildelementen wieder aufgegriffen. Dabei wird die Erscheinungsweise verschiedener Motive unter Beachtung des jeweiligen Umfeldes so erläutert, daß naturwüchsige Lebenssituationen wie »Bäume auf Felsen« gewissermaßen als elementare Sinn Ganzheiten sichtbar werden. Es folgen im achten Abschnitt wetterbedingte Situationen sowie in den Abschnitten neun bis dreizehn eine Typologie von tages- und jahreszeitlich situierten Szenarien. In Abschnitt [15] sind eine Reihe von Bildtiteln aufgeführt. Dieser Absatz ist offenkundig als eine ikonographisch intendierte Lehre von szenischen, teils historischen, teils stimmungsmäßi-

gen Bildtypen angelegt. Am Schluß der inhaltlichen Erörterung steht ein Absatz [16], der gewissermaßen eine Begründung für die zuvor dargestellten Zusammenhänge liefert. Was sich anfangs wie eine Anweisung zur gestalterischen Abwechslung und kompositorischen Auflockerung liest, geht über in den häufiger anzutreffenden Topos von der Anthropomorphie von Berg-Wasser-Gegebenheiten, die wie Menschen oder eben figürliche Darstellungen aufgefaßt werden. Was sich schon in der Redeweise des SSJ vom »Herrscher« und seinen »Gefolgsleuten« (*zhǔ kè* 主客) zur Einteilung der Gebirge andeutete, wird hier genauer erläutert. Ein Bildelement trägt dem Sinn nach sein komplementäres Pendant und bringt es in der ihm eigenen Bedeutsamkeit zur sichtbaren Erscheinung. Was da allerdings erscheint, sind nicht ausschließlich gegenständliche Eigenschaften wie »Glanz« und »Schönheit«. Es könnte als Symbol oder Allegorie begriffen werden, wenn hier die Bäume »für« das Geistige zu stehen kommen. Zumindest implizit enthält diese Auskunft jedoch noch einen weiteren Hinweis. In der Anthropomorphie der naturwüchsigen Bergerscheinung ist der Mensch und sein Dasein gegenwärtig. Der »Glanz« und die »Schönheit« der Berge im Verein mit dem »Feinstofflichen« und »Geistigen« in ihrem Pendant, den Bäumen, verleihen dem Zusammenspiel der gegenständlichen Gestalten den überhöhenden Charakter einer »Szene« oder besser einer »Situation«, das heißt einer sinnerefüllten Umwelt für den Menschen. Bei harmonischer Ordnung komplementärer Bildelemente entsteht eine atmosphärische Bildqualität, die über rein sichtbare Gestaltmerkmale ins ästhetisch und existentiell gleichermaßen Relevante hineinreicht.

In diesem Sinne kann der als 14. Abschnitt eingeschobene Leitsatz »alle Berg-Wasser-Malerei muß den vier Jahreszeiten gemäß [ausgeführt werden]«¹⁷ jetzt als theoretisches Fundament der ganzen vorausgehenden Auflistung von Motiven verstanden werden. Aus den Ausführungen zu typischen Ansichten oder »Szenerien«, die von gebräuchlichen Versatzstücken wie dem »blassen Mond« oder der »schrägen Sonne« bis hin zu farblichen Erscheinungsweise reichen, ergeben sich die angemessenen Darstellungsformen für kontextualisierte Situationen und Stimmungen. Während für einen Raumausschnitt nach dem Muster des Bühnenraumes der Renaissance jedoch die raumlogische Anbindung des Bildinnenraumes an den geometrischen Gesamttraum, der über das Bild hinaus sich fortsetzt, das

¹⁷ SSL, VI. 5. a) [14], LB I 597: 凡畫山水須按四時.

entscheidende Darstellungsproblem bedeutet, geht es in den Beispielen der *Erörterung* (SSL) viel eher um die bedeutungsmäßige Einbettung der jeweils dargestellten Situation in menschliche Lebenszusammenhänge. Diesem Zweck dient die vorrangige Behandlung der Zeitumstände, da der »Sinnraum«, den ein Berg-Wasser-Bild konnotativ eröffnet, eben nicht in erster Linie mit dem sichtbaren physikalischen Raum der Ansicht, sondern mit einem menschlichen »Lebensraum« zu identifizieren ist. So künden in einer Abendansicht die »hastenden Menschen auf den Straßen« oder die »bellenden Hunde«, der »Mönch« und die »Reisenden« aus Abschnitt [15] in der Version des *Langgedichts* (SSF) von der Heimkehr, der »umschattete Pavillon« aber von sommerlicher Ruhe im Kühlen. Das Bild trägt die Spuren menschlicher Lebenstätigkeit und menschlicher Lebensumstände. Denn es ist nicht als Wiedergabe einer Landschaftsansicht, sondern im Hinblick auf das menschliche Selbstverständnis des Betrachters gemalt, der immer schon in einer Welt existiert und von da aus auf sich selbst zurückkommt. Dem Autor ist es daher wider den ersten Anschein nicht um das Treffen der Tages- oder Jahreszeit durch den geschickten Genre-Maler zu tun. Ziel ist nicht das getreue Einfangen eines bestimmten »Milieus« oder einer typischen »Szenerie« im gemalten Bild um deren eigener Reize willen. Und insbesondere die Tages- oder Jahreszeit soll nicht ihrer selbst halber dargestellt werden. Die zeitliche Kontextualisierung des Dargestellten durch typische Motive und Versatzstücke dient viel eher umgekehrt dem Zweck, so erst überhaupt den Bildsinn »Umwelt«, »Lebenswelt« oder auch »Welt« schlechthin im allgegenwärtigen Bezug zum Menschen aufscheinen zu lassen. Denn »Welt« in der emphatischen Bedeutung menschlicher Situiertheit inmitten der Ganzheit des Wirklichen bedeutet nun einmal wesentlich auch das Eingebundensein in zeitliche Abläufe. Das Thema »menschliche Umwelt« kann daher malerisch gar nicht anders denn über zeitliche Bestimmungen effektiv verwirklicht werden.

Zusammenfassend soll jetzt in einem letzten Schritt zu belegen versucht werden, daß im Mittelpunkt dieser drei Textquellen tatsächlich nicht künstlerische »Darstellungen« und Darstellungsfragen stehen, daß es sich dabei mithin um etwas anderes als eine Anleitung zur oft als »realistisch« bewerteten Berg-Wasser-Malerei bis zur frühen Song宋-Zeit handelt. Im ganzen steht dahinter nicht die Frage nach der technisch günstigsten Bewältigung von gegenständlichen Darstellungsproblemen. Ebenso wenig steht dahinter die Frage nach der

»richtigen« Wiedergabe natürlicher Verhältnisse und naturwüchsiger Gegebenheiten im gemalten Bild. Alle bisher angeführten Einzelbeobachtungen lassen sich hingegen dahingehend präzisieren, daß in diesen Quellentexten über die »Logik« der vom Menschen bewohnten Welt selbst, nicht über die »Logik« ihrer treffenden Darstellung in der Malerei nachgedacht wird. Aus diesem Grunde läßt sich daraus – obgleich es sich um eine Ansammlung von konkreten ikonographischen Einzelheiten handelt – kaum eine brauchbare Hilfestellung für die praktische Bildgestaltung *in concreto* ableiten. Die »Logik der Welt« muß zuvorderst auf der Ebene der Sinndimension des Berg-Wasser-Bildes und erst zweitrangig auf der Ebene der Darstellung in Form mimetischer Bildgestaltung verwirklicht werden. Dieser Sinndimension dienen alle geschilderten Sachverhalte im Berg-Wasser-Bild. Die Dimension einer lebendigen Bewandnisganzheit für das Menschsein in der Welt ist es, die aus der kleinen »Welt im Bild«, die hier zunächst vorgeführt zu werden scheint, und über das »Bild von der Welt« hinaus ein »Welt-Bild« in der wiederholt herausgestellten Bedeutung werden läßt.

Es zeigt sich auf einer ikonologischen Ebene der Analyse dieser Äußerungen: Zuletzt ist es der Berg-Wasser-Malerei, wie anfangs im Sinne einer Hypothese ausgeführt wurde, tatsächlich nicht um das Nachschaffen einer Naturwelt, um die visuell und emotional überzeugende Suggestion von Wirklichkeit vermittels ihrer möglichst authentischen Nachbildung durch eine kompositionelle Bildkonstruktion und eine veristische Gestaltgebung zu tun. Ziel ist gar nicht die evokative Vergegenwärtigung einer nur gegenständlichen Weltwirklichkeit in ihrer idealisierenden oder schlicht glaubhaften »Darstellung«. Das gemalte Bild soll nicht die Welt zeigen, es soll in seiner Sinnentfaltung die Welt *sein*. Das Bild ist die Welt selbst, indem es gar nicht auf eine gesehene »Gegenstandswelt«, sondern auf die wirksame Fortsetzung unserer lebensweltlichen *Umwelt* hin angelegt ist.

Noch deutlicher werden kann dieses Anliegen der Berg-Wasser-Malerei aus einem Vergleich einiger Stellen aus dem zweiten Abschnitt der *Merksprüche*. Diejenigen Bildelemente, die der Erde (*di* 地) zuzuordnen sind, bedürfen gegenseitig noch sehr wohl einer Begrenzung, wie da ausgeführt wird:

»Zuerst werden die Grenzen der Gewässer ausgebreitet. Verpönt sei es, freischwebende und überbordende Berge zu machen.«¹⁸

¹⁸ SSJ, VI. 4. [2], LB I 592: 初鋪水際,忌為浮泛之山.

Doch was aus ungezählten Bildbeispielen hinlänglich bekannt ist, wird auch in diesen Schriftzeugnissen angedeutet. Der Übergang zwischen Himmel und Erde (*tiān dì* 天地) ist von ausschlaggebender bildkonstitutiver Wirkung. Und er sollte möglichst vage bleiben:

»Ferne Felsklüfte berühren das Antlitz der Wolken. Der weite Himmel tauscht sein Strahlen mit der äußeren Erscheinungsweise des Wassers.«¹⁹

Wo Himmel und Erde tendenziell eine trennungslose Vereinigung eingehen, muß der Horizont verschwimmen oder ganz ausbleiben. Dies gilt dort, wo die Unendlichkeit sich andeutet, indem über »fernen Gewässern [...] in der Höhe die Wolken erreicht werden«.²⁰ Zumal gilt es dann, wenn beispielsweise in Regenansichten »Himmel und Erde nicht geschieden sind«.²¹ Das Berg-Wasser-Bild bekundet eine entschiedene Neigung zum Unendlichen, das heißt zur Fortsetzung des Gezeigten über räumliche Grenzen hinaus. Die gelungen erscheinende Fortsetzung ins Unendliche kann jedoch nur dann zum Ideal erhoben werden, wenn es überhaupt nicht um räumliche Darstellung, um die Darstellung räumlicher Gegebenheiten und die raumlogisch nachvollziehbare Verortung einer gegebenen Ansicht im geometrischen Raum geht. Andererseits besagt die angestrebte Fortsetzung ins Unendliche, daß das Berg-Wasser-Bild, wird es von uns auch innerhalb des Bildrahmens oder in der sukzessiven Betrachtung der Querrolle wie ein Ausschnitt aus einer Berg-Wasser-Gegebenheit erfahren, doch zugleich an jedem Punkt seine räumliche Ausschnitthaftigkeit zu übersteigen sucht, um die Vereinigung mit dem Weltganzen einzugehen. Diese Vereinigung kann freilich nie eine quantitative, wohl aber eine qualitative sein. Indem das gemalte Bild sich in die wirkliche Welt hinaus zu verlängern bestrebt ist, setzt sich umgekehrt die Weltwirklichkeit ins Bild hinein fort. Dies gilt zumindest, falls es dem Maler gelingen sollte,

»die angeborene Anlage, die aus einem Von-selbst [sich ergibt], anfänglich einzusetzen und die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege zu bringen.«²²

Die Kontinuität zwischen der Welt des gemalten Bildes und unserer Lebenswelt stellt sich auf der bedeutungsmäßigen Ebene her, unter-

¹⁹ SSJ, VI. 4. [2], LB I 592: 遠岫與雲容相接, 遙天共水色交光.

²⁰ SSL, VI. 5. a) [1], LB I 596: 遠水 [...] 高與雲齊.

²¹ SSL, VI. 5. a) [8], LB I 597: 不分天地.

²² SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 肇自然之性, 成造化之功.

stützt von Hinweisen, die der Darstellungstechnik von Raum und Zeit entspringen. Und die besagte Kontinuität stellt sich her, insofern »Welt« ein zeitlich entfaltetes Geschehen, die Wirksamkeit des »Von-selbst« und der »Wandlungen« impliziert. Allein in diesem Sinne ist jene lebensmäßige Umwelt, die das Berg-Wasser-Bild dem Menschen »vorführt«, damit zugleich effektiv als seine Lebenswelt, das heißt als die Welt überhaupt »eröffnet«. Vor den hier theoretisch als »Welt-Bilder« im prägnanten Sinn bestimmten Malereien erfüllt sich der Gehalt jener Behauptung, wonach das Berg-Wasser-Bild nicht so sehr eine »zeigende« wie viel eher eine »bewirkende« Funktion hat. Das gemalte Bild erwirkt mit seinen Umweltheiten unsere Welt. Es läßt letzten Endes schon nach der Auskunft dieser frühen Texte aus einer Serie des gleichen Typs den Betrachter in lebenspraktischer Tatsächlichkeit eingehen in das Wirkliche. Gegenüber der Grundlegung einer welteröffnenden Wirksamkeit durch Zong Bing 宗炳 ist mittlerweile gerade der Gedanke des älteren Wang Wei 王微, daß die Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes in der situativen Verwirklichung einer auch stimmungsmäßig gelebten Umwelt ihre Daseinsberechtigung habe, weiter ausgereift. Nunmehr ist es in diesen scheinbar ikonographisch motivierten Erörterungen gerade das Thema der welthaften Befindlichkeit, das mit einem anschaulichen Gehalt versehen worden ist. Diese theoretischen Texte führen uns plastisch vor Augen, was ein Welt-Bild visuell und im Hinblick auf seine Wirksamkeit auszeichnet.

6. Die Vollendung des Welt-Bildes bis zur Song宋-Zeit

Eine bekannte Textquelle zur Malereitheorie, die offensichtlich in unmittelbarer Nachfolge zu den vorhergehend untersuchten Schriften steht, ist eine andere kleine Abhandlung mit dem Titel *Merksprüche zur Berg-Wasser-[Malerei]* (*Shan shui jue* 山水訣, kurz SSJü).¹ Auch wenn dieser Text nach einer zweifelhaften Überlieferung in Ausgaben aus der Ming-Ming-Zeit (1368–1644) dem Maler Li Cheng 李成 (919–967) zugeschrieben wird, geht die Forschung von einem song-zeitlichen Entstehungsdatum aus. In einer leicht erweiterten, teilweise besser verständlichen Version ist derselbe Text nämlich überdies als »Vorrede« jener *Merksprüche zum Malen von Bergen und Gewässern*

¹ Vgl. die Übersetzung des SSJü in VI. 7.

(*Hua shan shui jue* 畫山水訣, kurz HSSJ),² erhalten, die von einem anderweit nicht bekannten Li Chengsou 李澄叟 (vermutlich um 1160 tätig) stammen. Der erste Text könnte eine gekürzte spätere Fassung dieser Schrift aus dem 12. Jahrhundert darstellen. Wenn Li Chengsou 李澄叟 in manchen Punkten, wie zu zeigen sein wird, zusätzliche Aussagen trifft, so mag dieser Umstand ebensogut für die Ausarbeitung einer früher existierenden Vorlage durch einen Autor namens Li Chengsou 李澄叟 wie für eine spätere Kürzung von dessen Schrift um dunklere Passagen und die nachfolgende Zuschreibung dieses SSJü an den bekannten Li Cheng 李成 sprechen. Auch ein Umlauf desselben Textes in zwei Versionen ist denkbar, wobei eine lange Verwirrung aufgrund dieser ähnlich klingenden Namen das Wissen um die Autorschaft verwischt haben könnte.³ Im weiteren wird davon ausgegangen, daß es sich bei dieser Schrift um älteres, in Teilen möglicherweise bis in die späte Tang-唐-Zeit (618–907) zurückreichendes Gedankengut handelt, das eng mit den als SSJ, SSL und SSF unter dem Namen des Dichters Wang Wei 王維 kursierenden Texten verknüpft ist, das jedoch vor allem in der Berücksichtigung der graphischen Gestaltwerte eine ausgereifere, wahrscheinlich also spätere Form aufweist. Es scheint deswegen plausibel, daß das im SSJü wie im HSSJ überlieferte Textgut in der nördlichen oder sogar erst in der südlichen Song-宋-Zeit, also nach 1127, voll entfaltet wurde und daraufhin eine größere Verbreitung und allgemeine Anerkennung erfuhr.

In dieser kurzen Schrift nun findet sich zunächst die Auflistung charakteristischer Versatzstücke aus jenen dem tang-zeitlichen Wang Wei 王維 zugeschriebenen Quellentexten, die verschiedene Szenarien bestimmen, wieder. Die »Ordnung der Dinge«, die demnach einen typischen »Mikrokosmos« im gemalten Bild bestimmt, wird gegenüber jenen vermutlich etwas älteren Texten noch feiner ausgearbeitet. Jetzt fließen in verstärktem Maße auch Gestaltungsmomente wie das graphische Eigengewicht der dick oder dünn aufgetragenen Tusche in die Überlegungen ein. Somit scheint sich hier die praktische Malererfahrung unmittelbar in bestimmten Anweisungen niederzuschlagen. Es könnte diese Betonung der künstlerischen Ausführung darüber hinaus einen gewissen Einfluß jener malereitheoretischen Errungenschaften anzeigen, die oben in IV. 4. bereits anläßlich Jing Haos 荆浩

² Vgl. die Querverweise auf die Parallelüberlieferung des SSJü im HSSJ in VI. 7.

³ Vgl. dazu den Nachbericht des modernen Herausgebers in LB I 618 f. Vgl. Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 279 ff.; Bush/Shih, *Early*, 143 f.

Aufmerksamkeit gegenüber dem Eigenwert von Pinsel, Tusche und leiblicher Ausführung kenntlich gemacht wurden. So spricht der Autor dieses Textes nun mit den Fachausdrücken der Maltechnik vom »tupfenförmigen [Malen] der Baumblätter« und vom »[Eintragen der] Texturstriche [für die] Felsadern«⁴ zur Markierung sachlicher Merkmale; ebenso spricht er von der »Ungleichmäßigkeit der Texturstriche und des Einfärbens [mit Tusche]«,⁵ wodurch eine Fernwirkung zu erzielen sei. Und hinsichtlich der gesamten Ausführung rät er zur gesunden Mitte zwischen dunkler Tuschefärbung und hellerer Abtönung, um die Bildgestaltung als eine von Geistigkeit getragene Ganzheit herauszuarbeiten.⁶ Diese Aussagen zeugen von einem klaren Bewußtsein für die technischen Schwierigkeiten der Tuschemalerei, aber ebenso für den besonderen Ausdruckswert der Darstellungsmittel. Gleichwohl darf dieser Quellentext nicht auf ein Kompendium handwerklicher Anweisungen für Berg-Wasser-Maler reduziert werden.⁷

Größten Wert legt auch dieser Autor darauf, daß die bildnerische Darstellung gemäß einer »Logik der Welt« nachvollziehbar geraten soll. Nicht nur einem kompositorischen Reiz, sondern eben auch dem Bildsinn »Welt schlechthin« vermag der vielfach ausgesprochene Vorsatz zu dienen, die einzelnen Bildelemente zu einem typologisch stimmigen Zusammenhang miteinander zu verbinden⁸ und andererseits für Abwechslung in der Ikonographie⁹ und für belebende Kontraste¹⁰ zu sorgen. Mehrfach angemahnt wird eine Bildlogik der Tageszeiten¹¹ und der jahreszeitlichen Unterschiede.¹² Bemerkenswert ist hierbei immerhin die Verknüpfung des visuellen Eindrucks etwa der »leergeschüttelten« Herbstbäume oder der sich »wie Spieße kreuzenden Äste«¹³ an den winterlich entlaubten Bäumen mit den »Erscheinungsgestalten im Atmen« (*qì xiàng* 氣象) in Abschnitt

⁴ SSJü, VI. 7. [12], LB I 617: 點樹葉 und 皴石脈.

⁵ SSJü, VI. 7. [9], LB I 617: 參差皴染.

⁶ SSJü, VI. 7. [2], LB I 616.

⁷ In Bush/Shih, Early, 144, ist mit allzu großer Selbstverständlichkeit zur Charakterisierung der hier vorgestellten Textgattung von »traditional painting instructions« die Rede.

⁸ SSJü, VI. 7. [5]/[7], LB I 616 und [15], LB I 617.

⁹ SSJü, VI. 7. [13], LB I 617.

¹⁰ SSJü, VI. 7. [10]/[11]/[17], LB I 617.

¹¹ SSJü, VI. 7. [4], LB I 616 und [8], LB I 617.

¹² SSJü, VI. 7. [6], LB I 616 und [14]/[16], LB I 617.

¹³ SSJü, VI. 7. [14], LB I 617: *yáo luò* 搖落 bzw. *chā yá* 槎枒

[14]. Nicht »atmosphärische« und »klimatische« Verhältnisse sind hier unter der Rubrik »Atmen« angesprochen. Dieses durchherrscht offensichtlich in einem umfassenderen Sinn den Kreislauf von Leben und Absterben in seiner zeitlichen Dimension. Daher wird in solchen Bildern nicht einfach die Jahreszeit symbolisch angezeigt, sondern es kommt jeweils ein bestimmter, jahreszeitlich konkretisierter Ausdruck im »Atmen« des Wandlungsgeschehens zum Vorschein. Dieses zeigt sich im ganzen hinter seinen einzelnen zeitlichen »Erscheinungsgestalten«. Statt festzustellen, es werde hier eben jeweils zugleich eine bestimmte Jahreszeit wiedergegeben, muß somit eher gesagt werden: Auch hiernach soll wieder Welt jeweils in ihrer ursprünglichen zeitlichen Verfassung sichtbar gemacht werden.

Ob in den »Einfriedungen aus Bambus« und dem »Zuhause von Menschen«, dem »alten [buddhistischen] Tempel« oder der »buddhistischen Pagode«,¹⁴ ob in den »Pavillons und Klausen«, den »mehrstöckigen Gebäuden« und »daoistischen Anlagen« bis hin zu den »Lokalen«¹⁵ – der Mensch ist auch nach diesem Quellentext im Berg-Wasser-Bild allgegenwärtig. Vorgeführt wird nicht eine Naturwelt, sondern eine noch in der Abwesenheit von Leben als bewohnt gekennzeichnete Welt, mithin die vom Menschen bewohnte Umwelt. Daß ferner neben den naturwüchsigen oder meteorologischen Gegebenheiten und menschlichen Tätigkeiten wie dem »Reisigsammeln«¹⁶ oder dem »Angeln«¹⁷ sozusagen romantische Topoi wie die »verwaiste Stadtmauer«, die »Stadtruine«¹⁸ oder einfach die »still verlassene Brücke in der Ödnis«¹⁹ Erwähnung finden, belegt um so eindringlicher, daß es nicht um die Abschilderung visueller Gegebenheiten gehen soll, sondern um die sich in der Zeit sinnenfällig entäußernde Welt des Menschen. Wenn sowohl der Gegensatz von gesellschaftlicher Gemeinschaft und Einsamkeit als auch die Geschichtlichkeit des Menschseins im gemalten Bild beschworen werden, so gelangt damit der Sinn von Welt überhaupt in die Anschauung. Daß solche »Verzatzstücke« als Spuren der menschlichen Gegenwart in der Natur vorkommen müssen, entspringt nicht einem beliebigen Geschmacksurteil oder ästhetischen Konventionen. Gerade weil Thema des Berg-Wasser-

¹⁴ SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *zhú wù* 竹塢; *rén jiā* 人家; *gǔ sì* 古寺; *fó tā* 佛塔.

¹⁵ SSJü, VI. 7. [13], LB I 617: *tíng ān* 停庵; *lóu* 樓; *guān* 觀; *diàn* 店.

¹⁶ SSJü, VI. 7. [8], LB I 617: *qiáo* 樵.

¹⁷ SSJü, VI. 7. [4], LB I 616: *diào* 釣.

¹⁸ SSJü, VI. 7. [4], LB I 616: *gū chéng* 孤城 und *xū shì* 墟市.

¹⁹ SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *yě qiáo jí mò* 野橋寂寞.

Bildes Welt als solche und nicht lediglich ein ästhetisch ansprechender oder »wahrscheinlicher« räumlicher Ausschnitt ist, muß letztlich immer das Weltganze auf dem Spiel stehen.

Aus demselben Grunde bedarf es im übrigen der gezielten Verschleierung der stets horizonthaft endlichen Raumkontinuität, die den sichtbaren Gegebenheiten zunächst anhaftet, im Welt-Bild. In der aus der Kunstgeschichte wohlbekanntem Manier wird im Zuge einer räumlichen Diskontinuität der sichtbare Raum durch »Leerstellen« im Bild auf das Weltganze hin ausgeweitet:

»Wenn Gewässer aus der Ferne in Biegungen daherkommen, verwendet man überdies Bewölkung und Wolkendunst, um ihre Arme zu unterbrechen.«²⁰

Nicht um eine Darstellung des sichtbaren Raumes in seiner eigentümlichen Tiefe soll es dem Maler gehen, sondern darüber hinaus um die Welt in ihrer Bedeutsamkeit als menschliche Lebenswelt. Der Lebenswelt als einer raum-zeitlichen Sinn Ganzheit von Bezügen und Verweisen wohnt jedoch eine von jener Tiefe und Verwobenheit der Dinge im Bereich der Sichtbarkeit noch zu unterscheidende Hintergründigkeit inne. Die Sorgfalt im malerischen Spiel von Hell und Dunkel »fürchtet hinsichtlich der Ferne, daß sie verdunkelt und trüb [geraten könnte]«, und »in der Nähe sei es verwehrt, schwer und schmutzig zu werden.«²¹ Der Blick in die Ferne muß ins Endlose sich verlieren können, in »leere« und »mächtige Weiten«.²² Doch auch das Nahe darf nicht zu körperlich und massiv wirken, soll nicht der Verweis des Sichtbaren auf das Abwesende und Unsichtbare verloren gehen.

Diese Äußerungen mögen als Weisung eines malerischen Impressionismus gedeutet werden können. Indes wird bei einer solchen Interpretation der dem Berg-Wasser-Bild wesentliche Charakter welt-hafter Hintergründigkeit verschleiert. Aus dem Ziel einer Evokation von Welt als einer anschaulichen Bedeutsamkeit erst erklärt sich jene sichtliche Wertschätzung einer nicht frontal aufzeigenden, sondern halb nur andeutenden Malweise. Kennzeichnend für das Bemühen, mit visuellen Mitteln eine bedeutungsvolle Hintergründigkeit, die Präsenz des Unsichtbaren im Bild zu erreichen, ist der Ausdruck des »verdeckten Durchschimmerns«.²³ Angestrebt ist es, die Dinge »mal

²⁰ SSJü, VI. 7. [5], LB I 616: 遠山縈紆而來,選用煙雲以斷其脈.

²¹ SSJü, VI. 7. [8], LB I 616: 遠怕陰昏,近防重濁.

²² SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *máng máng* 茫茫 und *hào hào* 浩浩; vgl. HSSJ, LB I 621: *hàn màn* 汗漫.

²³ SSJü, VI. 7. [15], LB I 617: *yǎn yìng* 掩映.

verborgen, mal sichtbar« erscheinen zu lassen und in der Darstellung ein Spiel von »Gegebensein und dann wieder Nicht-Gegebensein« zu entfalten.²⁴ Wo noch bis in die Abwesenheit einer Brücke an einer dafür sinnvollen Stelle hinein das Verlangen nach einem Flußübergang anschaulich vermittelt werden kann, ist in diesem Nicht-Erscheinen der Brücke um so eindringlicher Welt als vom Menschen bewohnte, als menschliche Umwelt in die Erscheinung getreten.

Nur im Ausgang von dem künstlerischen Anliegen, gegenüber einer vordergründig gegenstandsbeschreibenden Sichtbarkeit die eigentümliche Hintergründigkeit der Welt als einer Ganzheit mit malerischen Mitteln einzufangen, ist schließlich die folgende Aussage aus einem Einschub zu Abschnitt [8] in der Parallelüberlieferung als HSSJ als die eigentliche Leitregel beim Malen von Berg-Wasser-Bildern als Welt-Bildern zu verstehen:

»Es [sei] dicht geschichtet, aber nicht [wie] abgerutscht und blockiert – im Vollwirklichen werde das Nichtige angestrebt. Beim Einfachen und Blassen ist zu fürchten, es [könnte] einsam verwaist werden – im Nichtigen werde das Vollwirkliche angestrebt.«²⁵

Mit offensichtlich daoistischen und buddhistischen Anklängen in den Ausdrücken *xū* 虛, »hohl«, »leer« oder »nichtig«, und *shí* 實, »vollwirklich« oder »gehaltvoll«, wird hier angemahnt, die Ebene der sichtbaren Gegenständlichkeit zu übersteigen und mit malerischen Mitteln den Übergang vom vordergründig Gegebenen zu einem sich entziehenden, horizonthaften Dahinter für die Anschauung zu gewährleisten. Ohne handfest gestalteten »Vordergrund« andererseits kann solche Hintergründigkeit nicht entfaltet werden. Folglich führt ein weiterer Einschub im Dringen auf die ausgewogene Mitte zwischen beiden Extremen diese Unterweisung fort:

»Wo das Leichte und Klare als Verkörperung [des Gehalts] genommen wird, wird [das Bild], wenn es zu nichtig ist, zwangsläufig des Feinstofflichen und Geistigen entbehren. Wird [umgekehrt] das harte Herausragen [der Gipfelformationen allein schon] für das Geistige gehalten, ist [dieses] befangene Festhalten hinwiederum nicht verschieden vom Schwer[falligen] und Schmutzigen. [...] Das Nichtige werde angefüllt, das Volle zerschlagen, [...]«²⁶

²⁴ SSJü, VI. 7. [8], LB I 616: 時隱時顯 und 或有或無.

²⁵ HSSJ, LB I 621: 稠疊而不崩塞, 實裏求虛; 簡淡而恐成孤, 虛中求實.

²⁶ HSSJ, LB I 622: 輕清為體, 太虛必少精神; 峻硬為神, 執著還同重濁. [...] 填虛破實 [...].

Angepriesen wird die Dialektik einer Bewegung, die zwischen dem »Nichtigen« und dem »Vollwirklichen«, also zwischen zwei wahrnehmbaren Gestaltqualitäten, hin- und herläuft. Diese Gestaltqualitäten verweisen fraglos zugleich auf jene geschichtsträchtigen Deutungen menschlichen Welthabens, die im Daoismus wie im buddhistischen Denken zu reicher Blüte gelangt sind. Auf dem Spiel steht im Berg-Wasser-Bild demnach deutlich genug das philosophische Thema des Wirklichen und der Welt.

Was mit dem Gestaltungsprinzip der Komplementarität von Leere und Fülle auf den ersten Anschein hin nichts zu tun hat, gewinnt aus der Idee des Weltbezuges der Malerei jetzt seine volle Legitimität in diesem Passus. In der Fortsetzung heißt es da nämlich, durchsetzt mit zahlreichen literarischen Anspielungen:

»Man überlasse sich völlig einem Sich-dem-Wandel-Zusagen, je nach den [sinnträchtig günstigen] Ansätzen. [...] Man drehe das Nichtige und bringe das Vollwirkliche in Umlauf, winde die Kurbel des Schweren und drehe das Leichte.«²⁷

Hier wird jetzt eindeutig die rechte Einstellung des Künstlers im Malakt beschrieben. Soll das Bild seine Welthaltigkeit eröffnen, muß im Akt des Malens selbst eine bestimmte Weise des Eingehens auf die Welt zum Tragen kommen. Und so taucht in diesem Zusammenhang in unausgesprochener Form der von Jing Hao 荆浩 her bekannte Topos einer Verfahrensweise nach Art des »Von-selbst« (zì rán 自然) wieder auf. Das Malen soll als eine Bewegung verstanden werden, die mit den Ausdrücken *xuán* 旋, »drehen«, *yùn* 運, »bewegen« oder »umlaufen«, *guǎn* bzw. *wò* 斡, »Winde« oder »winden«, hinreichend als eine leibliche gekennzeichnet ist. Zugleich weist diese Bewegung des Malens aber einen kreisförmigen Charakter auf; sie ist von derselben Art wie die umlaufende Bewegtheit des Wandlungsgeschehens. Dieses bietet in der Jeweiligkeit einer Situation »Ansätze« (*jī* 機) für das künstlerische »Mitmachen«. Der Malakt wird dabei in Wendungen, die überdeutlich von der Sprache des *Zhuang Zi* 莊子 und daoistischer exegetischer Literatur eingefärbt sind,²⁸ aber eben auch ganz

²⁷ HSSJ, LB I 622: 全賴隨機應變[...] 旋虛運實, 斡重旋輕.

²⁸ Vgl. dazu *Zhuang Zi* 莊子, Kap. 22 »Zhi bei you 知北遊«, ZZJS 324, wo der einflußreiche Ausdruck *yīng wù* 應物, »sich den [innerweltlichen] Vorkommnissen zusagen« (vgl. Wilhelm, *Dschuang Dsi*, 229: »Beziehungen zur Außenwelt«), fällt. Ebenso einschlägig sind hier natürlich nicht minder die berühmten Kap. 2 »Qi wu lun 齊物論« und Kap. 3 »Yang sheng zhu 養生主« (»Herr über die Förderung des Lebens«).

im Geiste jener frühen *Vorrede* des Zong Bing 宗炳²⁹ aufgefaßt als ein freies »Sich-Überlassen« (*lài* 賴) und ein »Sich-Zusagen« (*yīng* 應) in den Umschlägen des Weltgeschehens. Nur über ein leibliches Einschwingen der Malbewegung in die allumfassende und allgegenwärtige Weltbewegtheit kann also im Gegenzug das welthafte Moment im Berg-Wasser-Bild verwirklicht werden.

Wenn alle angeführten Beobachtungen zu diesem Text, der sicherlich einen frühen bis mittleren song-zeitlichen Höhepunkt in der gedanklichen und künstlerischen Entwicklung des Berg-Wasser-Bildes markiert, treffend gedeutet wurden, so fände sich in den Aussagen zum »Nichtigen« und »Vollwirklichen« (*xū shí* 虛實) – oder eben in buddhistischer Wendung *shí kōng* 實空, »Wirklichkeit und Leere« – bestätigt: Die Komplementarität von Erscheinung und Verhüllung, das bekannte Wechselspiel von voll ausgemalten Stellen und Leerstellen, von sichtbar gegebenen Gegenständen und einer darüber hinausreichenden Präsenz des Unsichtbaren im Berg-Wasser-Bild muß nicht in erster Linie als Merkmal einer mystischen Tendenz in der vormodernen chinesischen Malerei gedeutet werden.³⁰ Zumindest ist diese so offensichtlich ideengeschichtlich vorbelastete Rede immer schon in einer Tiefenschicht der Malerei fundiert, nämlich genau dort, wo diese im Sinne einer Weiteröffnung wahrgenommen und entfaltet wird. Das hinlänglich erörterte Phänomen des »leeren« Bildgrundes sollte daher zunächst einmal so verstanden werden, daß es dem Maler mit allen Mitteln darum geht, eine anschauliche Form der Hintergründigkeit und Bedeutsamkeit zu erzielen, wodurch das Berg-Wasser-Bild gerade nicht als ein »Natur-« oder »Landschaftsbild«, sondern als ein »Welt-Bild« ausgeprägt wird.

Diese wenigen Beobachtungen anhand einer deutlich sich abzeichnenden und sicherlich einflußreichen Überlieferungslinie sollen genügen, um die Eckpfeiler dieser Untersuchung, namentlich die voranstehenden Studien zu Zong Bing 宗炳, zu dem älteren Wang Wei 王微 und zu Jing Hao 荆浩 sowie die nunmehr folgenden Erörterungen in einen ideengeschichtlichen Kontext einzubetten.

²⁹ Vgl. etwa das Vorkommen von *yīng* 應, »sich zusagen« oder »antworten«, in HSSX, VI. 1. [5], LB I 583 und [7], LB I, 584.

³⁰ Nicht ganz frei von dieser ebenso verbreiteten wie einseitigen Lesart ist beispielsweise Franklin M. Doeringers Plädoyer für ein »dynamisches« Bildverständnis im älteren China (Doeringer, »Imaging the Imageless: Symbol and Perception in Early Chinese Thought«, in: *Journal of Chinese Philosophy* 20 [1993], 5–28).

7. Welt als Bild nach Guo Xi 郭熙

Im Jahre 1117 hat Guo Si 郭思 eine in der Folge höchst einflußreiche Sammlung mit den rund ein halbes Jahrhundert zuvor anzusetzenden Reflexionen und Unterweisungen seines Vaters, des akademischen Berg-Wasser-Malers Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085), unter dem Titel *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi* 林泉高致), kurz LQGZ, herausgegeben.¹ Von kunsthistorischer Seite wird häufig auf diese überaus aufschluß- und detailreiche Quelle zurückgegriffen, was aufgrund ihrer überwiegend malpraktischen Ausrichtung auch nicht weiter verwundert. Daß dieser Text oft als das wichtigste Zeugnis für die Reflexion auf die Malerei in der früheren Song 宋-Zeit angesehen wird,² muß allerdings ebenso auf den Umstand zurückgeführt werden, daß es bislang vorwiegend Kunsthistoriker waren, die sich der Erforschung dieses und der anderen in der vorliegenden Untersuchung erörterten Texte angenommen haben. Aus ästhetisch-theoretischer Sicht ist die von dem etwas jüngeren Zeitgenossen Guo Xi 郭熙, dem als Maler kaum bedeutenden Han Zhuo 韓拙 stammende *Sammlung*, die im nächsten Kapitel zu besprechen sein wird, vermutlich von größerem Reiz. Allerdings stellen auch die Aussprüche des Guo Xi 郭熙 zweifellos einen Höhepunkt in der Systematisierung von älterem Gedankengut zur Berg-Wasser-Malerei dar. Wertvoll sind darüber hinaus seine umfassenden Typologien der Bilder in den Abschnitten [61] bis [73], insbesondere jedoch die technischen Angaben zur reinen Tuschemalerei in Abschnitt [59]. Auch den Gedankengang der vorliegenden Untersuchung betreffend enthält dieser Quellentext einige Hinweise von großer Bedeutsamkeit. Einerseits kann das bisher Herausgearbeitete bei Guo Xi 郭熙 eine Bestätigung und deutlichere Präzisierung finden; zum andern läßt sich in seiner Rede wie sonst nirgends die an den uns überlieferten Bildern zu gewinnende Erfahrung in anschaulicher Weise wiederfinden, so daß gerade bei diesem Maler-Autor besonders klar zutage tritt, daß die bisher rekonstruierten Gedankengänge tatsächlich nicht einer freischwebenden Theoriebildung angehören, sondern daß sie allergrößte Relevanz für die Bildbetrachtung selbst und die Kunstpraxis besitzen.³ In der Folge sollen daher wenige Kernaussagen näher betrach-

¹ Vgl. die Übersetzung des LQGZ in VI. 8.

² Vgl. etwa Bush/Shih, Early, 142: »the most important of its genre«.

³ Deutlich weiter von seinem Enthusiasmus für die erhaltenen Bilder getragen als dies

tet werden, während weite Teile der Schrift im vorliegenden Zusammenhang nicht zu erörtern sind. Dazu zählen neben den erwähnten technischen und typologischen Abschnitten auch die an bereits erörterte Vorläufer wie die dem Dichter Wang Wei 王維 und Li Cheng 李成 zugeschriebenen Texte erinnernden Abschnitte zu einer »Logik« der malerischen Darstellung, die es in der Berg-Wasser-Malerei zu beherzigen gilt.⁴ Daß dabei erstmals das Wetter in Abschnitt [55] und die Tageszeiten in den Abschnitten [61], [65] und [66] einer so umfangreichen Erörterung unterworfen werden, sei immerhin erwähnt.

7.1. Umwelt als Charakter des Welt-Bildes

Die These vom Berg-Wasser-Bild als einem »Welt-Bild« von ganz eigentümlicher Wirksamkeit soll jetzt bei Guo Xi 郭熙 im Ausgang von zwei Bildern entfaltet werden. Es handelt sich dabei allerdings nicht um zwei überlieferte Bilder, sondern um die Vorstellung von diesen Bildern, die die Schilderung davon im LQGZ weckt. In Abschnitt [79] beschreibt der Sohn das Bild »In den Westbergen auf Pferden reitend« (*Xi shan zou ma tu* 西山走馬圖), wie es ihm der Vater erklärt. Unübertroffen ist mit wenigen locker hingestreuten Worten über die Bildelemente jene Lebensnähe eingefangen, die Guo Si 郭思 am geistigen Ausdruck der Menschen im Bild preist. Auch wenn im LQGZ die Idee der »Echtheit« (*zhēn* 真) keine Rolle spielt⁵ – schon gemäß der kursorischen Schilderung wirkte dieses Bild offenkundig »echt«. Wir haben da vermutlich den Grund dafür vor Augen, weshalb zum Beispiel Nakamura wie andere vor und nach ihm Guo Xi 郭熙 zugleich einen »objektiven darstellerischen Realismus« (*kyakkan teki shajitsushugi* 客觀的写実主義) nachsagen und behaupten konn-

ein nüchternerer Blick auf das Textzeugnis zuzulassen scheint, geht Xu Fuguan 徐復觀 so weit, in der Person Guo Xis 郭熙 letztlich jene »ganz unerwartete Verwirklichung des künstlerischen Geistes des Zhuang Zi 莊子在 der Berg-Wasser-Malerei«, die seine Abhandlung als Grundthese trägt, zur vollen Reife gelangt zu sehen (Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 343: 莊子的藝術精神不期而然的落實於山水畫之上; vgl. 349 ff.). Damit wird dieser Text gewissermaßen zum Dreh- und Angelpunkt jener ästhetischen Theorie, die er selbst vorträgt.

⁴ Eine Ausführung zu sachlichen Verhältnissen und nicht zur Erscheinungsweise wie die in Abschnitt [55], LB I 642, gegebene fällt eher aus dem Rahmen.

⁵ Vgl. ein beachtenswertes Vorkommen des Wortes in VI. 8. [20], LB I 637.

te, im so gemalten Bild werde eine in sich geschlossene und abgeschlossene »Ideallandschaft« (*risō teki fūkei* 理想的風景) sichtbar und für den Betrachter in großer Lebendigkeit zugänglich.⁶ Indem Guo Xi 郭熙 also die Welt vor Augen abmalte, hätte er mehr als diese, hätte er eine bessere Welt gemalt? Auch das von dem Sohn beschriebene Bild mit den Reitern im Gebirge ist offenbar tatsächlich keine dem Leben abgeschauten Genre-Darstellung. Das Gemalte ist erfüllt von einem »Atmen im Geistigen« (*shén qì* 神氣) und von einer »Erhabenheit« (*gāo* 高), die aus der Abschilderung einer Situation den Inbegriff der menschlichen Situiertheit in der Welt werden lassen könnte. In diesem Urteil dürften sich die meisten Interpreten einig sein – könnten sie das Bild heute noch sehen. Was aber ist damit genau gesagt? Geht es dem Maler wirklich darum, einen »Inbegriff« von Welt in anschaulicher Form vor den Betrachter hinzustellen, um sein Auge zu erfreuen? Es muß auch hier noch einmal drei bekannten Fragenkreisen nachgegangen werden: Wie ist ein solches Bild anzuschauen? Wie wird es gemalt? Und was bedeutet hier Welt? Um bei der letzten Frage zu beginnen, sei zunächst verdeutlicht, inwiefern es dem LQGZ zufolge in der Berg-Wasser-Malerei tatsächlich um die Welt – als Umwelt des Menschen und als eine gelebte Bewandtnisganzheit verstanden – geht und nicht bloß um »ein Stück Welt« oder eben eine dargestellte »Landschaft«.

In dem zweiten vom Sohn geschilderten Bild findet sich das, wofür Guo Xi 郭熙 in der chinesischen Kunstgeschichte berühmt ist, der »Fernblick«. Verkörpert durch

»einen einzelnen alten Mann, der mit der Hand über einen großen Kiefernbaum vor seinem Auge streicht, machte er die Sinneshaltung des bis an den äußersten Horizont schweifenden Fernblicks.«⁷

Indem der Betrachter den Alten im Bild sieht, wähnt er in unendliche Fernen zu blicken. Im Ausdruck des Alten findet sich der Verweis auf die Ferne. Das in nächster Nähe Angeschauten, der Mann mit dem Baum, scheint ein Symbol zu sein für etwas, was im Bild nicht sichtbar ist – so könnten wir diese Beschreibung deuten, wäre nicht zuvor etwas Anderes gesagt worden. Der Maler hat nämlich

⁶ Nakamura, Chūgoku garan, 443 ff.

⁷ LQGZ, VI. 8. [68], LB I 645: 一老人以手撫面前大松作極目引望之意.

»eine unbeirrt in die Ferne blickende, ungebrochene Sinneshaltung in das ganze Stück Stoff hineingetragen.«⁸

Nicht das einzelne Symbol, das *ganze* Bild ist demnach buchstäblich getränkt von diesem Fernblick. Dieser Blick in die Ferne erwuchs aus der Sinneshaltung des Malers selbst. Auf diesem Wege wurde dem gemalten Bild offenbar eine ganz eigene Tiefe mitgeteilt, die über den bloßen Ausdruck in Haltung und Miene des Alten, über den symbolischen Verweis auf die Ferne hinausgehen dürfte. Das Bild atmete wohl diese Ferne selbst. Es war dies weniger ein Bild »über die Ferne« als ein Bild »voller Ferne«.

Guo Xi 郭熙 gilt nicht von ungefähr als der Entdecker der »dreierlei [Formen der] Ferne« (*sān yuǎn* 三遠), wie sie bei Gebirgsdarstellungen Beachtung finden sollten.⁹ In Abschnitt [28] wird dargestellt, wie »Höhenferne« (*gāo yuǎn* 高遠), »Tiefenferne« (*shēn yuǎn* 深遠) und »Ferne auf gleicher Höhe« (*píng yuǎn* 平遠) auf unterschiedliche Weise in Erscheinung treten. Angesprochen werden mit diesen Benennungen zunächst einmal Blickrichtungen im Raum. Verbunden sind damit darüber hinaus einmal eine »wirkmächtige Erscheinung« (*shì* 勢) und sodann zwei gesonderte »Sinneshaltungen« oder »Sinnehalte« (*yì* 意). Ausgelotet wird in diesem Gedanken also nicht etwa der geometrische Raum in seinen drei Dimensionen; nur zwei davon kommen ja überhaupt zum Tragen, die Höhe und die Tiefe. Es geht mit diesen verschiedenen Blickrichtungen zugleich um verschiedene Blickeinstellungen und um unterschiedliche Wirkungen, die vom Angeschauten dabei jeweils ausgehen. Entscheidend ist es dabei zu sehen, daß durchaus alle drei Formen der Ferne in ein und demselben Bild verwirklicht werden können, selbst wenn dies zu einer – nach neuzeitlich-europäischem Verständnis und rein optisch-technisch betrachtet – in sich unstimmgigen Ansicht führen mag. So fällt in Abschnitt [21] zur Darstellung von Gebirgen folgender Satz:

⁸ LQGZ, VI. 8. [68], LB I 645: 帶一望不斷之意於一幅上.

⁹ Zur langen Vorgeschichte der geschauten »Ferne« in der Dichtung vgl. Florence Hu-Sterk, »Tang Landscape Poetry and the ›Three Distances‹ of Guo Xi«, in: Lomonová, Recarving, 179–204. Ganz in einer mimetischen Kunstauffassung befangen ist freilich bei dieser Autorin noch die nicht unplausible Deutung der Kategorie der »deep distance« als einer subjektiv imaginierten Zusammenschau verschiedener Weltansichten (ebd., 188–194). Das Problem des LQGZ ist wahrscheinlich jedoch nicht auf der Ebene der Darstellung einer vorgegebenen Welt, sondern noch dahinter, auf der Ebene einer anschaulichen Stiftung von Welt gelegen.

»Sie sollten, in der Draufsicht angesehen, wie aus der Nähe betrachtet sein, und sie sollten, ergeht man sich zu ihren Füßen, gleichsam winken.¹⁰

Die Verschmelzung zweier sich scheinbar ausschließender Ansichten in einem einzigen Bild ist ein wichtiges und oft diskutiertes Merkmal der nicht-repräsentationistischen Berg-Wasser-Malerei Chinas. Das selbe Bild kann und soll dem Betrachter die Vogelflugperspektive auf Berge und die Nahsicht dessen, der in ihnen spazierengeht, bieten. Wenn an anderer Stelle in einem Nebensatz von »einer wilden Gebirgsschranke, über mehrere hundert *Li*-Meilen sich erstreckend«¹¹ die Rede ist, so wird auch an dieser – unter Beachtung der Proportionen technisch gar nicht zu bewältigenden – Übertreibung, an der Verschmelzung ausgedehnter Ansichten zu einer einzigen, die gerade nicht Vorgegebenes darstellende Eigenart dieser Malerei greifbar. Die »Zusammenschau« mehrerer Ansichten gehört zum selbstverständlichen Repertoire der älteren chinesischen Malerei und wird daher kaum je überhaupt thematisiert. Dem abendländischen Perspektivismus läuft sie sicherlich aufs entschiedenste zuwider. Da jedoch der Gegensatz zum in Europa nunmehr eingeübten perspektivischen Schauen nicht bestand, konnte er auch nicht ausdrücklich diskutiert werden. Für den heutigen Interpreten ist es freilich ausschlaggebend, die »drei Formen der Ferne« nicht mit einer Lehre vom perspektivischen Schauen und der entsprechenden malerischen Konstruktion des Raums zu verwechseln. Gemeinsam kennzeichnet hingegen alle drei »Formen der Ferne«, daß da überhaupt eine Abständigkeit und ein Gegenüber im Schauen erschlossen wird. Das flächige Bild der Malerei hat damit nun auch in der Reflexion seine ganz eigene Tiefe entdeckt.

Der Malereitheoretiker Guo Xi 郭熙 zeigt dem Bildbetrachter auf, daß seine Betrachtung ihn an einen Horizont des Schauens versetzt, der doch physisch zugleich nicht erreichbar ist. Diese Ferne bedeutet also nicht bloß einen gewissen Abstand. Sie bedeutet eine »Ent-fernung« des Menschen, der da vor dem Bild in die Ferne schaut, von sich selbst. Die Wirkung und die Stimmungswerte, die mit dieser Ferne einhergehen, sind von der Art, daß der Schauende sich in einer anschaulich erfahrenen Dialektik dem zugehörig fühlt, was ihm zugleich gegenübersteht und in der Entfernung seinem Zugriff sich entzieht. Diese Ferne ist nach Guo Xi 郭熙 jeweils nicht ein gewußter

¹⁰ LQGZ, VI. 8. [21], LB I 638: 欲上瞰而若臨觀,欲下遊而若指麾.

¹¹ LQGZ, VI. 8. [77], LB I 647: 一障亂山幾數百里.

Abstand, sondern eine in der leiblichen Ausrichtung unseres Blickes je schon erfüllte und zur gleichen Zeit erfahrene und erlebte Ent-Fernung von etwas, das heißt eine Ferne in und zu etwas. Nicht auf eine gemessene oder meßbare Ferne im Blick auf ein raumkörperliches Gegenüber zielt die Rede von den »drei Formen der Ferne« in der Berg-Wasser-Malerei ab, sondern auf das Phänomen der Tiefe, das an unserem In-Sein aufscheint. Unserer gerichteten Bezugnahme auf ein in der Raumentiefe verfügbares und zugleich abständiges Gegenüber als das Andere unseres leiblich bestimmten Seinsortes in der Welt soll die Malerei Rechnung tragen. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß in solcher Malerei eben unser leibliches Selbstsein als unser Weltverhältnis in den verschiedenen Formen der Ferne oder besser Tiefe aufscheint und zugleich über eine sensomotorische Wahrnehmung auf eben dieses unser leibliches Sein-zur-Welt transformierend einwirken kann. Die eigentümliche Tiefengestaltung des Berg-Wasser-Bildes ist es – noch vor aller Ikonographie und Ikonologie –, die in anschaulicher Weise unsere Leiblichkeit zu verkörpern und in einem Atemzug damit ästhetisch anzusprechen angetan ist. Ist es also zuviel behauptet, wenn Guo Xi 郭熙 mit dem Hinweis auf die »Ferne« die Aufdeckung der leiblichen Situiertheit des Menschseins in der Welt zugesprochen wird? Als Maler hat er für diesen Gedanken zumindest, so scheint es, in der Anschauung der Ferne das passende Bild gefunden. Denn in seiner gedanklichen Fassung einer primär gesehenen Ferne geht er über die Anschauung hinaus auf unser erfahrungsmäßiges Erleben einer Umwelt aus.

Im Hinblick auf die These von der Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes bedeutet diese gedankliche Errungenschaft jedenfalls eine entschiedene Bestätigung. Indem nun auch das Nachdenken über Malerei die leibliche Situiertheit als einen grundlegenden Zug am Berg-Wasser-Bild ausarbeitet, wird dieses noch entschiedener abgerückt von jeder abbildhaften Beschreibung von Gegenständen. Das Bild erlangt eine welthafte Tiefe, indem es ganz konkret den es betrachtenden Menschen in seinem leiblichen In-Sein nach mehreren Seiten hin zu umfassen in der Lage ist. Im leiblichen und stimmungsmäßigen Sinne einer Befindlichkeit in der Welt gewinnt das Bild die Qualität einer lebensweltlichen Umgebung. Ein Bild, das in dieser Weise und zu diesem Zweck gemalt ist, steht nicht länger vor dem Betrachter, es nimmt ihn auf, nimmt ihn in sich hinein. Das Bild kann so auf einer darstellerischen Ebene zu genau derjenigen »räumlichen« Wirklich-

keit werden, inmitten derer der Mensch mit all seinen leiblich-geistigen Lebensvollzügen immer schon steht.

Daß mit dem Thema der »Ferne« (*yuǎn 遠*) im allgemeinen das Phänomen einer Hintergründigkeit im menschlichen Dasein ins Spiel kommt, wie Xu Fuguan 徐復觀 behauptet, läßt sich schwerlich leugnen. Allerdings gelangt dieser Gedanke erst bei dem jüngeren Han Zhuo 韓拙 zur Reife, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll. Gerade die Aussagen Guo Xis 郭熙 zu einer »Ästhetik der Andeutung«, wonach im gemalten Berg-Wasser-Bild vor allem mit Wolken jenes für die Gattung insgesamt kennzeichnende Spiel von Sichtbarkeit und Verbergung anzustreben sei, bleiben in ihrer malpraktischen Ausrichtung auf die gegenständliche Wirkung gewissermaßen vordergründig, wie Abschnitt [30] gut belegen kann. Es geht dem Autor offenkundig nur darum, daß Berge wiedererkennbar als Berge und nicht als »Stöbel« (*duì 碓*), Gewässer als Gewässer und nicht als »Regenwurm« (*qīūyǐn 蚯蚓*) zu malen sind. Auch wird etwa in Abschnitt [20] deutlich gemacht, daß das ausbleibende Spiel von Hell und Dunkel im Gebirge den Eindruck hervorrufen kann, es gebe da keine Wolken. Die aber gehören zur Sache wie die Beleuchtung durch die Sonne. Der durch die zuvor befragte Überlieferungslinie vom SSJ, SSL und SSF bis zum SSJü hindurch ständig auftauchende Topos von einer die Wirkung hintergründiger Weite hervorrufenden »Unterbrechung« in der Darstellung findet sich gerade im LQZ am ehesten auf eine rein pragmatische Reflexionsebene herabgezogen, wie sich besonders gut im Mittelteil von Abschnitt [11] nachvollziehen läßt. Dort wird fast durchweg im Hinblick auf die Bildwirkung von dem »Spurenmuster von Hell und Duster, von Verborgenen und Sichtbarem« (*míng huì yǐn xiàn zhī jī 明晦隱見之迹*), von »Widerschein und Verdeckung« (*yǐng bì 映蔽*) sowie von »Abbruch und Fortsetzung« (*duàn xù 斷續*) gesprochen.¹²

In verblüffender, allzu deutlich die Begrenztheit des ideengeschichtlich-hermeneutischen Geschäfts vor Augen führender Weise möchte Xu Fuguan 徐復觀 dagegen anscheinend gerade Guo Xi 郭熙 die Erschließung einer spekulativ gedeuteten Hintergründigkeit für die Malerei nachsagen. Er hat zu diesem Zweck einen Vergleich dieser Passage mit der geistesgeschichtlichen Überlieferung des vormodernen China angestrengt. So versucht er den Nachweis zu erbringen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang der »drei Formen der Ferne«

¹² LQZ, VI. 8. [11], LB I 635.

mit der bis auf das *Zhuang Zi* 莊子 zurückreichenden Strömung der »Lehre vom Geheimnisvoll-Dunklen« (*xuán xué* 玄學) besteht.¹³ Es ist allerdings zweifelhaft, ob sich der Praktiker, der Guo Xi 郭熙 angesichts des LQZ offensichtlich primär war, über die unabdingbaren kultur- und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Zeit hinaus bis auf die spekulative Ebene vorwagte, die Xu Fuguan 徐復觀 ihm gewissermaßen unterstellt, wenn er ihn zum späten Theoretiker und zugleich zum malerischen Verwirklicher einer Einstellung gegenüber der sichtbaren Welt macht, die im *Zhuang Zi* 莊子 angelegt und in den ästhetisch und denkerisch so fruchtbaren Jahrhunderten nach der Han-Mo-Zeit zur Entfaltung gelangt wäre. Hier soll gegenüber jeder genie-kultischen und romantisierenden Überspannung des hermeneutischen Bogens aus Guo Xi 郭熙 und seinem Nachdenken über die Malerei nicht ein Ideal gemacht werden. Andererseits soll aber nicht weniger gezeigt werden als daß im LQZ in überaus klarer Weise die Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes erkannt und im Hinblick auf ihre Wirkung beim Betrachter wie auf ihre Herkunft aus bestimmten produktionsästhetisch zu fassenden Voraussetzungen transparent gemacht wird.

Wenn sich Guo Xi 郭熙 zufolge »die körperlichen Gestalten der Berge mit jedem Schritt verändern«,¹⁴ so kommt mit dieser Einsicht in die Perspektivität allen Schauens nicht etwa das Verlangen nach einer perspektivisch vereinheitlichenden Darstellungstechnik, sondern im Gegenteil das Gewährwerden des leiblichen Inneseins in der geschauten Welt zum Ausdruck. Dieses Innesein mag durch die leibliche Situiertheit notwendig perspektivisch, sprich einseitig, verfaßt sein; es impliziert jedoch stets zugleich den Aspekt einer Ganzheit, die Welt als Umwelt nämlich. Infolgedessen verkörpert ein Gebirge in seinen vielfältigen Ansichten das Aussehen aller Berge, wie im Anschluß an die eben zitierte Aussage weiter ausgeführt wird. Im Kern steckt in dieser Auskunft das antinaturalistische, allenfalls »idealistisch« zu nennende Programm der gesamten chinesischen Berg-Wasser-Malerei. Statt einen einzigen Anblick aus einer bestimmten Blickstellung heraus abbilden zu wollen, soll sie alle möglichen Erscheinungsweisen zugleich in einer prägnanten Gestalt einfangen. Die im Bild angeschaute Gestalt ist eine Verkörperung aller sichtbaren Gestalten. Als so bestimmte einzelne Gestalt verweist sie mit ihren

¹³ Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 342 ff.

¹⁴ LQZ, VI. 8. [11], LB I 635: 山形步步移.

sichtbaren Merkmalen über ihre Vereinzelung hinaus auf ein Ganzes. In ihrer sichtbaren Bedeutsamkeit als »das Wirkliche« ist das Ganze der innerweltlichen Erscheinungsformen tatsächlich in der Bildgestalt versammelt – und zwar nicht nur der Möglichkeit nach wie etwa im Falle des theoretisch immer mitangeschauten anderen Blickpunktes oder der prinzipiell unendlich erweiterbaren, perspektivisch angelegten Kastenbühne in der europäischen Malerei der Neuzeit. Gewinnt damit das angeschaute Bild nicht die Dimension der Welthaftigkeit, wenn die gegenwärtig gegebene Gestalt als solche in sich das Weltganze aufbewahrt? Kommt nicht ebenso in jenem als »althehrwürdiger Stammvater« (*zōng lǎo* 宗老) bezeichneten Kiefernbaum »das ganze Gebirge zum Ausdruck«?¹⁵ Der Kiefernbaum steht da nicht als ein symbolisches Zeichen für eine tieferliegende Bedeutung vor Augen, sondern als die angeschaute Mitte, in der sich eine Umgebung im Sinn einer erlebten Umwelt sammelt. Auch da ist offenkundig von mehr als einer kompositorischen Einbettung eines Elementes oder von der Ikonographie des Kiefernbaumes die Rede. Es tritt an dieser Stelle im Bild des Stammvaters die menschlich ausgelebte Umwelt auf den Plan. In der einzelnen Gestalt versammelt sich für die Anschauung der Sinngehalt der menschlichen Welt. Ein solches Berg-Wasser-Bild wäre somit zum Welt-Bild geworden, zum Welt-Bild im prägnanten Sinn der Welteröffnung durch die Bildbetrachtung hindurch. Diese Feststellungen sollen jetzt im einzelnen auf ihre Legitimität hin geprüft werden. Zu fragen ist, inwiefern in der Tat die menschliche Welt als Lebenswelt von Belang ist für das Berg-Wasser-Bild.

Zunächst ist diesbezüglich der bereits seit dem XH des älteren Wang Wei 王微 bekannte Gemeinplatz einer anthropomorphen Deutung der Berg-Wasser-Gegebenheiten vorzuführen.¹⁶ Zunächst findet sich auch im LQGZ mehrmals das aus früheren Quellen bekannte Motiv der quasi menschlichen Rangordnung zwischen Haupt- und Nebengebirgen.¹⁷ In Abschnitt [11] wird so beispielsweise eine höfische Rangordnung ins einträchtige Miteinander der größeren und kleineren Berge hineingesehen. Derselbe Gedanke kehrt sodann in bezug auf die Pflanzenwelt mit dem einsamen Kiefernbaum als ihrem

¹⁵ LQGZ, VI. 8. [53], LB I 642: 以其一山表之於此。

¹⁶ Vgl. XH, VI. 2. [2], LB I 585; vgl. zur Vermittlung aus der Menschenbetrachtung die älteren Vorgaben bei Liu Shao 劉劭, *Renwu zhi* 人物志, 1; RWZ 18; der Gedanke taucht in moralischer Wendung bereits in Liu Xiangs 劉向 *Shuo yuan* 說苑, 卷 18 »Bian wu 辨物« (»Erörterung der Vorkommnisse«) auf (vgl. Lu Yuanjun, *Shuo yuan*, 622).

¹⁷ SSL, VI. 5. a) [5], LB I 596; vgl. SSJü, VI. 7. [1], LB I 616;

Mittelpunkt wieder. Auch in Abschnitt [21] bedient sich die Beschreibung menschlicher Verhaltensweisen und eines herrscherlichen Auftretens, um die Mächtigkeit eines Gebirges zu charakterisieren. Diese Redeweise ist möglicherweise als malpraktische Figur der Didaktik schon hinreichend gerechtfertigt. Zu beachten gilt es allerdings, daß die intendierte Würde des naturwüchsigen Gebirges gerade nicht als Inbegriff natürlicher Schönheit und Erhabenheit gewertet wird, wie das in Europa mitunter geschah und bis heute geschieht.¹⁸ Die natürliche Erhabenheit wird vielmehr nirgends so deutlich wie bei dem vermeintlichen »Realisten« oder »Naturalisten«¹⁹ Guo Xi 郭熙 herabgeholt auf die Ebene der menschlichen Verhältnisse. Die Natur wird in der Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei umgekehrt gerade jener ästhetischen Sonderstellung entkleidet, die sie namentlich in der europäischen Theorie bis in die jüngste Zeit genießt. Der Grund dafür ist sicherlich zuerst in einem nicht-kreationistischen Weltverständnis des vormodernen China zu suchen.²⁰ Auch könnte es sein, daß die Mächtigen des vormodernen China eine größere Machtfülle besaßen als die des alten Europa. Und es mag sein, daß in diesem Gedanken eine von Grund auf »konfuzianisch« geprägte Sichtweise zum Tragen kommt. Entscheidend ist jedoch, daß die vermeintliche Natur als das schlechthin Andere des Menschen von Guo Xi 郭熙 wie von seinen Vorläufern mit einem Bedeutungsgehalt aufgeladen wird, der daraus den sichtbaren Ausdruck der Welt des Menschen werden läßt. Es ist der Berg-Wasser-Malerei wider den Anschein gerade nicht um »Natur« zu tun, sondern bis in das Naturwüchsigste, bis in die ewig un-

¹⁸ Vgl. Francesco Petrarca's anfängliche Ergriffenheit, als er im Jahre 1336 den Mont Ventoux bestieg; F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux. Familiarum rerum libri IV 1*, übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann, Stuttgart 1995. Vgl. Schiller, »Vom Erhabenen«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, V 491, aber auch Kants Kritik an der gängigen Auffassung von der Erhabenheit der Natur in seiner *Kritik der Urteilskraft*, B 75 ff.; insbesondere in der Naturanschauung des Klassizismus und der Romantik kommt dieses Gefühl zum Tragen, etwa vor den »heroischen Gebirgslandschaften« eines Joseph Anton Koch (1768–1839) oder in der Einsamkeit des Menschen vor der übermächtigen und unzugänglichen Natur bei Caspar David Friedrich (1774–1840). Zu einem modernen Begriff dieses Erhabenen der ästhetischen Natur siehe M. Seel, *Eine Ästhetik*, 59 f.

¹⁹ Vgl. zu dieser einseitigen Charakterisierung der früheren Berg-Wasser-Malerei insgesamt bis zu ihrer Hochblüte in der Song宋-Zeit Goepper, *Vom Wesen*, 174; Sirén, *Chinese Painting*, 146; Sullivan, *The Birth*, 1; Cahill, *Hills*, 46; zu Guo Xi 郭熙 so besonders Nakamura, *Chūgoku garon*, 444.

²⁰ Vgl. dazu Mathias Obert, »Künstlerische Kreativität und Weltbezug im vormodernen China«, in: Günter Abel (Hg.), *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie*. 26. – 30. September 2005 in Berlin. *Sektionsbeiträge*, 2 Bde., Berlin 2005, 1. Bd., 615–626.

veränderlichen Gebirgsformationen hinein um die Welt als eine Welt des Menschen.

Während die Rede von gleichsam menschlichen Haltungen und zwischenmenschlichen Beziehungen im Hinblick auf die Erscheinungsweise von Gebirgen in Abschnitt [24] in abgewandelter Form wiederkehrt, werden in Abschnitt [25] die Felsen als »Knochen von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī gǔ* 天地之骨), die Gewässer aber als das »pulsierende Blut von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī xuè* 天地之血) bezeichnet.²¹ Damit wird die denkbar größte Einheit, das Wandlungsgeschehen des Weltganzen, als ein lebendiger Organismus aufgefaßt. Dem geht in Abschnitt [23] die klassische Fassung eines organistischen und zugleich humanistischen Verständnisses der Berg-Wasser-Gegebenheiten voraus:

»Die Berge haben in den Gewässern einen pulsierenden Blutkreislauf, in Gräsern und Bäumen eine Behaarung, in Dunst und Wolken [aber] ihren geistigen Glanz. Daher werden die Berge lebendig, indem sie Gewässer erhalten, blüthen-schön, indem sie Gräser und Bäume erhalten, glanzvoll und verführerisch, indem sie Dunst und Wolken erhalten. Die Gewässer haben in den Bergen ein Antlitz, in Pavillons und Wasserterrassen Augen und Brauen, in Fischern und Anglern [etwas] Verfeinertes und Vergeistigtes. Deshalb werden die Gewässer verführerisch, indem sie Berge bekommen, licht und munter, indem sie Pavillons und Wasserterrassen bekommen, weit und frei, indem sie Fischer und Angler bekommen. Dies ist die Einrichtung von Bergen und Gewässern.²²

Berge und Gewässer werden da wie ein lebendiger Körper beschrieben. Die naturwüchsigen Gegebenheiten sind nicht als visuelle oder physikalische Gegenstände, sie sind als ein Leib zu betrachten; es besteht eine sachliche Verwandtschaft zwischen allen Berg-Wasser-Gegebenheiten und dem menschlichen Leib.²³ Zweifellos sind daher Berge und Gewässer im Bild vom Menschen vornehmlich über die Vermittlung der eigenen Leiblichkeit zu erfahren, wie Billeter dies en passant, aber doch sehr eindringlich aufzeigt. So beschreibt er, wie der

²¹ Vgl. das Mitschwingen der Perspektive auf das Weltganze in der Wendung *tiān dì* 天地 noch in der nüchternen Auskunft zum »kompositorischen« Vorgehen in LQGZ, VI. 8. [51], LB I 642.

²² LQGZ, VI. 8. [23], LB I 638: 山以水為血脈,以草木為毛髮,以煙雲為神采.故山得水而活,得草木而華,得煙雲而秀媚.水以山為面,以亭榭為眉目,以漁釣為精神,故水得山而媚,得亭榭而明快,得漁釣而曠落.此山水之布置也.

²³ Vgl. die Ansätze in SSL, VI. 5. a) [16], LB I 597; vgl. zu diesem Grundmotiv daoistischer Welterfahrung Kristofer Schipper, *Le corps taoïste*, Paris 1982, 148 f.

Bildbetrachter aufgrund einer Wesensverwandtschaft mit den körperlichen Elementen der Berg-Wasser-Welt auf der Ebene des Leibes den Raum des gemalten Bildes als seine Wirklichkeit eröffnet. Über leibliche Korrespondenzwirkungen räume der Bildbetrachter den Raum des Bildes im Zuge seiner eigenen sensomotorischen Tätigkeit »realisierend« ein; in leiblicher Tätigkeit stifte er die aktuelle Wirklichkeit der angeschauten Berg-Wasser-Welt. Gerade durch die Vermittlung des leiblichen Angesprochenenseins komme es zu einer »Projektion« des Betrachters ins bildhafte Universum.²⁴ Wenngleich dieser Betonung des leiblichen Moments im rezeptionsästhetischen Vorgang grundsätzlich beizupflichten ist, ist freilich gegen eine der Schreibkunst abgeschaut, überzogene Abstraktion hin zur reinen Leiblichkeit als dem ästhetischen Kerngehalt die konkrete Bedeutsamkeit der gegenständlichen »Erscheinungsgestalten« des Berg-Wasser-Bildes, ist mithin über die leibliche Räumlichkeit hinaus eine je gestalthaft bedeutsame und je konkret gelebte *Welt* als der im Bild eröffnete *Sinn* festzuhalten. Entgegen einer Reduktion jenes »univers imaginaire« des Bildes auf eine gewissermaßen parallel zu den Pinselspuren im Schreibkunstwerk verlaufende allegorische »représentation du corps« als Kernthema des Berg-Wasser-Bildes nach Billeter's Deutung²⁵ muß doch die in ihrer leiblichen Dimensioniertheit konkret erschlossene Lebenswelt, die über das Phänomen der in sensomotorischer Tätigkeit sich konstituierenden Leiblichkeit weit hinausreicht, als Anliegen der Berg-Wasser-Malerei in Anschlag gebracht werden.

Der Berg-Wasser-Körper ist in seiner Parallelität zum organischen Leib zugleich zu verstehen als die Verkörperung der Welt im ganzen. In dem Organizismus wird nicht etwa eine Allegorie des Leibes, sondern allenfalls eine Allegorie der lebendigen Welt greifbar. Das organische Zusammenwirken der verschiedenen Elemente bildet einen naturwüchsigen Körper, der im Pulsieren des Wassers »Leben« (*huó* 活) eingehaucht bekommt. Die Ausweitung auf Momente der menschlichen Existenz wie die »geistige Ausstrahlung« (*shén cǎi* 神采), das »Antlitz« (*miàn* 面) und das »Verführerische« (*mèi* 媚)²⁶ ist in der Körpermetapher angelegt. Bemerkenswert ist jedoch, daß darüber hinaus Versatzstücke aus der Menschen- oder Kulturwelt wie

²⁴ Billeter, *L'art chinois*, 213 ff.

²⁵ Billeter, *L'art chinois*, 219 f.

²⁶ Vgl. denselben Ausdruck schon in HSSX, VI. 1. [1], LB I 583.

von selbst die Fortsetzung dieser Vorstellung bilden. Die Berg-Wasser-Gegebenheiten werden somit unter der Hand zur Verkörperung einer genuin menschlichen Verfassung stilisiert, wenn sie zu einer Verfeinerung bis hin zur Vergeistigung (*jīng shén* 精神) oder zur Stimmung des »Munteren« (*kuài* 快) gelangen. Natur- und Kulturwelt verschmelzen hier zu einer im wahrsten Sinne organischen Einheit. In der in dieser Weise geschilderten Ansicht spiegelt sich allenthalben das menschliche Leben in ausdrucksstarker Weise. Zugleich ist der Mensch in konkreter Form immer schon darin enthalten. Vorgeführt wird da die menschliche Lebenswelt. Aus dem letzten Satz geht hervor, daß es sich um die »Einrichtung« (*bù zhì* 布置) dieser Lebenswelt durch den Maler handelt. So kommt die Welt des Menschen auf der Darstellungsebene in unablöschlicher Weise ins Berg-Wasser-Bild. Dieses spricht den Menschen auch deshalb in seinen Stimmungen und in seinem Denken unmittelbar an, weil es von vornherein auf die menschliche Verfassung des Seins-zur-Welt angelegt ist.

Wenngleich vordergründig ein metaphorischer Parallelismus zwischen dem menschlichen Leben und dem naturwüchsigen Geschehen in Berg-Wasser-Gegebenheiten artikuliert zu werden scheint, muß doch in der Tatsache einer untrennbaren Verquickung beider Sphären nach Guo Xis 郭熙 Vorstellung ein über die Anschauung von Eigenschaften hinausweisendes Moment erblickt werden. Das gemeinsame Glied ist zuletzt das Moment der Welthaftigkeit. Im einen Falle ist auf der Seite der naturwüchsigen Gegenständlichkeit mit »Himmel und Erde« (*tiān dì* 天地) unverkennbar das Wandlungsgeschehen im ganzen gemeint; auf der anderen Seite stehen neben Merkmalen des Menschseins die Spuren menschlicher Tätigkeit in der Welt, worin die Lebenswelt als solche zum Vorschein kommt. Gerade aber die enge ikonologische Verknüpfung der Natur- und der Kulturwelt im Sichtbarwerden einer »Vergeistigung« (*shén* 神) anhand der Fischer und Angler spricht dafür, daß es im Berg-Wasser-Bild um nicht weniger als das Aufscheinen von Welt schlechthin geht. Denn diese Menschen vertreten bekanntlich den »verborgenen Gebildeten« (*yīn shì* 隱士), der sich da – sei es aus »konfuzianischer« Verantwortlichkeit für das Reich oder »alles unter dem Himmel« (*tiān xià* 天下), sei es aus einer »daoistischen« Rückkehrbemühung heraus – in seine Welt zurückgezogen hat und der dergestalt sein Welthaben in besonders vergeistigter Form auslebt. Wenn anderswo dem »Treiben der Menschen« (*rén shì* 人事) und der »Sinneshaltung der Menschen« (*rén yì* 人意) mit ikonographischen Elementen aus der Kultur-

welt entsprochen werden soll,²⁷ so wird auch damit auf die Betätigung in der Lebenswelt mit ihrer eigentümlichen Bedeutsamkeit als konstitutiv für das Berg-Wasser-Bild hingewiesen. Dieses erweist sich auch in solchen Nebenbemerkungen als mehr denn nur ein gemaltes »Bild von der Welt«. Es wird genau dann zum Welt-Bild im emphatischen Sinne, wenn da die Zusammengehörigkeit des Naturwüchsigen und des Menschlichen nicht nach Art eines Nebeneinanders oder eines räumlich verstandenen Ineinanders, sondern als ein dem menschlichen Welthaben entsprechendes Innesein eine anschauliche Gestalt erhält. Vermittels ihres »Sinngehalts« oder auch der »Sinneshaltung« (*yì* 意) wird die Darstellung nämlich zum Betrachter hin geöffnet; in seiner Sinneshaltung erschließt dieser die Bedeutsamkeit des gemalten Bildes und findet sich da hineinversetzt als in seine ureigene Lebenswelt.

Im LQGZ wird die gewissermaßen allegorisch symbolisierende wie überhaupt die metaphorische Form der Darstellung auf einen niederen Rang verwiesen. Demgegenüber soll im Bild das Wirkliche als solches gegenwärtig sein. Auch wenn dieser Gedanke nicht eigens ausgesprochen wird, gerät doch auf diese Weise am Ende neben der klassischen Figur des metaphorischen Vergleichs (*bǐ* 筆) selbst die altehrwürdige ästhetische Kategorie der metaphorischen Evokation (*xìng* 興) unter Verdacht. Dies belegt am eindringlichsten Abschnitt [16], wo gegenüber der Allegorese in bezug auf Wertvorstellungen in einzelnen Bildelementen vielmehr die anschauliche Fülle eines unmittelbaren Gewährens von welthaften Situationen gefordert wird. Zum Schluß heißt es da mit Blick auf die malerische Umsetzung einer ehrwürdigen Vorstellung aus den Gesprächen des Konfuzius, die ihrerseits im übrigen schon von Zong Bing 宗炳 als Schlüsselaussage für den Wert der Berg-Wasser-Malerei angesehen wurde:²⁸

»[Jenen Spruch] ›Der mitmenschlich Gütige schätzt die Berge, [stellt] man angemessen [dar] wie Bo Letian in seinem ›Bild vom Landhaus«, worin die Sinneshaltung des Wohnens in den Bergen reichlich und zur Genüge [enthalten ist]. ›Der Weise schätzt das Wasser«, das wird angemessen [dargestellt] wie in Wang Mojies Bild ›[Der Landsitz am] Wangchuan-Fluß«, worin die Freude, die im Wasser gelegen ist, im Überschuß gespendet wird. Soll man denn wirklich, woran mitmenschliche Güte und Weisheit sich erfreuen, aus der körperlichen äußeren Gestalt nur eines Mannes ersehen?«²⁹

²⁷ LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635.

²⁸ HSSX, VI. 1. [1], LB I 583.

²⁹ LQGZ, VI. 8. [16], LB I 637: 仁者樂山,宜如白樂天草堂圖,山居之意裕足也。智者樂水,宜如王摩詰網川圖,水中之樂饒給也。仁智所樂,豈只一夫之形狀可見之哉?

Die symbolisierende Darstellung eines Sinngelhalts wird als plump und arm zurückgewiesen. Die Allegorese, die mit einer einzelnen Figur arbeitet, kann dem Reichtum an anschaulichem Ausdruck, der in einer umfassenden Berg-Wasser-Ansicht als solcher je schon angelegt ist, nicht das Wasser reichen. Indem Künstler vom Rang eines Bo Juyi 白居易 oder des jüngeren Wang Wei 王維 das Ganze einer Lebenssituation ins Werk legen, kommt darin nicht lediglich der beabsichtigte Sinngelhalt zum Ausdruck. Als menschliche »Sinneshaltung« (*yi* 意) im Verhältnis zur Umwelt wird dem Betrachter vom Bild her etwas »gespendet« (*ji* 給), wie es ausdrücklich heißt. An die Stelle einer dargestellten Freude *im* Bild tritt die Freude *am* Bild. Denn das Bild verkörpert alle Züge der gelebten Situation in Wirklichkeit oder eben, um mit Jing Hao 荆浩 zu reden, »in echt«.

Deutlich wird an dieser Stelle, daß es in der Betrachtung von Berg-Wasser-Bildern *idealiter* nicht mehr um das Sehen und Verstehen (*jiàn* 見) von Zeichen und deren Bedeutung zu tun ist. Dem Maler liegt daran, im Betrachter mit tatsächlicher Wirkung eine Stimmung zu erwecken. Diese Stimmung ist jedoch kein subjektives Gefühl; sie ist welthaft, insofern sie getragen wird von dem konstitutiven Bezug auf eine lebendig erfahrene Umwelt. Der Betrachter soll nicht die Freude nur verstehen, er soll sie wirklich besitzen können. Besitzen aber kann er diese Freude an Bergen und Gewässern nur, wenn ihm diese selbst durch das gemalte Bild hindurch zur Verfügung gestellt werden. Aus dem Gemalten heraus erschließt sich in der Betrachtung allein dann die Fülle einer umwelthaften Lebenssituation, wenn das Bild selbst diese Fülle je schon verkörpert, wenn es also als Bildgestalt über eine welthafte Dimension verfügt. Das gemalte Bild muß letztlich von der Art des Wirklichen selbst, nicht von der eines bloß verweisthaften Zeichens für das Wirkliche sein. Wesentlich ist andererseits über den Charakter der umgebungs- oder welthaften Sinnfülle hinaus, daß das Thema eines solchen Bildes nicht als rein innerliche Empfindung der »Freude an etwas« (*yào* oder *lè* 樂) gefaßt wird. Unter der Hand tritt an dieser Stelle eine weit umfassendere Vorstellung zutage, nämlich das Insein in einer je situativ und orthaft bestimmten Umwelt. Für Guo Xi 郭熙 muß es bei der diesbezüglichen Darstellung um die »Sinneshaltung des Wohnens in den Bergen« (*shān jū zhī yì* 山居之意) gehen. Es muß im Bild geradezu ein Wohnen ermöglicht werden, also das Sein im Bild bis hin zu einem leiblichen Eingehen in diese Welt. Der Betrachter soll mit seiner ganzen Person seinen Aufenthalt an diesem Ort und in dieser Umgebung

wählen können. Daß damit dem gemalten Bild nach Guo Xi 郭熙 keineswegs zuviel zugemutet wird, soll im folgenden gezeigt werden – nicht zuletzt, um gängige Mißdeutungen in Frage zu stellen.

Nach einer so gut wie einhelligen Interpretation des bekannten Perspektivenwechsels und der zeitlichen Struktur des klassischen Berg-Wasser-Bildes wäre der Topos vom Eingehen des Betrachters in die Bild-Welt etwa so zu verstehen:

»Réintroduire la durée dans l'espace en recentrant sans cesse la présence humaine, en organisant un monde autour d'un centre, permet à l'humain de dépasser la tyrannie du temps et de retrouver sa place au sein du cosmos. En outre, en lui offrant une vision globalisante, de tous les points de vue à la fois, elle [sc. cette vision picturale?] lui permet idéalement de faire fi des limitations spatio-temporelles inhérentes à la condition d'humain et de *devenir* le monde lui-même.«³⁰

So treffend diese Charakterisierung einer ästhetischen Auflösung des Subjekts in einer totalisierenden Weltsicht scheint, so »spiritualistisch« und ungenau ist sie auf den zweiten Blick. Die Schlußfolgerung, daß die äußere Welt ganz der Herrschaft wechselnder Blickpunkte unterworfen sei, daß daher geradezu in umgekehrter Richtung die Welt ins betrachtende Subjekt oder in dessen recht willkürlichen Betrachtungsakt hinein sich auflöse, läge ebenso nahe. Was für eine Welt ist dies überhaupt? Und welchen Stellenwert innerhalb der menschlichen Existenz, welche ethische Bedeutung hätte ein ästhetisch vollzogenes Aufgehen des einzelnen im Weltganzen? Kann es wirklich um die Vereinigung mit allen *möglichen* Orten im Bild und um eine *Aufhebung* der zeitlichen Endlichkeit zu tun sein? »Welt« als solche ist doch gerade nicht ein pures Gegenüber, darin der Mensch verschwinden könnte; die Welt ist gerade angewiesen auf eine orthafte und zeitliche Entfaltung *in* der einzelnen Existenz. Guo Xi 郭熙 und mit ihm die ganze Gattung der Berg-Wasser-Malerei ist an dieser Stelle im Rückgang auf seine eigenen Aussagen vor mystifizierenden oder platonisierenden Mißverständnissen zu bewahren. Zumindest läßt sich die Vorstellung von einem durch das Bild ermöglichten »Welt-Werden« des Menschen über den Gedanken des orthaften »Wohnens« in der Welt als Bild ganz anders rekonstruieren.

³⁰ Escande, *L'art*, 72.

7.2. Ein Wohnort im Welt-Bild

Im vierten Abschnitt des LQGZ wird eine unmittelbare Brücke von der Anlage des Bildes in Form einer »stilistischen Verkörperung« (tǐ 體) zu seiner Betrachtung geschlagen. Ist es also übertrieben, auch die die letztere beherrschende Grundhaltung wie einen Stil oder eben eine »Verkörperung« (tǐ 體) aufzufassen? Daß ein solches Verständnis durchaus sinnvoll ist, wird bei genauerem Hinsehen ganz deutlich:

»Für das Anschauen von Berg-Wasser [-Bildern] gibt es ebenfalls eine [stilistische] Verkörperung: Nähert man sich ihnen mit einer auf Wald und Quell gerichteten [Einstellung des] inneren Sinns, so ist ihr Wert hoch; nähert man sich ihnen mit dem Blick derer, die dunkelhaften Luxus [lieben], so ist ihr Wert gering.«³¹

Die rechte Einstellung bei der Betrachtung von Berg-Wasser-Bildern ist entscheidend für ihre Wirksamkeit. Allenfalls in deren gelungener Entfaltung ist aber der hohe ästhetische Wert dieser Malerei begründet. Berge und Gewässer sprechen über das Auge hinaus den »inneren Sinn« (xīn 心), das heißt sowohl den Ursprung allen Handelns im Menschen als auch seine Gemütsverfassung an. Indem diese je schon in einer umwelthaften Gestimmtheit verwurzelt ist, bedeutet das Innere hier gerade nicht eine Beschränkung auf das subjektive Gefühlsleben. Das Gemüt steht von vornherein in einem tätigen Bezug zu Orten in einer Umwelt und zu Lebenssituationen, in die es infolge der Leiblichkeit des Menschseins eingebunden ist. Mit »Wald und Quell« (lín quán 林泉) ist eine typische Situiertheit in einer solchen Umwelt bezeichnet. In der Qualität einer Umwelt betrifft das Berg-Wasser-Bild dementsprechend den Betrachter nicht in seinem Sehvermögen allein, sondern immer in seiner leibhaftigen Ganzheit. Das Berg-Wasser-Bild muß mit derselben Ausrichtung des ganzen Menschen auf die leibhaftig erschlossene Umwelt angeschaut werden wie die wirkliche Lebenssituation in der Welt dies auch immerzu von uns verlangt. Die ästhetische Anschauung setzt nach Guo Xi 郭熙 voraus, daß der Betrachter bereit ist, sich auf genau die Welt einzulassen, in der alle seine Lebensvollzüge stattfinden. Das Berg-Wasser-Bild fordert vom Betrachter von vornherein eine auf die wirkliche Welt ausgerichtete Gestimmtheit, nicht bloß ein kunstverständiges Sehen. Der

³¹ LQGZ, VI. 8. [4], LB I 632: 看山水亦有體:以林泉之心臨之則價高,以驕侈之目臨之則價低.

Grund dafür ist aber genau in dem bereits sichtbar gewordenen Umstand zu erblicken, daß im Bild – besser: durch die Bildbetrachtung hindurch – nicht weniger und nichts anderes als ein Weltort, das heißt ein vollgültiger Ort für das Leben des Menschen in seiner geistigen und leiblichen Weite erschlossen werden soll. Nicht eine Landschaftsansicht wird also gezeigt. Es wird durch das Bild etwas gänzlich anderes geleistet. Bei entsprechender Einstellung kann damit ein Ort und mit ihm die Welt schlechthin gestiftet werden. Erst unter dieser Grundvoraussetzung einer welthaften Dimension des Bildes wie des Betrachtungsaktes kann Guo Xi 郭熙 sodann auch in umgekehrter Richtung behaupten:

»Wie das Bild ist, das angeschaut wird, so ist die Sinneshaltung geartet, die es im Menschen entstehen läßt – [ganz] wie wenn er sich tatsächlich inmitten dieser Berge befindet. Dies betrifft die zum gemalten Bild gehörige Sinneshaltung außerhalb der Ansicht.«³²

Das gemalte Bild geht in seiner Wirksamkeit über das bloße Aufzeigen einer Ansicht hinaus. Es nimmt umgebungshafte Dimensionen an. Die dargestellten Berge umschließen den Betrachter in ihrer Mitte (*zhōng* 中). So gebiert die Darstellung im Betrachter eine Sinneshaltung, und zwar eine solche, wie er sie ganz ebenso inmitten der Berge als Ausfluß dieser Umwelt einnehmen und an sich erfahren kann. Wie die Umwelt den Menschen aufgrund seines leiblichen Eingebundenseins mit ihrer jeweiligen Eigenart durchdringt, genau so kann auch das Bild den Betrachter tatsächlich erfassen und bis in seine welthafte »Sinneshaltung« (*yì* 意) hinein verwandeln. Die Bildwirksamkeit übersteigt die gesehene Ansicht insofern, als sie derjenigen Wirksamkeit ebenbürtig ist, die eine real erfahrene Umwelt auf den Menschen ausübt. Natürlich könnte an dieser Stelle auch mit einem bloßen »Vorstellen« übersetzt werden; und natürlich könnte die mit »wie wenn« anhebende Schlußfolgerung auch wie ein »als ob« verstanden werden und den Konjunktiv nach sich ziehen. Demnach könnte sich der Betrachter eben imaginativ an den Ort der Ansicht versetzen. Wenn hier aber von einem metaphorischen Als-ob der Bild-Welt gegenüber der wirklichen Lebenswelt gesprochen werden soll, wäre dieses bloße Als-ob einer »Vorstellung« nicht durchaus noch innerhalb der gesehenen Ansicht, eben als einer gemalten, enthalten? Wo liegt der Unterschied zu jener angeschauten Ansicht, die

³² LQZ, VI. 8. [12], LB I 635: 看此畫令人生此意,如真在此山中,此畫之景外意也。

dem Betrachter ein Gefühl geben mag, als ob er die wirklichen Berge vor Augen hätte – das Gefühl von diesem Als-ob gleich mitliefernd im Wissen darum, daß es sich lediglich um die gemalte Ansicht vor Augen handelt? Wäre eine solche Imagination also wirklich »außerhalb der Ansicht« (*jǐng wài* 景外) des Gemalten zu suchen? Im Augenblick der gelingenden Suggestion ist das Suggestierte doch so wirklich wie das echt Erfahrene. In der lebendigen Bilderfahrung ist die gemalte Wirklichkeit in ihrer Wirkung gleich der »echten«, und kein Als-ob einer bloßen Bildhaftigkeit trübt mehr den Blick – oder besser: die Erfahrung.³³

Die in der voranstehenden Passage trotz allem möglicherweise noch auszumachende Grenze zwischen einer abbildhaften Kunst und einer vorbildhaften Wirklichkeit wird jedenfalls endgültig zunichte im Hinblick auf die höchste Wirkung des gelungenen Berg-Wasser-Bildes. Guo Xi 郭熙 verweist zuvor aber schon, gleichsam zur Erläuterung dieser ersten Leistung des Berg-Wasser-Bildes wie ebenso als Einleitung zum folgenden, darauf, daß bestimmte Inhalte und Gestaltungsmerkmale der Bilder im Menschen das leibhaftige *Streben nach* bestimmten Tätigkeiten oder Seinsweisen in der angeschauten Welt hervorrufen. Er nennt da das »Sinnen auf ein Reisen« (*sī xíng* 思行), das »Sinnen auf ein In-die-Ferne-Blicken« (*sī wàng* 思望), das »Sinnen auf ein Wohnen« (*sī jū* 思居) oder das »Sinnen auf ein mußevolles Sich-Ergehen« (*sī yóu* 思遊). Natürlich könnte auch hier wieder eine schwächere Interpretation das Wort *sī* 思 im Sinne eines von der Bildanschauung evozierten »Erinnerns« vergangener Erlebnisse verstehen. Früher durchgeführte Wanderungen und erfahrene Fernblicke mögen so noch durch die Bildbetrachtung mit dem Angeschauten in der Seele assoziiert werden können. Ist aber diese Auffassung auch im Falle des »Sich-Ergehens« (*yóu* 遊) sinnvoll? Verlangt dieses Wort nicht geradezu nach einem Objekt, nach einer konkreten Ortsangabe? Welche sonst wäre aber dafür einzusetzen als »ebenda«, womit die gesehene Ansicht zum Zielort eben dieses sinnierenden Vorstellens hier und jetzt wird. Noch deutlicher scheint das »Wohnen« (*jū* 居) einer Ortsangabe zu bedürfen. So wie die Wendung da steht, wirkt sie nackt und leer. Hinzuzudenken kann aber allenfalls ein *yán* 焉,

³³ Vgl. dagegen Jullien, Das große Bild 178 f., wo in Ermangelung einer radikal phänomenologischen Untersuchung genau dieser Passagen doch wieder im »als ob« die illusionistische Tradition so ausdrücklich aufgerufen wird, daß sie der immer noch abendländisch denkende und sprechende Philosoph Jullien sodann nicht überzeugend abzuweisen vermag.

»ebenda«, sein. Erinnernte Wohnorte müßten genauer bestimmt werden – wenn solche denn gemeint wären. Auch auf die Beifügung der Ortsangabe durch ein klassisches *yán* 焉 hat der Autor jedoch verzichtet. Dieser Umstand belegt in der parallelen Anordnung der Ausdrücke recht deutlich, daß hier allgemeine Verhaltensweisen in ihrer welthaften Bezogenheit auf einen Ort benannt werden sollen. Nicht lediglich individuelle Erfahrungen rührt das angeschaute Bild in der Einbildungskraft des Betrachters an, sondern darüber hinaus grundmenschliche Regungen, die leibhaftig auszuleben sind. In der Bildbetrachtung wird der Mensch über sein Vorstellen und Erinnern hinaus in seiner Emotionalität und Intentionalität ergriffen. Er beginnt sich nach einer bestimmten Umwelt zu sehnen und nach einem leibhaftigen Aufenthalt in derselben zu trachten. Das Bild löst ein »Sinnen und Trachten« (*sī* 思) danach aus, die genannten Verhaltensweisen leibhaftig und an diesem gegebenen Ort in die Tat umzusetzen.

Im Hinblick auf diese dem gemalten Bild zugetraute Fähigkeit, im Menschen ein leibhaftiges Verhalten gegenüber der Welt auszulösen, lautet die Zusammenfassung nunmehr mit größter Folgerichtigkeit so:

»Wie das Bild ist, das angeschaut wird, so ist die [Einstellung] des inneren Sinnes geartet, die es im Menschen aufkommen läßt – [ganz] wie wenn er im Begriff steht, tatsächlich an jenen Ort [der Darstellung] zu gehen. Dies betrifft die wunderbare Vollendung der Malerei außerhalb der Sinneshaltung.«³⁴

Muß jetzt nicht der durch die Bildbetrachtung zustande kommende Weltbezug als solcher demjenigen schlicht gleichgesetzt werden, den wir »vor Ort«, das heißt in der wirklichen und auf diese spezifische Weise erfahrenen Bergwelt haben können? Wird hier von dem Malertheoretiker nicht einfach gesagt: Das gemalte Bild bewirkt im Betrachter eine Einstellung zur Welt, die derjenigen entspricht, die uns einen bestimmten »Ort in der Welt« aufsuchen läßt? Der Betrachter ist sicher nicht am dargestellten Ort. Er befindet sich gewiß nach wie vor vor dem gemalten Bild. Dieses aber läßt nach dieser zweiten Charakterisierung nunmehr nicht mehr bloß eine »Sinneshaltung« (*yì* 意) aufkommen wie im ersten Zitat. Jetzt spricht das Bild unser leibhaftiges Sein-zur-Welt an. Und findet sich an dieser Stelle nicht ganz konsequent genau die umwelthafte »Einstellung des inneren Sinnes« wieder, die in jener oben angeführten Passage aus Abschnitt [4] auf

³⁴ LQZ, VI. 8. [12], LB I 635 f.: 看此畫令人起此心,如將真即其處,此畫之意外妙也。

»Wald und Quell« gerichtet sein sollte, um das Berg-Wasser-Bild überhaupt angemessen aufzunehmen? Jetzt wird eine auf das wirklich vollzogene Eingehen in eine bestimmte Umweltsituation gerichtete Einstellung durch das Bild vermittelt. Das Bild löst diese auf ein Tun ausgehende Einstellung mit tatsächlicher Wirksamkeit im Betrachter aus. Diesem Antrieb gehorchend »schickt er sich an« (*jāng* 將), mit »echter« Wirkung, das heißt leibhaftig an diesen »Ort« (*chù* 處) »heranzutreten« (*jí* 即). Mit dem betreffenden Ort ist gewiß der dargestellte Ort gemeint. Dieser ist aber nirgendwo in der äußeren Welt zu finden. Er existiert allein in der gelingenden ästhetischen Anschauung, in der Betrachtung des gemalten Bildes – in genau der Weise, wie ihn das Bild in seiner angeschauten Gestaltung zu eröffnen imstande ist. Die Anziehung des Bildortes ist so unwiderstehlich, daß ihre Wirksamkeit noch die im vorhergehenden Schritt angesprochene »Sinneshaltung« (*yì* 意) übersteigt. Es handelt sich dabei um etwas »Wunderbares« (*miào* 妙), das »außerhalb der Sinneshaltung« (*yì wài* 意外) gelegen ist. Damit wird letztlich auch die transformierende Performativität des künstlerischen Bildes bezeichnet.

Daß damit eine leibhaftig erfahrene und mitvollzogene Wirksamkeit angezeigt wird, braucht nicht erst mit dem Hinweis auf die lebens- und übungspraktische Konnotation des Wortes *miào* 妙 belegt zu werden. Zumal in der buddhistischen Sprache bezeichnet dieses Wort ja eine Wirklichkeit, die außerhalb des geistigen und sprachlichen Fassungsvermögens angesiedelt ist, die jedoch von maßgeblichem Einfluß auf das Leben des Menschen ist.³⁵ In zahlreichen Zusammensetzungen steht das Wort für einen unfäßlichen, aber tatsächlich und leibhaftig vollzogenen Umschlag im menschlichen Leben, mithin für eine existentiell wirkliche Transformation.³⁶ Der Autor gibt sich freilich unabhängig von diesem sprachgeschichtlichen Assoziationsreichtum alle erdenkliche Mühe, seinen Gedanken zu präzisieren. Warum sonst sollte er hier die umständliche incohesive Formulierung »er schickt sich an« (*jāng* 將) wählen? Zweifellos steht da ein Ereignis unmittelbar bevor. Jetzt wird die gemalte Bild-Welt in ihrer Wirkung auf den Betrachter nicht mehr mit dem Zustand der realen Befindlichkeit inmitten der Bergumwelt »verglichen«, wie dies

³⁵ So etwa in den Wendungen *miào fǎ* 妙法, »wunderbare Dharma-Wirklichkeit«, *miào jìng* 妙境, »wunderbarer Bezirk«, *miào dé* 妙德, »wunderbare Wirkmacht«.

³⁶ So etwa in *miào jué* 妙覺 und *miào wù* 妙悟, »wunderbares Erwachen«, *miào yìng* 妙應, »wunderbares Sich-Zusagen [des Buddha oder der Bodhisattvas]«.

zuvor gewissermaßen noch der Fall war. Jetzt hält Guo Xi 郭熙 fest, daß sich etwas *ereignet*, wonach der Betrachter in seinem Innern tatsächlich schon trachtete. Das vorausgehende »Sinnen auf«, die »Sinneshaltung« entfaltet jetzt tatsächlich ihre Dynamik, weshalb nunmehr nicht mehr von einem Zustand des Bildbetrachters die Rede ist, sondern von einer Transformation, die ihm leibhaftig widerfährt. Wenngleich das »Hingehen« (*jí* 即) an dieser Stelle semantisch noch hinter jenem »Sich-Befinden« (*zài* 在) im vorangehenden Zitat zurückzubleiben scheint, findet hier auf der rhetorischen Ebene hingegen eine Steigerung statt. Wo vorher der Naturort und der Ort im Bild als zwei Orte von gleicher Wirksamkeit gedacht waren, bleibt nunmehr nur noch ein einziger Ort übrig; dies ist der Ort im Bild als ein wirklicher Lebensort, den die Bildbetrachtung aufschließt. Weil dem so ist, bedeutet das hier angestrebte »Hingehen« in der Sache viel mehr als dort das »Sich-Befinden«. Denn jetzt trachtet der Mensch vor dem Bild nicht länger nach einem Ort in der naturwüchsigen Umwelt. Er trachtet unmittelbar nach diesem Ort, den ihm das Bild da vor Augen stiftet. Der Schwerpunkt hat sich von dem Weltverhältnis der Sinneshaltung verlagert auf die aktuell sich verwirklichende Weltstiftung. Darum schickt sich der Bildbetrachter in diesem Augenblick an, seinen Blickpunkt vor dem gemalten Bild wirklich zu verlassen und sich nicht länger auf das Bild als Bild zu richten. Er schickt sich an, die Betrachtung selbst noch hinter sich zu lassen und leibhaftig an denjenigen Ort in der Berg-Wasser-Welt heranzutreten, den ihm das Bild als Umwelt zur Verfügung stellt. Es kann sich dabei allerdings, sofern mit der genuin leiblichen Bilderfahrung Ernst gemacht wird, um keinen anderen als genau den Ort in der Welt handeln, an dem er sich in seiner Leiblichkeit immer schon befindet. Der Bild-Ort verschmilzt zuletzt mit dem leibhaftigen Seins- und Lebensort des Betrachters. Deshalb löst sich dessen Bildbetrachtung in ein leibhaftiges Sein-zur-Welt inmitten eben dieser angeschauten Welt auf. Es vollzieht sich mit ihm eine existentielle Transformation, wie sie als solche noch »außerhalb der Sinneshaltung« stattfinden muß.

Aus diesem phänomenologischen Aufweis der Aussagen im LQZ ergibt sich folgende Schlußfolgerung: Die gemalte Ansicht führt letztlich gar nicht etwas gegenständlich vor Augen. Sie führt den Schauenden wie ein leibhaftig erfahrener Sog in diejenige orthafte Umwelt mitten hinein, die sich ihm über die angeschaute Gestalt im Bild *als* seine Situation in der Welt und *als* sein Lebensort erschlossen hat. Wenn dies gelingt, dann hat das Berg-Wasser-Bild ohne Mysti-

zismus, wohl aber über seine Welthaltigkeit und vermittelt durch die Leiblichkeit des Betrachters, diesem seinen Aufenthaltsort in der Welt in erfüllter Weise neu gestiftet. Dies leistet das Bild aber, indem es den Menschen vermittels der Anschauung seiner eigenen welthaften Situiertheit förmlich *ausliefert*, das heißt indem es in ihm ein Sinnen und Trachten und das tätige Hineingehen auslöst. Dieses Hineingehen muß dann jedoch als *Antwort* verstanden werden, als Antwort auf den von dieser Welt als Bild wie von seiner wirklichen Umwelt selbst an den Menschen ergehenden Anspruch, sich zu situieren und zu eben dieser Welt in ein Verhältnis zu setzen. Der Betrachter bleibt nach dieser Bildtheorie ohne Zweifel vor dem gemalten Bild. Er geht gewiß nicht mit seinem Körper in die bemalte Seide hinein, um dort in den Bergen zu verschwinden, wie das manche Anekdoten glauben machen könnten.³⁷ Gleichwohl wird er im Zuge der transformativen Wirksamkeit des Bildes auf ihn in gewisser Weise tätig. In seinem leiblichen Verhalten vor dem gemalten Bild auf seine Situiertheit in der Welt zurückgeworfen, gründet der Betrachter seinen Aufenthaltsort in seinem ursprünglichen Sein-zur-Welt – das heißt *bei sich selbst*, nicht im Bild. In diesem Sinne eines komplizierten Durchlaufs durch die Anschauung kann gesagt werden, das Berg-Wasser-Bild stifte tatsächlich die Welt. In genau diesem Sinne bewährt es sich als ein Welt-Bild – die Welt als Bild erschließend.

Aus der ästhetischen Anschauung des erscheinenden Bildes ergibt sich das Wirkliche als solches, nicht seine bloß ersatzweise vergegenwärtigte Erscheinung. Die hinter den Einsichten von Escande und Billeter zurückbleibende Forschungsmeinung zu diesen Passagen kann folgendermaßen auf den Punkt gebracht werden:

»Landschaftsmalerei ist ein Substitut für die mit öffentlichen Ämtern nicht zu vereinende Landschaftserfahrung, das Bild ist Ersatz für die Natur und kann dieselben Gefühle beim Betrachter auslösen wie das Naturerleben.«³⁸

³⁷ Vgl. zum Verkehr zwischen der realen Welt und der Bildwelt beispielsweise die Geschichten »Hua bi 畫壁« (»An die Wand malen«) und »Hua ma 畫馬« (»Das gemalte Pferd«) in der um 1700 entstandenen Erzählsammlung *Liaozhai zhi yi* 聊齋誌異 (*Merkwürdige Begebenheiten, berichtet von Liaozhai*) des Pu Songling 蒲松齡 (siehe Pu Songling, *Liaozhai zhi yi*, herausgegeben von Chen Jinfang 陳錦芳, Taibei 1990, 4f. bzw. 767 f.). Von dem berühmten Maler Wu Daozi 吳道子 wird ferner in westlichen (!) Quellen kolportiert, er habe sich aus dem von ihm gemalten Bild heraus von seinen Freunden verabschiedet, um sodann auf Nimmerwiedersehen darin zu verschwinden; siehe Stephen W. Bushell, *Chinese Art*, 2 Bde., London 1910, 2. Bd. 130 f.

³⁸ Siehe Sabine Hesemanns Beitrag »China« in: Gabriele Fahr-Becker (Hg.), *Ostasiati-*

Fraglich bleibt angesichts der Formulierungen im LQGZ allerdings erstens, ob das Bild ein abbildhafter »Ersatz« für Gesehenes ist und zweitens, ob es dabei um »Gefühle« und um ein »Erleben« geht, wie

sche Kunst, 2 Bde., Köln 1998, 1. Bd., 162. Auch Belting dürfte in seinen knappen Bemerkungen zur chinesischen Bildpraxis (Bild-Anthropologie, 68 ff.) demselben gravierenden Mißverständnis aufsitzen. Diese in der Sekundärliteratur häufig vorgetragene Auffassung mag allerdings um so naheliegender scheinen, wenn man sie etwa mit Aussagen aus dem *Trattato della pittura* des Leonardo da Vinci vergleicht, der die Vorzüge der Malerei gegenüber der Dichtung genau damit preist, daß erstere den Betrachter unmittelbar vor die Naturlandschaft stelle und ein »rivedere« von einst aufgesuchten Orten und all derjenigen Dinge, »che ad esso occhio rappresentare si possono«, ermögliche (zitiert nach Busch, Landschaftsmalerei, 66). In Europa beginnt vielfach in der Tat die Landschaftsmalerei als Naturersatz. Darüber geht freilich ein Autor wie Seel in seinem ästhetischen Entwurf einen entscheidenden Schritt hinaus, wenn er den Schlüsselbegriff der in der Kunst aufscheinenden Gegenwart erklärt als »ein aktuelles *Verhältnis* des Menschen zu seiner Lebensumgebung« (Seel, Ästhetik, 160). Was Seel zufolge vor allem an der zeitgenössischen Kunst greifbar wird, dürfte jedoch bereits für die Reflexion auf die gegenständliche Berg-Wasser-Darstellung im LQGZ nachweisbar sein: Im Bild erscheint nicht primär etwas Gegenständliches; es stellt sich vielmehr in einem prozeßhaften Wahrnehmungsakt die Lebenssituation des Betrachters selbst in ihrer zeitlichen und räumlichen Dimensioniertheit unmittelbar ein. Welt bietet sich nicht *als Erscheinen von Welt* dar; Welt gibt sich *als Wirklichkeit*. Wie sehr jedoch auch die zeitgenössische Theorie der Ästhetik noch in europäischen Vorgaben, wonach es der Kunst letztlich doch immer wieder nur um eine Wahrnehmung, nicht um eine existentielle Wirksamkeit zu tun ist, befangen bleibt, mag folgendes Zitat belegen: »Dieser Prozeß [sc. der ästhetischen Wahrnehmung von Kunstwerken] versetzt uns in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt.« (Seel, Ästhetik, 188). Noch wo hier scheinbar in geistiger Nähe zu Guo Xi 郭熙 von »führen« die Rede ist, wird das Ziel auf bezeichnende Weise doch wieder nur als eine »zur *Anschauung* gesteigerte Gegenwart«, nicht aber als die gelebte Gegenwart der jeweiligen Existenz selbst umschrieben. Hinter Seels Schlüsselbegriff der »Gegenwärtigkeit« wird somit eine Form des Ästhetizismus sichtbar, die unseren Blick auf die ältere chinesische Kunsttheorie allzu leicht verwirren kann, noch wo unleugbare Affinitäten zur gegenwärtigen Ästhetik auftauchen, die an Erfahrungen der modernen Kunst geschult ist. Wo dort für die vormoderne chinesische Reflexion die *nicht gegenständliche Wirklichkeit* in ihrer bildhaft vermittelten, so aber existentiell, nicht allein erkenntnismäßig erfahrenen *Wirkweise* von Belang ist, geht es der europäischen Ästhetik um eine Erfassung der spezifischen Bildwirklichkeit als einer Sonderform gegenständlichen Erscheinens. Die Bildwirklichkeit geht daher zuletzt nach Seel *lediglich* unmittelbar in ihrem eigenen Erscheinen als Ding in der Welt auf und gerade nicht in der Weltwirklichkeit im ganzen: »Die Präsenz des Bildes ist keine Illusion, sie impliziert kein Als-ob [...]. Sie ist Gegenwart einer darbietenden Erscheinung, die die Wirklichkeit dadurch um spezifische Phänomene bereichert, daß sie zugleich als *Erscheinung* und als *Darbietung* in Erscheinung tritt.« (Seel, Ästhetik, 279). Ebenso zu kurz greift eine subjektivistische Rezeptionsästhetik wie die von Dewey vertretene. Dewey betont zwar eindringlich, daß an dem »rekonstruktiven« Wahrnehmungsakt vor Kunstwerken durchaus die emotionale und die motorische Seite am Menschen, mithin seine leibliche Existenz im Aus-

Hesemann unterstellt. Die kritische Dekonstruktion des gängigen Interpretationsrahmens und eine genauere phänomenologische Lektüre kann demgegenüber die umwelthafte Wirksamkeit der ästhetischen Anschauung in ihrer existentiellen Dimension und die Wirklichkeit des gemalten Welt-Bildes aufdecken, wo im LQGZ selbst nicht mit zwingender Deutlichkeit von »Gefühlen« und von einem metaphorischen Als-ob die Rede ist. Genau in diesem Punkt, wo am Bild die *eigene* Welt des Betrachters und nicht eine fremde Welt aufgeht, liegt der Unterschied zu den sogenannten immersiven Bildern in der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte. Vor dem Hintergrund der Präsenzmetaphysik vergegenwärtigen mimetische Abbilder eine nicht-gegenwärtige Realität unter Umständen so real, daß es zu einer Verwechslung von bildhafter und realer Präsenz kommt. In Wiesings Worten kann dann gesagt werden:

»Der Betrachter taucht sozusagen in die dargestellte Bildwelt ein und glaubt selbst am Ort der Darstellung zu sein.«³⁹

Nach der Auskunft des LQGZ muß der Ort der Verschmelzung von Bild-Welt und wirklicher Welt jedoch nicht in der artifiziellen Präsenz eines Bild-Ortes, sondern im Betrachter und in seinem welthaltigen Betrachtungsakt an *seinem* lebensweltlichen Ort der Betrachtung gesucht werden.

Erst vor diesem gedanklichen Hintergrund kommt nun aber mit großer Deutlichkeit ans Licht, warum Guo Xi 郭熙 in einem vielzitierten Ausspruch mit vollem Recht behaupten kann:

»Diejenigen [Berg-Wasser-Bilder], in denen man reisen und in die Ferne blicken kann, reichen nicht heran an die Vollkommenheit derjenigen, worin man wohnen und sich ergehen kann.«⁴⁰

Die existentielle Tatsache, daß der Mensch immer schon in seiner Welt lebt, tritt um so deutlicher zutage, je näher die angeschaute Bild-Welt dieser Lebenswelt kommt, je mehr sie in einer unmittelbar

tausch mit seiner Lebensumgebung Anteil habe (Dewey, Art, 52 ff./103 f./264/268/287). Zugleich droht aber auch bei ihm das Moment der Welt einer psychologistisch verengten Betrachtungsweise zum Opfer zu fallen, wo die ästhetische Erfahrung zuletzt doch im Spiel der Imagination gegründet ist (ebd., 271), so daß gemäß diesem L'art-pour-l'art-Verständnis alle lebensweltlichen Implikationen der Entfaltung des Ästhetischen dienen; nicht wird dieses umgekehrt als Prozeß einer eigentümlichen Lebensentfaltung und Weltstiftung anerkannt.

³⁹ Wiesing, Artificielle Präsenz, 107.

⁴⁰ LQGZ, VI. 8. [6], LB I 632: 可行、可望不如可居、可遊之為得.

erfahrenen »Umwelt«, das heißt im Allernächsten einer lebensweltlichen Umgebung ihre anschauliche Verkörperung findet. Die ursprüngliche Situiertheit des menschlichen Seins-zur-Welt wird am innigsten dort greifbar, wo ihr Ausgangspunkt ist, in einem Lebensort. Als Aufenthaltsort oder eben als »Wohnort« im emphatischen Sinne verstanden, beherrscht andererseits unser Standort in der Betrachtung alle visuellen und sonstigen perzeptiven, aber auch alle emotiven und auf die Bewegung des Leibes bezogenen Perspektiven, aus denen heraus wir unsere Situation jeweils erschließen. So ist erklärlich, warum Guo Xi 郭熙 – seiner Entdeckung der »Ferne« zum Trotz – die Nahansicht besonders auszeichnet. In seinen Reflexionen muß er aus dem oben herausgearbeiteten Grund, daß es mit der Malerei um eine wirkliche Stiftung der Welt zu tun ist, beinahe zwangsläufig dahin gelangen, daß er die aus unmittelbarer Nähe erlebte Umwelt eines »Wohnortes« im Welt-Bild der Berg-Wasser-Malerei so hochschätzt. Denn solchen Nahansichten wohnen die umwelthaften Charaktere im höchsten Maße inne.⁴¹ Zugleich wird aber der betrachtungsmäßige Übergang aus der Lebenswelt in die »Welt als Bild« entscheidend. Auch in Anbetracht der wenigen überlieferten Bilder scheint ihm daher viel an der Verwurzelung jeder malerischen Ansicht in der Nähe, in einer Teilansicht des »Vordergrundes« gelegen gewesen zu sein.⁴² An dieser Stelle des Übertritts vom gelebten Umland der Betrachtung zur ästhetisch erschlossenen Umwelt »im« Bild kann der Betrachter am leichtesten gewissermaßen »ins Bild« hinein gelangen. Die von dieser nahen Stelle aus eröffneten Orte entfalten also in der Anschauung am sichersten die weltstiftende Wirkung des Berg-Wasser-Bildes.

Guo Xi 郭熙 spricht ausdrücklich von der Seltenheit solcher Aufenthaltsorte, die man »ausgezeichnete Orte« (*jiā chù* 佳處) nennen müsse. Die besondere weltstiftende Kraft aber, die gerade solchen aus-

⁴¹ Als eines der treffendsten Beispiele für eine solche verbreitete Bevorzugung des Wohnortes im Bild kann sicherlich das bekannte, bis auf eine winzige Aussicht im rechten oberen Eck fast völlig mit bewaldeten Berghängen »zugemalte« Hängebild des Wang Meng 王蒙 (1308–1385) von einer Einsiedelei mit dem Titel *Juqu lin shi* (Kammer in einem Wäldchen in den Juqu [-Sümpfen]) im Palastmuseum zu Taipei angesehen werden.

⁴² Am besten entspricht dieser Regel sicherlich sein berühmtes Hängebild *Zao chun tu* 早春圖 (Beginnender Frühling) im Palastmuseum zu Taipei, worin der zentrale Berg Rücken dem Betrachter gleichsam aus dem Bild heraus entgegenzuwachsen scheint; vgl. auch sein *Guanshan chun xue tu* 關山春雪圖 (Schnee im Frühling im Guanshan [-Gebiet]) im Palastmuseum zu Taipei.

gezeichneten Wohnorten inmitten der Berg-Wasser-Welt zu eigen ist, liefert die Begründung, »um derentwillen es den Edlen voll Verehrung nach Wald und Quell dürestet.«⁴³ Dort, das heißt an solchen Orten inmitten der Umgebung von Bergen und Gewässern, findet der Mensch am ehesten sich selbst in seiner Welt wieder. Wenn nun diese besonders wirksamen Orte obendrein in der Gestaltung der Malerei anschaulich verwirklicht sind, scheinen sie – so legen es die oben angeführten Zitate auf unausgesprochene Weise nahe – noch über die Naturbetrachtung hinausgehend das weltstiftende Vermögen ihrer Umwelthaftigkeit entfalten zu können. Daher sind es gerade »Wohnorte«, die auch den höchsten Wert eines Berg-Wasser-Bildes begründen. Auf der Grundlage dieses Gedankenganges muß im übrigen das anfängliche Anführen des seit Zong Bings 宗炳 früher Prägung beliebten Topos vom »Ausflug auf der Liegematte« (*wò yóu* 臥遊) in der Bildbetrachtung in Abschnitt [3] nunmehr als ein harmloses Vorgeplänkel und wie eine rhetorische Figur erscheinen.

Die Ergebnisse zur Rezeptionsästhetischen Reflexion im LQGZ lassen sich folgendermaßen resümieren: Entgegen dem ersten Anschein ent-rückt und ent-führt das Berg-Wasser-Bild nach Guo Xi 郭熙 den Betrachter gerade nicht anderswohin. Es bringt ihn weder an einen Ort in der Naturwelt, wie es die »realistische« oder »naturalistische« Deutung der Malerei nahelegen mag, noch lädt es ihn zum Spaziergang in eine nur imaginierte, utopische Welt ein, die allenfalls der wirklichen Welt an einem geographischen Ort nachgebildet wäre. Auch die »idealistische« Deutung erfaßt dieses Bildverständnis nicht vollends. Das Bild wiedervergegenwärtigt gar nicht Abwesendes oder Transzendentes, indem es etwa zeigt, wie jenes Abwesende aussieht oder aussehen könnte. Es verdichtet das Gesehene zu einer erlebten Wirksamkeit. Dies gelingt, indem es dem Menschen einen Ort als solchen, der umgeben ist von der ihm zugehörigen Umwelt, vor Augen, ja herbeiführt. Auf diesem Weg läßt das Welt-Bild Welt als solche weniger sichtbar wie viel eher wirksam werden.⁴⁴ Es stiftet dem

⁴³ LQGZ, VI. 8. [6], LB I 632: 君子之所以渴慕林泉者。

⁴⁴ Vgl. die bis zu diesem Punkt gleichgerichtete Interpretation in Jullien, Das große Bild, 172 ff. Ganz wichtig ist der Hinweis auf die Orthaftigkeit, wenn Jullien (ebd., 174) unterstreicht: »[...] nicht [...] in Gegenüberstellung zu dem, was [...] betrachtet wird, [...] sondern *da, wo* man umherwandert oder wohnt.« Allerdings verlegt er den Ort des ästhetischen Ereignisses der Weltstiftung offenkundig noch in den betrachteten Anblick, nicht in das welthafte Dasein des betrachtenden Menschen selbst. Denn er faßt so zusammen (ebd., 179): »Deshalb zielt die Malerei nicht darauf ab, den Gegenstand durch

Menschen die ursprüngliche Welthaftigkeit seines Menschseins neu. Der so konkret gewonnene Aufenthaltsort liegt notwendigerweise »außerhalb der Ansicht« und »außerhalb der Sinneshaltung«. Er liegt weder in der dargestellten Berggegend noch im Bild von ihr oder auch nur in unserem vorstellungsmäßigen Sinnverständnis von diesem Bild. Dieser Ort ist gewissermaßen *zwischen* Ansicht und Betrachter gelegen, das heißt er erschließt sich innerhalb des ästhetischen Rezeptionsaktes im konkreten lebensweltlichen Hier und Jetzt der Existenz des Betrachters.⁴⁵

Insofern der Ort als Lebensort des Menschen gewissermaßen erst im ästhetischen Rezeptionsakt immer wieder neu gestiftet wird, ist er kein anderer als eben jener »ausgezeichnete Ort«, den Guo Xis 郭熙 Zeitgenosse Su Shi 蘇軾, auch bekannt als Su Dongpo 蘇東坡, letztlich immer schon in seiner Brust hegte, wenn er ein Berg-Wasser-Bild anschaute:

»Ich verlaß' mich drauf, daß es in meiner Brust einen ausgezeichneten Ort gibt, und oft [sitze ich da] bei einem Krug [Wein], mir gegenüber das gemalte Bild, und [dann] schließt er [sc. der Ort in der Brust] sich [mir] auf.«⁴⁶

Auch nach diesem ebenso knappen wie erhellenden Zeugnis entfaltet sich der existentielle Ort, im Hinblick auf den das gelungene Berg-Wasser-Bild gemalt wird, im welthaften Dasein des Betrachters selbst. Er sucht den Ort nicht länger im gemalten Bild. Die Bildanschauung eröffnet ihm vielmehr buchstäblich den Lebensort in seiner ureigenen

perfekte Ähnlichkeit zu vergegenwärtigen, sondern ist bestrebt, daß man sich selbst *gegenwärtig macht* (und zwar in Bezug auf etwas, das nun kein Objekt mehr sein kann, sondern »Berge-Wasser« ist: die Landschaft), daß man zugleich hineindringt und durchdrungen wird, [...].«

⁴⁵ Zu einer verblüffend ähnlichen Beschreibung gelangt Max Imdahl in seiner Analyse der ästhetischen Erfahrung in der europäischen Moderne im Hinblick auf die nordamerikanische Nachkriegskunst; in dieser nicht länger denotativen Kunst von Barnett Newman und anderen werde »der Beschauer als der mit seiner eigenen Identität sich Identifizierende zum Thema des Bildes.« (Imdahl, Kunstgeschichtliche Bemerkungen, in: Ders., Reflexion, 300). Offensichtlich wurde diesem modernen Gedanken gegenüber in China schon früh eine ähnliche Bildwirksamkeit im Ausgang von einer denotativen Kunstform in den Horizont der Ästhetik gerückt. Der Unterschied besteht hier allerdings in der *umwelthaften* Stiftung eines Ortes gegenüber einer der ästhetischen Erfahrung verdankten, nahezu weltlosen Subjektivität in der westlichen Moderne.

⁴⁶ Vgl. Su Shis 蘇軾 zweiten Vierzeiler »Ci yun Ziyou shu Wang Jinqing hua shan shui er shou 次韻子由書王晉卿畫山水二首 (»Mit Folgereim nach Su Che geschrieben auf die Berg-Wasser-Malerei des Wang Jinqing«; übersetzt nach *Su Dongpo quan ji* 蘇東坡全集, Abteilung »Hou ji 後集«, 卷 1, 1 463: 賴我胸中有佳處。一樽時對畫圖開).

Welt. Dem Betrachter eröffnet sich im Welt-Bild *de facto* das Weltganze, weil er durch die Anschauung einen Ort gewinnt, von wo aus er mit seiner gesamten Existenz in sein ureigenes Sein-zur-Welt einrücken kann. Dazu muß sich also keineswegs die ganze Welt im Bildausschnitt in idealer Form widerspiegeln. Wohl aber muß durch das Bild ein echter Wohnort gewährt werden. Ein Geben, nicht ein mimetisches Wieder-Geben macht also die höchste Leistung des Berg-Wasser-Bildes nach Guo Xi 郭熙 aus. Abschließend ist nun aufzuzeigen, inwiefern der Gedanke der Weltstiftung durch die Bildanschauung sich selbst noch im produktionsästhetischen Blick auf das Nachdenken über die rechte Malweise ansatzweise bestätigen läßt.

7.3. Malen aus einer leiblichen Befindlichkeit heraus

Der Versuch der Vorrede, die Malerei auf eine unvordenkliche Kulturleistung, die Stiftung eines engen Bezuges des Menschen zum Weltgeschehen vermittelt der Findung der Schemata des *Buches der Wandlungen* und der Schriftbilder zurückzuführen, mag einen verbreiteten Zug der Gelehrsamkeit ausmachen. In etwa dieselben Erörterungen finden sich schon in Zhang Yanyuans 張彥遠 LDMHJ wie dann auch in Han Zhuos 韓拙 SSCQJ jeweils am Beginn wieder. Die ureigene Stärke des LQGZ liegt hingegen nicht in diesen Gemeinplätzen, die nicht von Guo Xi 郭熙 selbst stammen, sondern in der sporadischen Erfassung der Voraussetzungen und Implikationen des gelingenden Malakts. Die technischen Details wiederum sollen hier nicht weiter erörtert werden. Zu verfolgen ist aber gegen eine Neigung zum psychologischen Verständnis der diesbezüglichen Textauskünfte, wie sie sich in manchen Übersetzungen und Exzerpten widerspiegelt, der wiederholte Hinweis auf die zuvor schon in Jing Haos 荆浩 BFJ kenntlich gewordene Rolle der Leiblichkeit des Künstlers beim Malakt.

Für das Malen von Berg-Wasser-Bildern bedarf es derselben Sinneshaltung wie für das Betrachten der Bilder, so heißt es am Ende von Abschnitt [6]. Unschwer läßt sich daraus jetzt ableiten, daß das Malen aus der leiblichen Situiertheit des Künstlers in seiner Welt heraus erfolgen muß. In Abschnitt [9] führt Guo Xi 郭熙 im Rückgang auf den bekannten Dichter und Vorläufer der neokonfuzianischen Erneuerungsbewegung der Song宋-Zeit, Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819), genauer aus, worin das rechte Verfahren der Malerei zu suchen

ist. Demnach ist sicherlich eine innere Sammlung und »Konzentration«⁴⁷ als eine der Bedingungen zu nennen. Es darf nicht »nachlässig« (*màn xīn* 慢心) und »leichtfertig« (*qīng xīn* 輕心) ans Werk gegangen werden. Eine »ernste und gesetzte« (*yán zhòng* 嚴重) Grundhaltung wird angemahnt. Diese und weitere Angaben aus dem besagten Abschnitt fordern eine Achtung vor der Aufgabe und eine geistig-seelische »Entschlossenheit« (*jué* 決) zum Tun. Wichtiger sind daneben allerdings die Ausdrücke *jīng* 精, *shén* 神 und *qì* 氣. Vor dem allgemeinen geistesgeschichtlichen Hintergrund wie im Blick auf die Ausführungen der Anfangskapitel dieser Untersuchung zum Gedanken des *qì* 氣 in der Ästhetik und zu *shén* 神 bei Zong Bing 宗炳 kann allenfalls eine extrem modernistische und nüchterne Lesart der hier vorliegenden Stellen zu dem Ergebnis kommen, es handele sich um rein psychologische, auf das Innenleben des schaffenden Subjekts zu beziehende Ideen. Hierbei geht doch genau die leibhaftig gelebte Verbindung zwischen Mensch und Welt verloren, die sich ja immer wieder in der fraglosen Verwendung *derselben* Ausdrücke hinsichtlich der Berge und Gewässer wie der Menschen und sogar hinsichtlich der Bilder in ihrer ästhetischen Qualität manifestiert. Demnach muß es sich hier für Guo Xi 郭熙 eher um so etwas wie die Sammlung des Malers in seiner welthaften Situation handeln. Es sind dabei sowohl seelisch-geistige Kräfte wie auch seine Leiblichkeit involviert. Ohne die eindringliche Verwendung der Wörter *jīng* 精 für »Verfeinerung«, »Samenflüssigkeit«, oder »Feinstofflich-Geistiges« und *qì* 氣 für das allfällige »Atmen« hermeneutisch überspannen zu wollen, kann doch das völlige Absehen von der reichen Konnotation in leiblicher Hinsicht, die diese Ausdrücke in sich bergen, hier nur in die Irre führen. Denn gerade in einer Vermittlungsfigur zwischen Leiblichkeit und Vergeistigung dürfte die Stärke des vorliegenden Gedankenganges liegen. Das »Feinstofflich-Geistige« (*jīng* 精) etwa hat der Maler aus seinen verschiedenen Lebensfunktionen heraus- und ins Malen »einfließen« (*zhù* 注) zu lassen, um der Ansicht zu ihrer Einheit (*yī* 一) zu verhelfen. Impliziert es nicht gewissermaßen bei aller Verfeinerung und Vergeistigung eine noch leibliche Vorstellung des »Feinstofflichen«, wenn erst durch dessen Einsatz das »Geistige« (*shén* 神) im

⁴⁷ Lin Yutang's Wiedergabe des betreffenden Absatzes kreist mehr oder weniger um die Idee der »concentration« (Lin Yutang, *The Chinese*, 73); vgl. ähnlich Sakanishis modernistische Wiedergabe »to concentrate his spirit« für *zhù jīng* 注精 und die entsprechende Fortsetzung auf dieser Linie (Kuo Hsi, *An Essay*, 33 f.).

Gemalten geeint werden kann? Wo wäre sonst der Unterschied zu suchen, wenn nicht in der Gebundenheit an den Leib bei der einen, noch »stofflich« verstandenen Größe und andererseits in der Unabhängigkeit davon, wodurch der Maler gewissermaßen in einem nicht-leiblichen Geburtsakt die Gestalt im Bild hervorbringt und ihr eine geistige Dimension mitteilt? Und warum droht das »Feinstoffliche« im Malakt trüb und »nicht hell« (*bù míng* 不明) zu werden, sobald das rein Geistige nicht seinerseits beteiligt wird? Werden nicht zumal in diesen Bemerkungen Reste eines leiblichen Befangenseins von *jīng* 精 im Stofflichen sichtbar? Erst recht gilt das Gesagte wohl für das »Atmen«, das als der leibliche Lebensvollzug *par excellence* zu gelten hat. Zumindest in der Wendung »träges Atmen« (*duò qì* 惰氣) ist offensichtlich die Befindlichkeit des Malers einschließlich seiner leiblichen Verfassung angesprochen.

Vor diesen Fragen wird es zumindest wahrscheinlicher, daß gemäß Guo Xis 郭熙 Deutung der Maler im Schaffen über eine geistige »Konzentration« hinaus mit seiner gesamten Existenzverfassung eine möglichst unmittelbar und auf verschiedenen Ebenen ausgelebte Verbindung zu seinem Werk anzustreben hat, damit das Berg-Wasser-Bild die ihm eigentümliche Wirksamkeit und Vollendung erlangen kann. Im Rückschluß aus der vorausgehenden Besprechung der rezeptionsästhetisch relevanten Aussagen können die Aussagen von Abschnitt [9] insoweit parallel gedeutet werden, als hier eben in variantenreicher Form die vielfältig gestörte Konstitution des Malers für eine jedesmal anders ausfallende Schwäche im gemalten Bild – und damit zugleich gewissermaßen für seine Wirkungslosigkeit – verantwortlich gemacht wird. Noch in der Umkehrung zum Ideal des Malaktes besagt dieser Abschnitt eben, daß verschiedene Kräfte und Vermögen im Maler zusammenwirken müssen, um ein gelungenes Bild zustande zu bringen. Der Maler hat mit seiner ganzen Person tätig zu werden. Die zumeist übersehenen Voraussetzungen auf der Ebene der leiblichen Befindlichkeit in der jeweiligen Lebenssituation zählen dabei sicher nicht zu den geringsten. Dies zeichnet sich schon in jener an dieser Stelle unmotivierten Passage in Abschnitt [60] ab, wo nicht nur von der sorgenfreien Sinneshaltung, sondern überdies gerade von dem fürs Malen erforderlichen leiblichen Wohlbefinden im je nach Jahreszeit zu beheizenden oder zu lüftenden Raum des Malateliers die Rede ist.

Wenn es einmal auf die leibliche Situiertheit des Malers in seiner Lebenswelt ankommt, ist es nur um so plausibler, was der Sohn in

Abschnitt [10] von den Gewohnheiten seines Vaters zu berichten weiß – und was dieser selbst in einer Parallelstelle zur Dichtung in Abschnitt [33] ebenfalls andeutet. Nach seiner Deutung kam es da immer auf die »Sinneshaltung« (*yì* 意), ebenso aber auch auf die »Lust« (*xìng* 興), also doch wohl eine die gesamte Existenz bis in ihr leibliches Befinden hinein ergreifende Gestimmtheit, an dem jeweiligen Tag an. Auch die unmittelbare Wahrnehmung der Umgebung spielte eine wichtige Rolle, wenn alles licht und rein sein mußte und sogar der Geruchssinn mit Räucherwerk stimuliert wurde – selbst wenn die nahezu andächtige Haltung des Gebildeten gegenüber dem Gebrauch von Pinsel und Tusche dieses Verhalten schon ausreichend zu rechtfertigen scheint. Was hier jedenfalls geschildert wird, betrifft die umwelthafte Einstimmung auf den Malakt. Zugleich wird an dem Konfuzius-Zitat »als ob er einen bedeutenden Gast empfangen sollte«⁴⁸ sichtbar, daß der Sohn in der von dem Vater an den Tag gelegten Haltung geradezu einen hohen ethischen Wert, nämlich »mitmenschliche Güte« (*rén* 仁), wiedererkennt. Die leiblich-moralische Verfassung der ganzen Person des Malenden ist es demnach, die den Ausgangspunkt des Malaktes bildet. Beachtenswert ist daraufhin die Aussage, bei jedem Bild seien »zu wiederholtem Male Beginn und Vollendung durchlaufen worden.«⁴⁹ Nicht die Überarbeitung der bereits auf dem Malgrund angelegten Gestalt wird hier betont, sondern das Durchlaufen der Gestaltung in der Zeit. Es klingt fast so, als sei der Malakt nach Art einer rituellen Handlung jeweils in einer Einheit zu vollziehen. Kann auch dieser Hinweis so gedeutet werden, daß da in erster Linie in leibhaftiger Durchführung des Gestaltens aus einer Umwelt heraus vorgegangen wird und nicht im Hinblick auf das entstehende Werk?

Deutlicher sind diesen eher zur Spekulation als zu echten Einsichten Anlaß gebenden Stellen gegenüber sicherlich einige weitere Auskünfte. So fällt zu Beginn von Abschnitt [11] die Aufforderung zur leibhaftig gemachten Welterfahrung als Bedingung des Malens auf, wenn »die eigene Person« (*shēn* 身) unterstrichen wird. Ähnlich nimmt sich der Hinweis auf die gelebte und aus dem Erleben unmittelbar in die künstlerische Gestaltung umzusetzende Erfahrung am Ende von Abschnitt [15] aus, wo die berühmten Schreibkünstler Huaisu 懷素 und Zhang Xu 張旭 aus dem achten bzw. neunten Jahr-

⁴⁸ LY 12.2.

⁴⁹ LQGZ, VI. 8. [10], LB I 634: 重複終始.

hundert als Vorbild angeführt werden. Auch sie schufen ja sichtlich aus einer bestimmten leiblichen Befindlichkeit in der erlebten Umwelt heraus. Welchen Stellenwert überdies die leibliche Ausführung der Malbewegung im Denken Guo Xis 郭熙 besitzt, belegt neben dem Eingehen auf das »Drehen des Handgelenks [und Unterarms]« (*zhuǎn wǎn* 轉腕) in Abschnitt [58] auch die ausführliche Schilderung verschiedener Weisen des Bewegungsansatzes des Pinsels auf dem Malgrund in Abschnitt [59]. Mit dem didaktischen Hinweis auf das »schichtenweise Kreisen« (*chóng dié xuán xuán* 重疊旋旋), das »zielende Zeigen mit dem Finger« (*zhǐ* 指) und mit Metaphern wie »Ausreißen« (*zú* 掣) und »Herausziehen« (*zhuó* 擢) wird da in aller Deutlichkeit der Zusammenhang zwischen der ästhetischen Qualität der jeweils gemalten Gestalt mit unterschiedlichen Weisen leiblicher Kraftübertragung, kurzum mit der Sensomotorik des Malers, aufgezeigt.

Diese Indizien für Guo Xis 郭熙 Aufmerksamkeit gegenüber dem Leib und einer leiblichen Weitergabe der Welthaltigkeit aus dem eigenen Sein-zur-Welt des Malers heraus an das gemalte Bild reichen gewiß nicht hin, um einen regelrechten Beweis für diese These zu führen. Immerhin zeigen einzelne Überlegungen zu diesem Themenkreis, obgleich sie hinter die gedanklichen Errungenschaften des BFJ zurückfallen mögen, daß eine rein psychologistische Lesart von Guo Xis 郭熙 Angaben zum Malakt und seinen Bedingungen verfehlt ist. Die eigentliche Beweislast für die These, Guo Xi 郭熙 habe ein welthaftes Malen propagiert, das in einer Vermittlungsbewegung aus der Welt durch das Individuum des Malers hindurch zurück zur im Bild für den Betrachter gestifteten Welt führen solle, kommt ohne Zweifel den bereits analysierten Passagen zur Rezeptionsästhetik des Berg-Wasser-Bildes als eines gelungenen Welt-Bildes zu.

8. Die Systematisierung durch Han Zhuo 韓拙

Die bisher nachgezeichneten Gedankenfäden aus der Überlieferungslinie des SSJ, des SSL bzw. SSF nach dem jüngeren Wang Wei 王維 sowie des SSJü nach Li Cheng 李成 mit Anleihen aus dem LQGZ des Guo Xi 郭熙 einerseits, andererseits aus der eigentümlichen Sonderleistung, die in Jing Haos 荆浩 BFJ zum Ausdruck gebracht werden, laufen in gewisser Weise alle in der anderen der beiden bis heute überlieferten großen Abhandlungen zur Berg-Wasser-Malerei aus der

nördlichen Song宋-Zeit zusammen. Nach Guo Xi 郭熙 gilt es daher jetzt auf Han Zhuo 韓拙 mit dem Beinamen »rein Vollendeter« (Chunquan 純全) und seine umfassende Schrift mit dem Titel *Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei* (*Shan shui Chunquan ji* 山水純全集), kurz SSCQJ,¹ einzugehen. Nach der Jahresangabe 1121 in einem offenbar von einem engen Vertrauten und Mitarbeiter des Autors stammenden »Nachwort« sowie aufgrund weiterer darin genannter Einzelheiten zur Entstehung der *Sammlung*² lässt sich diese auf das erste oder zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts datieren. Somit vermag sie die volle Entfaltung der akademischen Berg-Wasser-Malerei wie ebenso der Tuschemalerei der Gebildeten widerzuspiegeln. Dieser Tatsache wie ihrer beeindruckenden Systematik und Durchdachtheit zum Trotz ist diese Quelle von der Forschung bisher nicht gewürdigt, vielmehr nur als historisch-philologischer Vergleichstext im Hinblick auf die frühere Überlieferung herangezogen worden. Im folgenden soll dagegen gezeigt werden, worin die theoretischen Stärken dieser »Summe« aller früheren Entwicklungen gelegen sind. Diese *Sammlung* steht ebenbürtig neben jenem malpraktischen Klassiker aus derselben Zeit, dem LQGZ, dem sie in theoretischer Hinsicht klar überlegen ist.

In dieser längeren Schrift findet sich die bis dahin ausführlichste und differenzierteste Auflistung von Gebirgs-, Wasser-, Baum-, Fels- und Wolkenformationen unter den entsprechenden Hauptüberschriften. In der bereits mehrfach vorgestellten Art und Weise werden darüber hinaus Motive aus der menschlichen Kulturwelt mit großer Sorgfalt und Plastizität geschildert. Sodann ist ein eingehendes Kapitel – und das stellt eine Neuerung gegenüber jenem mit den Namen Wang Wei 王維 und Li Cheng 李成 verknüpften Überlieferungsstrang dar – den »Schwächen beim Einsatz von Pinsel und Tusche, bei den Maßstäben und Verfahrensweisen sowie bei der Gestimmtheit im Atmen« gewidmet.³ Hierin finden wichtige, von Jing Hao 荆浩 her bekannte Vorgaben, die sich demnach geschichtlich durchsetzen konnten, eine bedeutsame Präzisierung und Festigung. Zugleich wird freilich in Rückgriffen auf das GHPL des Xie He 謝赫 und das LDMHJ des Zhang Yanyuan 張彥遠 die frühe Tradition der Bildbeurteilung

¹ Vgl. die Übersetzung des SSCQJ, VI. 9. und die englische Teilübersetzung in Robert J. Maeda, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, Ann Arbor 1970, 11 ff.

² Vgl. dazu SSCQJ, VI. 9. [75] und [77]; LB II 685.

³ SSCQJ, VI. 9. [48] ff., LB II 674 ff.

auf dem Stand der geschichtlichen Entwicklung der Tuschemalerei und unter eingehender Berücksichtigung der nunmehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückten Berg-Wasser-Malerei eingearbeitet und unter formalästhetischen Gesichtspunkten ausdifferenziert.⁴ Das besondere Augenmerk richtet Han Zhuo 韓拙 dabei über die historischen Vorgaben hinaus auf das ausgewogene Verhältnis der Darstellungsmittel Pinsel und Tusche (*bǐ mò* 筆墨).⁵ Und schließlich durchzieht das Problem der Regelbefolgung unter Wahrung des Ideals des »Von-selbst« (*zì rán* 自然) auf entscheidende Weise das gesamte Kapitel. Indem sich hinter diesem Thema nicht zum wenigsten die historische Auseinandersetzung zwischen einer älteren akademischen und einer neueren »Malerei der Gebildeten« (*wén rén huà* 文人畫) verbirgt, wird deutlich, daß nunmehr die Idee »überlegener Ungezwungenheit« (*yì* 逸) als das Kennzeichen höchster künstlerischer Vollendung innerhalb der Bewegung der letzteren herangereift ist.⁶ Die Bestimmung einer normativen Tradition und die Auseinandersetzung mit überlieferten Mustern und der älteren Malerei, das heißt mit »Maßstäben und Verfahrensweisen« (*gé fǎ* 格法) bildet im weiteren den gedanklichen Kern der Schlußkapitel zur Kunstkennerchaft in Han Zhuos 韓拙 Schrift.

Im Hinblick auf die Frage, wie darin das Thema der Welthaltigkeit der Berg-Wasser-Malerei aufgegriffen und verfeinert wird, sind nunmehr jedoch zunächst die Anfangskapitel genauer zu betrachten. Hierbei gilt es nachzuzeichnen, was genau die an Jing Haos 荆浩 zentrale Rede von der »echten Ansicht« (*zhēn jǐng* 真景) erinnernde Aussage, beim Malen seien »die aus früheren Zeiten [überlieferten] Verfahrensweisen aufzusuchen«, »die echten Berge darzustellen« und nicht »nur gewöhnliche Abwandlungen anzustreben«,⁷ meint. Schon aus dem Vordersatz geht immerhin so viel klar hervor, daß dies nicht einer Weisung gleichkommt, durch das Studium vor der Natur die sichtbaren Gegebenheiten im Hinblick auf ihre formale Erscheinungsweise möglichst getreu im Bild wiederzugeben. An erster Stelle steht die Tradition, stehen malerische Konventionen. Diese erst befähigen dazu, daß die »echten Berge« im gemalten Bild anschauliche

⁴ Vgl. besonders SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675.

⁵ SSCQJ, VI. 9. [48] und [52] bis [54], LB II 674 ff.

⁶ Vgl. auch die Andeutungen zur mühevollen Malerei der »namhaften Großwürdenträger, Gebildeten und hohen Beamten« in SSCQJ, VI. 9. [63], LB II 679.

⁷ SSCQJ, VI. 9. [14], LB II 665: 求古法,[不]寫真山,惟務俗變.

Gestalt bekommen. Nicht das genaue Hinsehen,⁸ das Erfassen des Gegenstandes unter formalen Gesichtspunkten und die anschließende technische Umsetzung im Verein mit vorgegebenen allgemeinen Regeln sind die hier genannten Arbeitsschritte. Zuerst aus einer bestimmten Übung heraus und anscheinend ohne eindringliches Hinsehen auf den Gegenstand erwächst jene Fertigkeit, wonach es der Malerei um »Echtheit« zu tun sein muß, nicht um modische Darstellungsweisen. Es kann, wo das unmittelbare und individuelle Studium in der Anschauung in so ausschlaggebendem Maße einer Regelung durch die allgemeine Überlieferung unterworfen wird, schwerlich von einem repräsentationistischen Verständnis der Berg-Wasser-Malerei ausgegangen werden. Gleichwohl geht es der Malerei natürlich um sichtbare Phänomene, und gleichwohl behandelt die Schrift des Han Zhuo 韓拙 in größter Eindringlichkeit formale Aspekte am Gesehenen und Probleme einer »echten« Darstellung. Was bedeutet also »echt«, wenn diese Idee nicht auf eine äußere Ähnlichkeit hinauslaufen soll?

8.1. Der Aufbau der sichtbaren Welt und die Freilegung des Ortes

Wie in dieser *Sammlung* des Chunquan 純全 in einer ausgeweiteten Systematik abermals die bekannte »Logik der Welt« bis ins einzelne dargelegt wird, bedarf nach dem in IV. 5. und IV. 6. Dargelegten keiner genauen Paraphrase mehr. Zu benennen sind indes einige grundsätzliche Beobachtungen. Als erstes fällt in den Kapiteln über Gebirge

⁸ Leon Battista Alberti beginnt dagegen in der europäischen Renaissance seine Lehre von der Malerei mit dem Verweis auf die Mathematik. Sodann folgen deutliche Worte: »Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede.« (Alberti, *Della Pittura*, »Libro Primo«, 2., 66). Der Maler hat die Finger von dem zu lassen, was man nicht sehen kann. Das ist ein direkter Angriff auf die im damaligen Europa freilich noch unbekannt »Hintergründigkeit« in der Berg-Wasser-Malerei. Es folgen sodann Ausführungen zu den »razzi visivi« oder »Sehstrahlen« und zur »Sehpyramide«, womit die Flächen »gemessen werden« (ebd., 5./6., 70f.) Es geht ihm nämlich vor allem anderen um eine »certezza del vedere« (ebd., 8., 76); und schließlich wird die genaue Wahrnehmung der Größenverhältnisse erläutert (ebd., 14., 86). All dies gehört zur »forza del vedere« (ebd., 19., 92). Ähnlich legitimiert um 1500 auch Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della pittura* die Landschaftsmalerei damit, daß sie die »naturale bellezza del mondo« vorführe als eine solche, »la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisce« (zitiert nach Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei*, Darmstadt 2003, 66). Gerade das »Sehvermögen« ist mithin in der europäischen Neuzeit zur Grundlage der Malerei erkoren worden.

und über Gewässer das Bemühen um eine präzise Nomenklatur auf. Die schier unübersetzbare Auflistung von Spezialausdrücken zur Benennung von geologischen Formationen in den Abschnitten [8] und [15] ist dem Bestreben, eine Sachlogik der Grundelemente des Berg-Wasser-Bildes zu gewinnen, zuzuordnen. Damit einhergehend findet sich der wiederholte implizite und ausdrückliche Rückgriff auf philologische Formeln aus dem ersten Glossar des Chinesischen, jener Sammlung von Erklärungen zu stehenden Wendungen mit dem Titel *Er ya* [-Wörterbuch zur »Annäherung an den vornehmen« Wortgebrauch] (*Er ya* 爾雅), die aus dem Altertum noch vor der Han-Han-Zeit stammt.⁹ Wenngleich diesbezüglich kosmologische Untertöne sichtlich geglättet werden, kommt hierin doch ein Wille zur genauen Erfassung physiographischer Unterscheidungen in ihrer Bedeutsamkeit für die Typologie in der Berg-Wasser-Malerei zum Ausdruck. Hinter dem Rückgriff auf diese philologischen Vorgaben verbirgt sich freilich zugleich ein weiteres Anliegen. Auch zur Zeit des Han Zhuo 韓拙 steht die Berg-Wasser-Malerei offensichtlich nach wie vor in einem Wettbewerb mit der Dichtung, die sie nicht fachkundig zu illustrieren, sondern die sie letzten Endes zu übertrumpfen hat. Mit dem Wissen um die treffende Benennung naturwüchsiger Formationen hat für den Maler gegenüber dem Dichter die Kenntnis des betreffenden Aussehens Hand in Hand zu gehen, denn das gemalte Bild erwächst aus dem gleichen Geist wie die Dichtung; dies wird in Abschnitt [12] erläutert. Andererseits vermag die Malerei noch über die Dichtung hinauszugehen, wie im Rückgang auf einen zuerst von dem früheren Wang Wei 王微 eingeführten Gedanken und in Anlehnung an Aussagen aus dem LDMHJ von Zhang Yanyuan 張彥遠 bereits in der »Vorrede« in Abschnitt [2] festgestellt wird. Die Stärke der Malerei ist nämlich darin gelegen, daß sie in einer anschaulichen Gestalt festhalten und mitteilen kann, was sich zeigt. In der ausgefeilten nomenklatorischen Unternehmung des Han Zhuo 韓拙 ist das Bestreben zu sehen, die dichterische Topik bis ins Innerste des reflektierten Bewußtseins des Künstlers von seiner Anschauung und seinem Tun hinein mit der Malerei zu verknüpfen, um deren Rang gebührend zur Geltung bringen zu können.

In weit höherem Maße dienen dem all jene Ausführungen, die sich von der Bindung an die Philologie befreien und diese Sachlogik in eine Darstellungslogik überführen. Eng verknüpft ist die Frage nach

⁹ SSCQJ, VI. 9. [8], LB II 663; [34], LB II 670; [39], LB II 671.

den naturwüchsigen Felsformationen mit dem Problem ihrer angemessenen Darstellung durch die Malerei insbesondere in Abschnitt [34]. Untrennbar geht da die Beschreibung der Formen der Natur über in Angaben über die gegenstandsbeschreibenden Mittel der Darstellung und deren anschauliche Wirkung. Aber bereits in den Abschnitten [6] und [13] wird die Darstellungsweise von Gebirgen in einer gemalten Ansicht erörtert, wobei es nicht mehr um die Erfassung einzelner Bildelemente, sondern immer auch um den geordneten Zusammenhang im ganzen geht. In Abschnitt [16] sind den Gewässern im Bild ähnliche Angaben gewidmet. Neu ist dabei die Beobachtung von »Bergen« im Wasser in Abschnitt [17], während in Abschnitt [20] umgekehrt Wassermotive mit dem Bergelement verzahnt werden. Solche Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bildelementen bestimmen wiederum weite Teile der Darlegungen zu den Bäumen, die zunächst in den Abschnitten [21] bis [31] von Problemen der Darstellung ausgehend entwickelt werden, um sodann vor allem in den Abschnitten [32] und [33] wiederum im Verhältnis zum größeren Ganzen von Baumgruppen und dem Gebirge als dem Ort ihrer Zugehörigkeit beschrieben zu werden.

Vor allem die Schilderung in Abschnitt [26] zu den Wurzeln, die der Erde oder dem Fels entwachsen und nicht nur darauf aufliegend zu malen sind, macht ferner deutlich, daß es dem Autor in den genannten Abschnitten darum zu tun ist, die einzelnen Bildelemente stets im Kontext zu »verorten«. Gerade in der Erörterung zu den Wurzeln, in denen die Verbindung zwischen Luftraum und Boden verkörpert ist und Gestalt annimmt, wird besonders gut greifbar, daß Han Zhuo 韓拙 nicht bei Hinweisen auf visuelle Phänomene stehenbleibt. In der Drastik der gewählten Ausdrücke »herabstürzen«, »tief eindringen«, »davonstürmen«, »wild« (*dǎo* 倒; *shēn rù* 深入; *bèng* 迸; *kuáng* 狂) spiegelt sich der Umstand, daß es sich um die Schilderung eines zu anschaulicher Gestalt geronnenen Überlebenskampfes handelt. An der zur Wachstumsgestalt erstarrten Dynamik dieses Kampfes hat der schicksalhafte Ort, »der Rand eines Steilabfalls« (*lín yái* 臨崖) oder auch »die ebene Fläche« (*píng* 平), an dem er sich abspielt, entscheidenden Anteil. Der so beschriebenen Wachstumsgestalt der Bäume und Wurzeln liegt nicht nur eine Logik der Sachen, den anthropomorphen Sprachbildern nicht nur eine Didaktik hinsichtlich der Darstellung zugrunde. Es geht darüber hinaus um die anschauliche Evokation der naturwüchsigen Umgebung, die während der ganzen Wachstums- und Lebenszeit der Bäume deren Gestaltausprägung

beherrscht. Die Berg-Wasser-Malerei hat diesem bedeutungsmäßigen Zusammenhang, der über formale Merkmale hinausreicht, Rechnung zu tragen, gerade weil ihr Gegenstand nicht auf einzelne Bildelemente begrenzt ist, sondern weil sie es immer zugleich auf eine bestimmte Örtlichkeit abgesehen hat. Wie eine Örtlichkeit ihren beherrschenden Charakter durch die Zeit hindurch entfaltet, davon sollen im Bild die Wurzeln die angeschauten Spuren bilden.

Physiographisch erfaßte Formationen führen unweigerlich eine jeweils anders bestimmte Ortsgebundenheit mit sich, die es im Bild herauszubringen gilt. Dabei handelt es sich nicht mehr ausschließlich um die überzeugende malerische Darstellung sichtbarer Einzelformen im Bildganzen, sondern es tritt an dieser Stelle zugleich zutage, daß das gemalte Berg-Wasser-Bild in seinem orthaften Charakter reflektiert wird. Jedes Element hat seinen angemessenen Ort, an dem es nicht bloß »vorkommt«, sondern mit dem es innerlich »verwachsen« ist. Das bedeutet umgekehrt, daß durch eine treffende Darstellung einzelne Elemente wiederum ihren Kontext in Gestalt eines je bestimmten Ortes mit zutage treten lassen. Sichtbar werden in solchen Bildern nicht nur Gegenstände im Kontext, sondern diese Kontexte selbst als Orte in einer Welt. »Treffend« kann die Darstellung folglich nicht im Hinblick auf die formale Wiedergabe von Naturobjekten, sondern erst hinsichtlich der Evokation von Örtlichkeiten genannt werden. Wie diese emphatische Stiftung von Orten im Bild über die Sach- und die Darstellungslogik hinaus zum Tragen kommt, soll im weiteren verfolgt werden.

In Abschnitt [9] kommt neben der Sachlogik in Form einer geographischen Ortsgebundenheit bestimmter Gebirgsformationen und der Darstellungslogik im Sinne der diesbezüglichen Kennzeichnung im gemalten Bild außerdem der wichtige Faktor des menschlichen Treibens in der Welt zum Vorschein. Neben der Logik der Naturwelt muß die Logik des gemalten Welt-Bildes die Kulturwelt berücksichtigen. Der Mensch kommt schon hier nicht einfach neben den anderen naturwüchsigen Bildelementen in den Bildern vor. Der Mensch im Bild verortet dies ebenso in einer bestimmten Weltgegend wie die gemäß einer geographischen Kenntnis ausgeführten Berggestalten. Zumindest ein solches Berg-Wasser-Bild kann nicht als eine reine Fiktion, als eine »Paradies-Welt« oder »Utopia« bezeichnet werden. Denn wichtig ist gerade die glaubhafte Einordnung der angeschauten »Bild-Welt« in die reale Lebenswelt des Menschen.

Bereits auf der ersten Ebene einer stimmigen Kombination von

Bildelementen ist es darum zu tun, der groben Orientierung nach einen wirklichen Ort ins Bild zu holen. Freilich ist dieser Ansatz zu unterscheiden von der Wiedergabe einer ganz genau bestimmbar wirklichen Ansicht, die nicht nur durch bildimmanente Versatzstücke, sondern tatsächlich vor allem durch den perspektivischen Standort eindeutig festgelegt wäre. Für die Berg-Wasser-Malerei kommt es also wieder nicht auf die geographische Exaktheit des Landvermessers und der Erfassung eines Standortes vermittle der Wiedergabe der von ihm aus sich darbietenden sichtbaren Gegebenheiten an. Die Betonung liegt vielmehr auf der Orthaftigkeit als solcher. Die geographische Kennzeichnung muß gerade so weit reichen, daß jenem im Bild angeschauten Berg-Wasser-Ort das Prädikat »wirklich« verliehen werden kann. Denn umgekehrt ist erst ein in bedeutungsmäßigen Hinsichten in sich stimmiges und damit in diesem Sinne »tatsächliches« Ganzes von anschaulichen Merkmalen in der Lage, den Eindruck der Orthaftigkeit zu vermitteln. Die anschauliche Evokation eines tatsächlichen Ortes in der realen Welt wird gerade nur soweit angestrebt, als es notwendig ist, um diesen Ort im Bild als einen Ort der Wirklichkeit aufscheinen zu lassen.

Das Bild muß es sich dem bisherigen Untersuchungsgang zufolge angelegen sein lassen, einen Ort als einen solchen, der Wirklichkeit zu stiften vermag, vorzuführen. Diesem Hauptanliegen des Berg-Wasser-Bildes dient neben den Angaben zur geographischen Einordnung überdies die durchgängige Verzeitlichung der Ansicht. So soll sich der Maler unbedingt an der tages- und jahreszeitlich wechselnden Verfassung von Berg-Wasser-Gegebenheiten ausrichten. Der jahreszeitlichen Bedingungen wird dabei nicht nur begleitend¹⁰ Erwähnung getan, sondern es werden alle Phänomene wie Berge, Gewässer, Gehölze und auch atmosphärische Bildelemente dem wiederholten Hinweis auf die Unterschiede in den Jahreszeiten unterworfen.¹¹ Der zuerst vom Autor des SSL in aller Entschiedenheit formulierte Leitsatz, daß im Berg-Wasser-Bild durchgängig auf die jahreszeitlichen Markierungen zu achten sei,¹² beherrscht im 11. und 12. Jahrhundert sichtlich das Nachdenken über diese Malerei. Han Zhuo 韓拙 übernimmt daher nicht nur aus dem BFJ das vierte Kernstück, wonach die

¹⁰ Vgl. vor allem hinsichtlich des Regens SSCQJ, VI. 9. [39], LB II 671.

¹¹ SSCQJ, VI. 9. [4], LB II 662; [10], LB II 664; [18], LB II 666; [21], LB II 667; [31], LB II 669; [35], LB II 670.

¹² SSL, VI. 5. a) [14], LB I 597.

Wahrnehmung und die Gestaltung der »Ansicht« aufs innigste mit einer Beachtung der jahreszeitlichen Erscheinungsweise verknüpft ist.¹³ Er widmet diesem Thema darüber hinaus eigens den längeren Abschnitt [47], der in bisher nicht erreichter Weise verdeutlicht, inwiefern das vierte Kernstück nun gewissermaßen Programm geworden ist.

Da wird noch einmal unterstrichen, daß es in dieser Frage nicht um die jeweils »korrekte« Darstellung der Natur im Berg-Wasser-Bild zu tun ist. Denn Han Zhuo 韓拙 weist gleich zu Beginn auf die Kenntnis der »menschlichen Angelegenheiten« (*rén shì* 人事) in diesem Zusammenhang hin. Indem das Jahreszeitliche gerade im Hinblick auf den Menschen in seiner Kulturwelt in jeder gemalten Ansicht mitschwingen soll, wird einmal mehr auf die weltstiftende Dimension der Zeitlichkeit selbst aufmerksam gemacht. Wo die unterschiedlichen menschlichen Tätigkeiten jeweils eng mit verschiedenen Jahreszeiten verknüpft sind, geht es entgegen einem oberflächlichen Anschein gerade nicht um so etwas wie »Genre-Darstellungen«. Diese nehmen die jahreszeitlichen Unterschiede allenfalls zum Vorwand für die bunte Bandbreite ihrer Geschichten. Die Jahreszeit liefert dem Genre das entsprechende, ausreichend konkretisierte »Ambiente« und der Genre-Malerei die Gelegenheit zur Variation. Han Zhuo 韓拙 erklärt indes umgekehrt die Darstellung der Jahreszeiten selbst. Und dazu nimmt er, was leicht als »Genre« mißdeutet werden könnte, entsprechende Tätigkeiten des Menschen zuhilfe.

Wenn in dieser Maleritheorie mit solcher Eindringlichkeit auf die Bedeutung der Jahreszeiten eingegangen wird, läßt sich daran einmal mehr ablesen, daß es um das Wirkliche und die Welt in der Bedeutsamkeit für das menschliche Leben zu tun ist. Die menschliche Welt in ihrer zeitlichen Ausprägung dient hier zur Charakterisierung von Welt überhaupt, insofern damit wiederum gerade eine solche Bewandnisganzheit mit dem gemalten Bild intendiert ist, die den Menschen anspricht. Die menschlichen Tätigkeiten fungieren nach dem Chunquan 純全 in ihrer zeitlichen Konnotation als das Vermittelnde, um im Bild Jahreszeiten, damit überhaupt Zeitlichkeit, damit aber letztlich wieder Welt als Welt des Menschen zu evozieren. Das Menschsein ist zutiefst gezeichnet vom Einklang mit den Jahreszeiten; und während diese in der Natur nur gleichgültige Spuren hinterlassen, gewinnen diese Spuren für den landwirtschaftlich orientierten

¹³ SSCQJ, VI. 9. [59], LB II 679; vgl. BFJ, VI. 6. [6], 606.

Menschen im vormodernen China eine lebensnotwendige Bedeutung. Die jahreszeitlichen Schwankungen in seinen Lebensvollzügen stellen gewissermaßen das Elixir seiner Welt, der menschlichen Lebenswelt, dar. Nur naheliegend ist aus diesem Grund, daß in der Malerei wiederum die Spuren der Jahreszeiten in der Natur in besonderem Maße dazu angetan sind, auf der Ebene der Bedeutsamkeit des Berg-Wasser-Bildes die menschliche Umwelt als solche zu evozieren. Nicht verwunderlich ist aus derselben Überlegung heraus, daß diese ganz wesentliche bedeutungsmäße Beziehung zwischen einem als wirklich markierten Ort in der naturwüchsigen Welt, der geographische und zeitliche Züge der Tatsächlichkeit an sich tragen muß, und der menschlichen Lebenswelt in Han Zhuos 韓拙 Erörterung des Abschnittes [47] schließlich manifest wird, indem auch die ältere Topik einer menschlichen Gegenwart in Berg-Wasser-Gegebenheiten jetzt von der Motivik der Zeit, das heißt der menschlichen im Einklang mit der natürlichen Zeit durchdrungen wird.

8.2. Die Umwelt des Menschen im Berg-Wasser-Bild

Allgegenwärtig ist über die bisher genannten Momente hinaus die »Untermalung« des Berg-Wasser-Bildes durch den Menschen und seine Kulturwelt. Erst in der Überlagerung einer naturwüchsigen Gegebenheit durch diese Kulturwelt und in der Zentrierung auf einen umwelthaften Ort entfaltet das Bild seine eigentümliche Kraft, mit anschaulichen Mitteln Welt und das Wirkliche als solches zu evozieren. Aus diesem Vorhaben läßt sich ganz folgerichtig auch hier wieder die Betonung des »Wohnens« (*jū* 居) ableiten. Das Motiv eines Wohnortes, den das gemalte Bild erschließt, ist in seiner theoretischen Tragweite aus dem letzten Kapitel zu Guo Xi 郭熙 hinlänglich bekannt. Während hier nun der ganze Abschnitt [45] mit Worten malend alle Züge einer von Menschen bewohnten und tätig ausgefüllten Welt schildert, blitzt der ganze Sinngehalt im Thema des Wohnens auf ebenso knappe wie kennzeichnende Weise in Abschnitt [19] auf. Dort ist zu lesen:

»Überdies gibt es »sandige Inseln« und »Inselchen im See« – alles [Orte] inmitten des Wassers, wo man Menschen wohnen lassen kann und wo sich eine Ansicht sammelt.«¹⁴

¹⁴ SSCQJ, VI. 9. [19], LB II 666: 又有沙汀湖渚皆水中可居人而景所集也.

Wie eine weitere Verschachtelung, das heißt wie eine »Welt in der Welt« wirkt diese Vorstellung von der bewohnten Insel im Wasser. Das Wasser ist, indem es die Inseln allseits umschließt, besonders geeignet, den Charakter einer »Umwelt« anschaulich vorzuführen. Und die auf einen Flecken Erde zusammengezogenen Inselchen sind ebenso ausgezeichnete »Orte inmitten einer Umwelt«. Wenn die hier verfolgte These von der Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes glaubhaft ist, muß das gesuchte Phänomen gerade an solchen Bildelementen greifbar werden. In der Tat wird aber in dieser kurzen Auskunft in einer sachlich keineswegs zwingenden Weise der Mensch und seine Kulturwelt ins Spiel gebracht.

Indem der Mensch sich dort nicht bloß aufhält, indem er tatsächlich ständig dort »wohnt«, indem das Eiland zum »Wohnort« erklärt wird, wird die sandige Insel im Wasser erst tatsächlich zu einem solchen Bildelement, wo das Orthafte selbst in die Anschauung tritt. Nicht von ungefähr unterstreicht diese Funktion der Stiftung eines Ortes sodann die ansonsten reichlich enigmatische Auskunft, daß sich »somit hier die Ansicht sammelt«. Erst der Gedanke vom weltstiftenden Grundzug der Berg-Wasser-Malerei verleiht diesem Halbsatz gerade an dieser Stelle seinen guten Sinn. Die ganze gemalte Ansicht zieht sich nämlich nach dieser Deutung in besondere Orte wie Inseln als ihren Kernbereich zusammen, insofern gerade hier das Orthafte sichtbar wird, insofern umgekehrt aber diese Orthaftigkeit anschaulich zutage treten zu lassen das erste Anliegen jeder Berg-Wasser-Ansicht darstellt. Als Ort im emphatischen Sinne ist die Ansicht gerade in solchen umwelthaften Inselchen und Wohnorten von Menschen zentriert. Selbst ein anderes sprachliches Verständnis, wonach die Ansicht insbesondere solche Orte eigens in sich versammelt, würde diese Beobachtungen im übrigen kaum Abbruch tun.

Der bekannteste und durch die Geistesgeschichte hindurch anzutreffende Beleg für die Allgegenwart des Menschen im Berg-Wasser-Bild ist daneben sicherlich die anthropomorphe Charakterisierung verschiedener Gegebenheiten. So taucht jener Topos von der gleichsam gesellschaftlich verstandenen Rangordnung unter Haupt- und Nebengebirgen, der sich bis auf eine dem Dichter Wang Wei 王維 zugeschriebene Äußerung zurückverfolgen läßt,¹⁵ auch bei Han Zhuo 韓拙 wieder auf. Zu Anfang von Abschnitt [6] werden beispielsweise Gipfelformationen als »Herrscher mit Gefolgsleuten« gesehen. Dieser

¹⁵ SSL, VI. 5. a) [5], LB I 596; vgl. SSJü, VI. 7. [1], LB I 616; LQZ, VI. 8. [11], LB I 635.

Gedanke kann freilich leicht nach Maßgabe eines Symbolismus mißverstanden werden, ganz so, als sollte das gemalte Bild kodierte Anspielungen auf gesellschaftliche Machtverhältnisse enthalten. Aber auch als Gleichnis auf die rezeptionsästhetisch gefaßte Wirkung des Berg-Wasser-Bildes oder als didaktisches Anschauungsmittel für den Malschüler verstanden, wäre das Entscheidende daran noch verfehlt. Aus weiteren Belegen soll daher hier versucht werden, die Gegenwart des Menschlichen als den Kerngehalt dieser verbreiteten Vorstellung von der Anthropomorphie des Berg-Wasser-Bildes freizulegen. Hierbei läßt sich an Helmuth Plessner anknüpfen, der hinsichtlich des Schauspiels von einer »Darstellung im Material der eigenen Existenz«¹⁶ spricht. Demgemäß gilt es zu verstehen, inwiefern der Mensch gewissermaßen auch in der älteren chinesischen Berg-Wasser-Malerei sich selbst »figuriert«. In der Bildbetrachtung gewinnt er aus einer komplexeren Form der Nachahmung, die sich einerseits auf den »anthropomorph« wahrgenommenen Gegenstand des Bildes, andererseits und vorrangig aber auf das Wie seiner Entstehung bezieht, unmittelbar in der mitgehenden Anschauung ein Verhältnis zu sich selbst.

In einer Entwicklungslinie werden auf dem Gebiet der Schreibkunst bekanntlich schon früh »abstrakte« Gestaltaspekte wie die Qualität von Pinsellinien mit anthropomorphen Beschreibungen wie »Knochen« (*gǔ* 骨) oder »Fleisch« (*ròu* 肉) erfaßt.¹⁷ Die Schrift wird auf der Ebene der Art und Weise ihrer Ausführung wie ein menschlicher Körper wahrgenommen oder im übertragenen Sinne ausgehend von Qualitäten der menschlichen Leiblichkeit buchstäblich nachempfunden. Wie oben in III. 3. und in IV. 4. dargelegt, kommt es auf dem Gebiet der Malerei etwas später und in der Befruchtung durch den physiognomischen Sprachgebrauch zu verwandten Erscheinungen.¹⁸ In einer anderen Entwicklungslinie bildet sich hier eine Topik der Gleichsetzung von Bergen, Gewässern und Bäumen mit dem menschlichen Körper im Knochenbau, dem Adernsystem

¹⁶ Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, in: Ders., Gesammelte Schriften VII, 407.

¹⁷ Vgl. Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖.

¹⁸ Vgl. dazu vor allem die zweite Verfahrensweise vom »Knochenbau« in Xie Hes 謝赫 *GHPL*, VI. 3. [2], LB I 355, und Jing Haos 荆浩 Kategorien der ästhetischen Beurteilung der Pinselarbeit in *BF*, VI. 6. [8] und [14], LB I 606 bzw. 608; vgl. *SSCQ*, VI. 9. [22] und [23], LB II 667.

des Blutkreislaufs und der Behaarung oder der Kleidung heraus.¹⁹ Diese Vorstellungen unterstreichen einmal mehr, wie sehr es der Anthropomorphie in der Malerei im Unterschied zur Schreibkunst zunächst und immer auch um die Charakterisierung von dargestellten Gegenständen oder zumindest gegenständlichen Gestalten zu tun ist, nicht ohne weiteres um abstrakte Werte einer »autonomen« Pinselnie.

Die genannten Vorstellungen faßt Han Zhuo 韓拙 am Ende von Abschnitt [13] in besonderer Ausdifferenzierung zusammen. Es werden überdies atmosphärische Erscheinungen hinzugenommen, um einerseits die anthropomorphe geistige Ausstrahlung, andererseits das »Atmen« des Menschen noch in Berg-Wasser-Gegebenheiten zu charakterisieren. Aufgeführt werden darüber hinaus ganz allgemein all die Vorkommnisse im Bild, die dem Körper der Berge wie ein Schmuck angelegt sind. Weit stärker als in den Zeugnissen der Kunstgeschichte, wo höchst selten tatsächlich ein menschlicher Körper unmittelbar in den Berg-Wasser-Gegebenheiten durchscheinen dürfte, tritt in der Reflexion das anhaltende Bedürfnis zutage, nicht nur Gebirge, Gewässer und Wolken für sich in organistischer Weise als einen dynamischen Lebenszusammenhang zu interpretieren, sondern das Berg-Wasser-Bild darüber hinaus gleichsam als eine übergangslose Erweiterung der menschlichen Seinsweise in der Kulturwelt wahrzunehmen. In theoretischer Hinsicht wird in diesem Punkt vielleicht am klarsten das Bemühen um die Verschmelzung von naturwüchsigen Gegebenheiten mit der Kulturwelt des Menschen greifbar, das Bemühen um die Verschmelzung der angeschauten Welt im Bild mit einer gelebten Umwelt.

Bis in die ästhetische Anschauung hinein läßt sich diese Ausrichtung auf den Menschen freilich an einem anderen Motiv, nämlich am Kiefernbaum, festmachen. Ganz wie dies oben zu Jing Haos 荆浩 BFJ bereits ausgeführt wurde, stellt auch Han Zhuo 韓拙 verschiedene Baumtypen in ihrer evokatorischen Qualität wie angeschaute Verkörperungen des Menschseins heraus. Dies sind vor allem der Kiefernbaum,²⁰ die Zeder und der Wacholder in den Abschnitten

¹⁹ Vgl. schon Zong Bing 宗炳 in HSSX, VI. 1. [1], LB I 583; Wang Wei 王微 in XH, VI. 2. [2], LB I 585; SSL, VI. 5. a) [5] und besonders [16], LB I 596 f.; Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思 in LQGZ, VI. 8. [23], LB I 638.

²⁰ Vgl. zu dieser Reflexion auf das Motiv des Kiefernbaumes BFJ, VI. 6. [1], LB I 605 sowie [10] und [16], LB I 607 f. Ebenso finden sich Andeutungen bei Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, LQGZ, VI. 8. [11], LB I 635; [52], LB I 642; [66], LB I 645.

[25] und [27] bis [29]. Man mag diese Reden nach Art einer gleichnishaften Didaktik interpretieren wollen, so als sollte der Rückgriff auf Kennzeichnungen aus der Menschenwelt der Malanweisung zu konkreter Umsetzbarkeit verhelfen. Über den Wert bloßer Anschaulichkeit gehen die Vergleiche allerdings hinaus. Dies verdeutlicht die feinsinnige Doppeldeutigkeit, die Han Zhuo 韓拙 einem Zitat nach Jing Hao 荆浩 verleiht, wenn er angesichts der Kiefern bäume in den gleichen Worten wie im Falle von konfuzianischen Lebensläufen von der »Vollendung ihrer Anlage« (*chéng cái* 成材) und von den »Unbegabten« (*bù cái* 不材) die sich selbst immerhin treu bleiben, spricht.²¹ Die Zeichen für »Holzmaterial« und für »Begabung«, *cái* 材 und *cái* 才, werden oft austauschbar verwendet. Wenn also herausragende Bäume in ihrer Individualität bis zu einem gewissen Grad ein anschauliches Sinnbild für die menschliche Lebenssituation in der Welt abgeben, gilt dies in ausgezeichneter Weise für den Kiefernbaum, der hier wie anderswo als verkörperte Gestalt des Edlen gedeutet wird. Indem der gemalte Kiefernbaum – ikonologisch gesprochen – im Bild als Ideal einer menschlichen Lebensform erscheint, teilt er wiederum dem ganzen Bild die Färbung der Menschlichkeit mit. Der Kiefernbaum wächst inmitten der naturwüchsigen Berg-Wasser-Gegebenheiten und wird dabei angeschaut als ein Mensch in seiner menschlichen Umwelt. Indem der Kiefernbaum umgekehrt durch seine Bedeutsamkeit die menschliche Lebenswelt auch da noch assoziieren läßt, wo keine Spur des Menschen mehr in Erscheinung tritt, verwandelt sich seine naturwüchsige Umgebung unter der Hand in eine menschliche »Umwelt«. Stellvertretend für den Menschen entfaltet der gemalte Kiefernbaum um sich die Welt als eine menschliche Lebenswelt im Bild.

Nach diesen gewissermaßen allegorisch zugänglichen Indizien gilt es endlich nach versteckteren Hinweisen auf die menschliche Gegenwart im Bild zu suchen, um der These von der Welthaltigkeit noch mehr Farbe zu verleihen. Und in der Tat ist es eine Auskunft zur Färbung der Jahreszeiten, die einen ersten Anhaltspunkt liefert. Während sich die Anweisungen zur farblichen Gestaltung von Wasser je nach Jahreszeit dreimal gewissermaßen technisch einlösen lassen, wird unter dem Winter statt einer Farbe das Wort »traurig« (*cǎn* 慘) eingesetzt.²² Besagt dies nicht in aller Schlichtheit einmal mehr, daß die Jahreszeiten in ihrer Bedeutung für das menschliche Leben darge-

²¹ SSCQJ, VI. 9. [27], LB II 668.

²² SSCQJ, VI. 9. [18], LB II 666.

stellt werden, da auf diesem Wege die menschliche Umwelt als konkrete Ausformung der Welt schlechthin evoziert zu werden vermag?

Zumindest zeigt sich, daß im Gesehenen stets das Empfinden mitbeteiligt ist. Die angeschauten Berg-Wasser-Gegebenheiten sind durchtränkt mit menschlichen Stimmungswerten. Diese freilich sind in ihrer Allgemeinheit nicht zu verwechseln mit subjektiv-individuellen Stimmungen und deren expressiver Umsetzung im gemalten Bild. Auf einer grundsätzlicheren Ebene geht es viel eher darum zu erkennen, daß das Berg-Wasser-Bild im ganzen »durchstimmt« ist, daß das urmenschliche Phänomen einer Gestimmtheit, einer gestimmten Befindlichkeit, auch in der Malerei zum Tragen kommen soll. In dem bloßen Umstand einer solchen Gestimmtheit der Berg-Wasser-Gestaltung, nicht in einer spezifischen Sonderstimmung, tritt die Gegenwart des Menschen im Bild zutage. Diese Beobachtung läßt sich anhand des bereits besprochenen Abschnitts [45] konkretisieren. Dort wird gesprochen von »Orten wie halb nur offenstehenden und sie umfangenden versunkenen Tälern, tiefen Bergüberhängen und schroffen Wänden«, von der »Fahne eines Weinausschanks«, einem »Lokal für Reisende« wie von Orten, an denen »in den Bergen zurückgezogene und überlegen-ungezwungene Gebildete wohnen, die unbedingt hintergründig-versunken und abseitig sein müssen«. ²³ Wenn hier unleugbar verschiedene Stimmungen wachgerufen werden, so wohnen diese offenkundig dem jeweils dargestellten Bildgehalt in ganz allgemeiner Form inne. Noch in der Spezifizierung handelt es sich also nicht um individuelle Stimmungen, wie sie etwa eine expressionistische Malweise erzeugen könnte. Vielmehr wird die je eigene Gestimmtheit von verschiedenen Orten in einer typischen Ausprägung vorgeführt. Es geht Han Zhuo 韓拙 damit um den Hinweis auf die Stimmungshaltigkeit der Darstellung. Dieser Forderung entspricht durchaus folgende Aussage zur Darstellung von winterlichen Gehölsen:

»[...] man erreicht, daß bei einer hintergründig-versunkenen Gestimmtheit das Atmen klar ist.« ²⁴

Auch hier wird eine an der gemalten Darstellung ablesbare Eigenschaft mit dem aus der Musik entlehnten und längst auf das mensch-

²³ SSCQJ, VI. 9. [45], LB II 672: 掩抱幽谷,深巖峭壁之處 [...]酒旂旅店 [...]. 山居隱逸之士,務要幽僻.

²⁴ SSCQJ, VI. 9. [30], LB II 668: 得幽韻而氣清.

liche Aussehen wie auf menschliche Charaktereigenschaften übertragene Ausdruck *yùn* 韻, »Gestimmtheit« oder »Nachklang«, umrissen. Bezeichnet ist damit nicht ein subjektives Gefühl, sondern der gleichsam objektive Zustand, in dem das »Atmen« den beschriebenen Winterwald durchherrscht. Das Berg-Wasser-Bild ist als Gestaltganzheit durchstimmt, das heißt es ist in sich getragen von Schwingungen, die es in lebendiger Form anschaulich sichtbar macht.²⁵ Diese nicht mehr an einzelnen Darstellungselementen oder Darstellungsweisen festzumachende »Gestimmtheit« des Bildes gilt es jedoch in dem Maße als einen Grundzug des Berg-Wasser-Bildes zu erkennen, in dem diese »Gestimmtheit« das Sein des Menschen in seiner Lebenswelt durchzieht. Auch hierin offenbart sich mithin die Gegenwart des Menschseins im Bild. Überdies liegt damit einmal mehr der Umstand bloß, daß das Bild den Weltcharakter an der sichtbaren Welt aufscheinen läßt. Denn unter der *ästhetischen* Kategorie der Gestimmtheit weist es über bloß formale Eigenschaften visueller Gegenstände hinaus und holt die *existentielle* Kategorie der Gestimmtheit des Menschseins in seiner Umwelt ein. Am nächsten kommt einem stimmungsmäßigen menschlichen Ansprechen auf diese welthafte Gestimmtheit des Bildes vielleicht die Rede von der »Stimmung hintergründig-versunkener Weiten und der ungebundenen Freiheit«.²⁶ In seinen Umwelt- und Stimmungscharakteren wird das gemalte Bild im SSCQJ demnach bestimmt als ein Bild, das in sich Welt aufgehen läßt, als ein Welt-Bild.

8.3. Fernblick und Hintergründigkeit

Auf diesem gedanklichen Boden widmet sich Han Zhuo 韓拙 sogar dem Wind. Die Reflexionen auf dieses Thema als eine Extremform sichtbarer Gegenständlichkeit stellen gewissermaßen einen Prüfstein für das bisher Gesagte dar. So sind seine knappen Hinweise zur Darstellung des seinerseits unsichtbaren Windes in Abschnitt [38] nicht so sehr in maltechnischer Hinsicht interessant; bemerkenswert ist vielmehr: Die unsichtbare Gegenwart des Windes muß ebenso wie

²⁵ Vgl. die nachdrücklich wiederholte Forderung, beim Malen zu allererst von der »Gestimmtheit im Atmen« (*qì yùn* 氣韻) auszugehen in SSCQJ [49], LB II 672 und [52], LB II 675.

²⁶ SSCQJ, VI. 9. [54], LB II 676: 幽曠瀟灑之趣.

schon die wenig konkrete Qualität der Gestimmtheit in anschaulichen Gestalten verkörpert werden, ohne daß es für deren Erfassung auf solche »sekundären« Gestaltmerkmale ankäme. Somit soll über diese einzelnen Gestalten hinaus der Verweis auf ein übergeordnetes Ganzes zur Entfaltung kommen. Indem alle anschaulichen Bildelemente stimmig mit einem nicht wahrnehmbaren Wind sich beugen, wird nicht lediglich eine unsichtbare Naturerscheinung auf diesem Umweg wie ein zusätzliches Bildelement im Berg-Wasser-Bild sichtbar. Erstens ist der Wind gerade aufgrund seiner Unsichtbarkeit ein formenübergreifendes Phänomen, das einen Ort in seiner Gesamtheit durchwaltet. Zweitens verdeutlicht der Kontext in dem vorausgehenden Abschnitt [37], daß der Wind seinerseits als eine Erscheinungsform des »Atmens«, mithin stellvertretend für das umfassende Wandlungsgeschehen und die Bahnen der Wirklichkeit selbst verstanden wird. In der allgegenwärtigen Unscheinbarkeit des Windes gilt es somit, das Wirkliche selbst in seiner Bewegtheit ins Bild hereinzuholen.

Dieses Programm läßt sich auch hinsichtlich der entgegengesetzten Seite im Spektrum der Bildgegenstände, hinsichtlich der massigen, gänzlich unbewegten Berge feststellen. Da wird im Gegenzug die Entfernung und Verhüllung sowie eine gewissermaßen »inwendige« Öffnung als Grundzug des Berg-Wasser-Bildes angesprochen. Es gilt in der Malerei, durch ein Spiel von Verbergen und Zutagetreten-Lassen der Gebirge noch diesem statischsten »Vorkommnis« Leben und Bewegtheit einzufloßen. Vom gelungenen Darstellen eines Gebirges heißt es nämlich:

»Hinwiederum darf es nicht zu vollwirklich [geraten], es bedarf noch des [halb] verschlossenen Widerscheinens zwischen Dunstschwaden und Nebel, des Verdeckens und Verbergens durch Gehölze; der Körper darf nicht zutage treten.«²⁷

Die mächtigste körperliche Präsenz, die überhaupt vorstellbar ist, die Erhabenheit der Gebirge, soll nicht zu »vollwirklich« (*shí* 實) gemalt werden. Gebirge erhalten nach der bekannten anthropomorphen Vorstellung ein Kleid aus Bäumen und Pflanzen.²⁸ Dadurch entzieht sich ihr »Körper« dem Blick, und sie erhalten eine Innen- und eine Außen-seite. Dort wo die Gebirge sind im Bild, sind sie nicht ganz da oder nicht als sie selbst da, gewissermaßen nur in der Stellvertretung durch ihre äußere Hülle. Der Bildgegenstand erfährt dadurch eine gewisse

²⁷ SSCQJ, VI. 9. [13], LB II 665: 又不可太實, 仍要嵐霧鎖映, 林木遮藏, 不可露體.

²⁸ Vgl. dazu insbesondere die Vorgaben in LQGZ, VI. 8. [23] bis [27], LB I 638 f.

Umstülpung nach innen. Der Blick des Betrachters wird durch diese Schichtung noch in der Verstellung hinter die Fassade der Bäume zum unsichtbaren, nur vermuteten Körper hingezogen. Sodann sollen die Gebirge »widerscheinen« (*yǐng* 映) zwischen Dunst und Nebel, wodurch sie ein weiteres Mal in ein Spiel von Nähe und Entrückung verwickelt werden. In dieser Weise wird nicht bloß die Darstellung aufgelockert; das Gebirge gerät in Bewegung und wird letztlich sogar in seinen Konturen und in seinem ganzen Gerüst unsicher. Da mit diesem ästhetischen Gedanken nicht eine Öffnung des Horizontes auf unendliche Fernen gemeint sein kann, sollte er eher mit einer Öffnung ins Innere des Bildes, auf den Bildgrund und in eine Bildtiefe hinter der Oberfläche der sichtbaren Gestalten umrissen werden.

Wie verhält es sich in Anbetracht dieser Feststellungen mit jenem leitenden Gedanken einer Darstellung großer Weite in der Berg-Wasser-Malerei, der sich an kunstgeschichtlichen Entwicklungen vor allem dann seit der südlichen Song宋-Zeit (1127–1279) gut nachvollziehen läßt? Im SSCQJ findet sich an einer Stelle folgende Anweisung:

»wann immer Berge und Gewässer gemalt werden, ist es daher angebracht, den Himmel hoch und die Erde weit geöffnet [zu malen] – das ist [dann] ausgezeichnet.«²⁹

In einer abweichenden Version wird versucht, dies auf das Malen von Wasserflächen einzuschränken. Dieser Eingriff ließe sich durchaus mit der späteren kunstgeschichtlichen Entwicklung erklären. In jedem Falle wird hier eine Öffnung des Bildes angemahnt, die zunächst kaum anders denn als »Fernblick« bezeichnet werden kann. Ist das bisher zur Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes Ausgeführte, wonach diese Welthaltigkeit Han Zhuo 韓拙 zufolge in einer Dimension des mittelbar Angeschauten gelegen sei, also nicht doch verfehlt? Kann es für ihn doch allenfalls nur um die direkte, gewissermaßen »vordergründige« Darstellung einer welthaften Ganzheit mit den Mitteln einer mimetischen Malerei gehen? Ist es letztlich doch nur die Abbildung einer weiten Weltgegend, einer »Welt im Bild«, die in ihrer Erhabenheit dem Betrachter über die ästhetische Anschauung in einem gesteigerten Sinne »Welt« vorführt? Was genau hat es mit der Öffnung und Weite auf sich?

In mehrfacher Weise kommt bei Han Zhuo 韓拙 der Gedanke

²⁹ SSCQJ, VI. 9. [20], LB II 666: 凡畫山水故宜天高地闊為佳.

einer Einstimmung des Bildbetrachters im Bereich des Sichtbaren auf die über die Anschaulichkeit einzelner Gegenstände ausgreifende Weltstiftung im Berg-Wasser-Bild zum Vorschein. Am deutlichsten geschieht dies allerdings in seiner bemerkenswerten Erweiterung der von Guo Xi 郭熙 her bekannten »drei Formen der Ferne« (*sān yuǎn* 三遠) in der Malerei um seine eigenen Formen in Abschnitt [11]. Die bekannte »Höhenferne« im Blick vom Fuß eines Gebirges in die Höhe, die »Tiefenferne« im Blick in die Bildtiefe einer geschlossenen mittelnahen Gebirgsansicht und zuletzt die »Ferne auf gleicher Höhe« im Fernblick, diese Kategorien des Guo Xi 郭熙³⁰ mögen zunächst noch mit einer Logik des physikalischen Raumes oder einer malerischen Darstellungslogik umrissen werden. Wie oben gezeigt, spielt jedoch der Gedanke der Umwelthaftigkeit bereits bei dem Vorläufer eine nicht unerhebliche Rolle. So bergen auch jene drei Formen der Ferne – im Unterschied zu einer rein technisch orientierten Erfassung perspektivischen Sehens – den Gedanken einer mehrfach gerichteten Entfaltung eines Weltenraumes im Berg-Wasser-Bild, geht es doch in allen Fällen um eine gerichtete Tiefe, die potentiell in einen sich entziehenden Hintergrund führen mag.³¹

Dieser Sinngehalt tritt bei der unbeachtet gebliebenen Fortführung durch Han Zhuo 韓拙 in erstaunlicher Klarheit zutage. Alle drei von ihm gefundenen Kategorien der Ferne, die »offene« (*kuò yuǎn* 闊遠), die »verwirrende« (*mí yuǎn* 迷遠) und die »hintergründig versunkene Ferne« (*yōu yuǎn* 幽遠), mögen sich auf Errungenschaften der zeitgenössischen Malerei zurückführen lassen. Sie beziehen sich indes nicht mehr allein auf »Gebirge« wie bei Guo Xi 郭熙, sondern

³⁰ Vgl. Guo Xi 郭熙/Guo Si 郭思, LQGZ, VI. 8. [28]: »Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird ›Höhenferne‹ genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird ›Tiefenferne‹ genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird ›Ferne auf gleicher Höhe‹ genannt.« (LB I 639: 自山下而仰山巔謂之高遠, 自山前而窺山後謂之深遠, 自近山而望遠山謂之平遠).

³¹ Gänzlich in diesem Sinne versteht Xu Fuguan 徐復觀 das Nachdenken über die Ferne schon bei Guo Xi 郭熙; und er versucht den Nachweis zu erbringen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang der »drei Formen der Ferne« mit der bis auf das Zhuang Zi 莊子 zurückreichenden Strömung der »Lehre vom Geheimnisvoll-Dunklen« (*xuán xué* 玄學) besteht (Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 342 ff.). Wenngleich seine philologischen Bemühungen nicht restlos überzeugen, ist ihm aus phänomenologischer Sicht sicherlich zuzustimmen. Verwunderlich ist freilich, warum er über die Parallelstelle zur Ferne bei Han Zhuo 韓拙, wo dieser Zusammenhang viel eher auf der Hand liegt, mit dem abschätzigen Urteil hinweggeht, das sei alles schon bei Guo Xi 郭熙 enthalten und habe »keine besondere Bedeutung« (ebd. 349: 無特別意義).

auf Berg-Wasser-Gegebenheiten in ihrer Gesamtheit, worin jetzt offensichtlich weite Wasserflächen mitgedacht werden. Und allen drei Fernen ist in der vorliegenden theoretischen Fassung nunmehr gemeinsam, daß sie nur noch bedingt einer Blickrichtung und einem Standort im Raum zuzuordnen sind. Weiterhin verdienen allenfalls die erste und die dritte überhaupt noch als »Ferne« angesprochen zu werden, wobei die dritte dann einfach als äußerste Ferne verstanden werden müßte. Hingegen stellt die zweite mit ihrer Rede von »Bergnebeln« (*xiá* 霞) und »abgetrennten, nicht sichtbar scheinenden Gewässern«³² doch offenkundig eher das Gegenteil einer dargebotenen Ferne dar. In einer diffusen Ausprägung von »Nähe« wird da nur noch der *entzogene* Fernblick thematisiert. Es handelt sich somit schon dem ersten Anschein nach gar nicht um drei »Formen« des Fernblicks, sondern vielmehr um drei unterschiedliche Erscheinungsweisen der einen Ferne oder Blicktiefe. Und sie beziehen sich sicherlich nicht mehr auf den Blick in die Natur. Offenkundig sind sie in erster Linie an Erfahrungen geschult, die aus der Betrachtung von ausschnittshaften Berg-Wasser-Bildern herrühren. Denn in der freien Natur hilft uns auch in solch »verwirrenden« Situationen unser räumliches Wissen und unser Verstand, indem er uns Halt im nächsten Vordergrund suchen und den diffusen Hintergrund schlicht ausblenden läßt. Zumindest aber setzen diese Gedanken genuin ästhetische Erfahrungen, die über die praktische Situiertheit im Raum und praktische Belange menschlichen Handelns hinausgehen, voraus. Entscheidend ist nämlich, daß sie insgesamt auf eine kennzeichnende »Hintergründigkeit« im Berg-Wasser-Bild abzielen.

Diese umfassende und wenig gerichtete Hintergründigkeit reicht nun von einem Offenstehen in der Sichtbarkeit über eine Vagheit der sichtbaren Verhältnisse bis hin zum Sich-Verbergen des Sichtbaren in einer nun nicht mehr räumlich definierten, sondern vielmehr den Bezirk der Sichtbarkeit überhaupt verlassenden Weite. Gerade diese ganz eigentümliche Entgrenzung des Gesichtsfeldes spricht wohl von einer gewissermaßen immanenten Öffnung des Bildes auf den Malgrund hin. Da werden unter der letzten Rubrik eben

»die einzelnen Vorkommnisse in einer Ansicht bis zum Verschwinden unscheinbar und grenzenlos und verschwimmen im Vagen.«³³

³² SSCQJ, VI. 9. [11], LB II 664: 水隔而彷彿不見。

³³ SSCQJ, VI. 9. [11], LB II 664: 景物至絕而微茫縹緲。

Diese Öffnung kann nur eingeschränkt als »Ferne« verstanden werden, indem da die äußerste Ferne mit der vordergründigen Nähe zu einer Einheit verschmilzt, die von der »Unscheinbarkeit« der Bildgegenstände getragen wird.

Natürlich kann mit »unscheinbar« (*wéi* 微) der Sache nach einfach die verschwindende Winzigkeit der dargestellten Gegenstände gemeint sein. Doch es entzieht sich das winzig *Gemalte* ja nicht wirklich in eine endlose Ferne; im Bild schlägt es irgendwann aus der Unkenntlichkeit um in die raumlose Nähe des Malgrundes, in die Gegenwart eines unbestimmten Nichts. Die möglichst weitgehend durchgehaltene Übersetzung »unscheinbar« für *wéi* 微 soll dem Wort den Verständnishorizont der Sichtbarkeit im anschaulichen wie im übertragenen Sinn erhalten. In zahlreichen politischen Quellen der Zhou 周- und Han 漢-Zeit,³⁴ vor allem aber in der provokativ negierenden Denkbewegung daoistischer Strömungen³⁵ tritt bekanntlich ein Lob des »Unscheinbaren« hervor. Letzteres beherrscht trotz seiner Unauffälligkeit das Wirkliche. Wo das »Unscheinbare« – im Winzigen wie im Großen – erfaßt ist, gilt oft die Malerei als gelungen. Es kann darum bei der Rede von *wéi* 微 nicht lediglich um eine formale »Kleinheit« oder die Sorgfalt »im Detail« gehen.

Auf bezeichnende Weise verkehrt sich sogar der semantische Gehalt des Wortes *yōu* 幽 bisweilen sichtlich von »dunkel« oder »verborgen« zu »hintergründig-rein«, wie beispielsweise in der gängigen Wendung *qīng yōu* 清幽, »klar und rein«. An einer anderen Stelle spricht Han Zhuo 韓拙 selbst von einer »hintergründig-versunkenen Muße« (*yōu xián* 幽閒)³⁶ und verleiht dem »Verborgenen« (*yōu* 幽) damit Würde. So bekundet auch er die diesem allgemein gezollte Anerkennung. Zum anderen ist sowohl der Ausdruck *yōu* 幽 wie auch der Ausdruck *wéi* 微 in der dichterischen und denkerischen Verwendung seit dem Altertum mit einem ebenso mächtigen wie diffusen und schwer greifbaren spekulativen Sinngehalt aufgeladen worden.

³⁴ Vgl. stellvertretend etwa die Aussage »der vollkommene Mensch sieht das Unscheinbare und weiß sodann Bescheid um die Keime« in *Han Fei Zi* 韓非子, Kap. 22 »Shuo lin shang 說林上« (»Wald der Lehren I«); übersetzt nach Chen Qiyou 陳奇猷, *Han Fei Zi ji shi* 韓非子集釋, herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taipei 1981, 1. Bd., 438: 聖人見微以知萌.

³⁵ Klassisch mag dafür die Aussage »das Kleine sehen heißt hell-sichtig sein« in *Lao Zi* 老子 52 (Wang Bi, Lao Zi, 32: 見小曰明; vgl. Wilhelm, Laotse, 95) stehen.

³⁶ SSCQJ, VI. 9. [41], LB II 672.

Bereits in der kanonisierten Kommentartradition zum *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經) steht der Satz:

»Man betrachtet droben die Linien am Himmel und untersucht drunten die Bahnen der Wirklichkeit auf der Erde. Deshalb weiß man Bescheid über das Herkommen des Dunklen und des Hellen.«³⁷

Der Hauptkommentar des Han Kangbo 韓康伯 erläutert die Wendung *yōu míng* 幽明 sodann folgendermaßen:

»Das sind die Erscheinungsgestalten, bei denen eine körperliche Gestalt gegeben ist und die, bei denen keine körperliche Gestalt gegeben ist.«³⁸

Demzufolge wäre das vermeintlich »Dunkle« oder »Verborgene« (*yōu* 幽), das sonst für die dunkle Erde und das schattig-dunkle *yīn* 陰 wie für das Weibliche steht,³⁹ tatsächlich zugleich sichtbar als ein »Hintergründig-Versunkenes«, indem es sich auf ungeahnte Weise an den Himmel mit seinen »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象) versetzt findet. Das »Hintergründig-Versunkene« kommt keineswegs dem Nichts oder dem Nicht-Sichtbaren gleich. Es besagt vielmehr eine eigentümliche Weise des bedeutsamen Erscheinens, die ohne Verkörperung (*xíng* 形) auskommt.

Steht nicht eine solche Vorstellung Han Zhuos 韓拙 Rede von der »hintergründig-versunkenen Ferne«, die im gemalten Bild in Form einer Unsichtbarkeit sichtbar macht, sehr nahe? Erinnerung sei schließlich überdies an lexikalisierte Wendungen wie *yōu xuán* 幽玄, »das Hintergründig-Versunkene und das Ursprünglich-Dunkle [der Lehre]«, und *wéi miào* 微妙, »unscheinbar-wunderbar«, im daoistischen und buddhistischen Sprachgebrauch.⁴⁰ Selbst wenn Han Zhuo 韓拙 mystisch zu nennende Konnotationen etwa durch die Zusammenfügung von *wéi* 微 mit anderen Wörtern umgehen kann, bleibt hier eines festzuhalten: Sowohl in der Spekulation und in der Dichtung wie auch in der malereitheoretischen Literatur selbst ist wohl untrennbar mit der fraglichen Wortwahl die Entscheidung für ein im Hintergrund Waltendes, für ein gerade im Entzug äußerst gegenwärtiges und eben darin »positiv« zu nennendes Moment verbunden. Nicht von ungefähr führt Han Zhuo 韓拙 selbst ganz in diesem Geist

³⁷ ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭上«, 3a: 仰以觀於天文俯以察於地理是故知幽明之故; vgl. Wilhelm, I Ging, 272.

³⁸ ZYJY, 卷 7, Abteilung »Xi ci 繫辭上«, 3a: 有形無形之象.

³⁹ ZW Art. *yōu* 幽.

⁴⁰ ZW Art. *yōu xuán* 幽玄 bzw. *wéi miào* 微妙.

Zhang Yanyuans 張彥遠 Wendung »das Schreiben [bzw. die Malerei] ermißt das Hintergründige und das Unscheinbare« an.⁴¹ In seiner mit Bedacht gewählten Benennung der von ihm eingeführten Erscheinungsweisen der Ferne geht es folglich eindeutig nicht um das »Dunkle und das Kleinwinzige« allergrößter Ferne im optischen Sinne.

Unter diesen Voraussetzungen bedeutet Han Zhuos 韓拙 Einführung dieser Erscheinungsweisen der Ferne nicht weniger als die Entdeckung der Welthaltigkeit des gemalten Berg-Wasser-Bildes als solchen im Unterschied zum Blick auf naturwüchsige Berg-Wasser-Gegebenheiten im freien Raum. Die hier zutage tretende Hintergründigkeit steht für die endgültige theoretische Emanzipation des Welt-Bildes in der Berg-Wasser-Malerei von einer rein darstellerischen »Bild-Welt«. Dem Maler muß es nach dieser Reflexion letztlich immer darum gehen, das »Welten von Welt« selbst im Bild aufzurufen. Dies gelingt sicherlich zum einen durch eine – freilich noch in der orthaften Umgebung eines Vordergrundes verankerten – Öffnung des Blickhorizontes ins Unendliche, durch den Verzicht auf die mehr oder weniger klar definierten Ferngrenzen des Guo Xi 郭熙 also und damit durch die Ausweitung des Dargestellten auf das Ganze des Darstellbaren, auf das Weltganze hin. Zum anderen gelingt es jedoch durch eine Öffnung der Darstellung gleichsam »nach innen«, in den Bildgrund hinein, dorthin, wo Bild- und Malgrund ineinander verlaufen. Durch den Verzicht auf konkrete Gestaltmerkmale wird – in Analogie zur daoistischen Spekulation – das Ganze aller möglichen Gestalten eingeholt. Während die zweite, die »verwirrende Ferne«, noch einen unentschiedenen Übergang zwischen Sichtbarkeit und Verbergung markiert, vollendet die dritte, die »hintergründig-versunkene Ferne«, die Tendenz zur Auflösung des Sehens in eine erfüllte Unsichtbarkeit hinein. Diese erscheinende Unsichtbarkeit bedeutet weder ein Transzendieren des Sichtbaren noch das Nicht-Sichtbare. Vielmehr wird versucht, noch innerhalb des Bereiches der Sichtbarkeit selbst ein eigentümliches »Zwischen« einzurichten. So erst kann aus Gegenständen der Anschauung in der Bildbetrachtung ein wirklicher Ort geboren werden. Das »Zwischen« wird als solches in der Anschauung sinnlich wahrnehmbar; aber aus diesem »Zwischen« heraus entfaltet das Berg-Wasser-Bild über ein bloß Angeschautes hinausgehend seine weltstiftende Wirksamkeit.

Han Zhuo 韓拙 denkt Ansätze, die schon in jenen dem jüngeren

⁴¹ SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661: 測幽微. Vgl. LDMHJ 1.

Wang Wei 王維 und Li Cheng 李成 zugeschriebenen Schriften (SSJ, SSL, SSF und SSJü) als eine »Ästhetik der Andeutung« angeklungen hatten, mit seiner Systematisierung der drei neuen Erscheinungsweisen von Ferne im gemalten Bild zuende. Das Berg-Wasser-Bild tritt im Lichte dessen hervor als ein Bild, welches gerade dadurch seinen eigentümlichen Gehalt zu zeigen imstande ist, daß es nicht einfach etwas oder nichts zeigt. Es zeigt, indem es in einer sich entziehenden Darstellungsweise nicht mehr und noch nicht zeigt. Das Zeigen selbst gelangt somit als ein Vorgang in die ästhetische Anschauung. Diese reflexive Bewußtwerdung hebt sich freilich von bestimmten Programmen der klassischen Moderne im Westen dadurch ab, daß es nicht um diesen Vorgang selbst, um die Schwelle zum Eintritt in die Sichtbarkeit geht. Das Berg-Wasser-Bild bleibt noch im Entzug bestimmter Gegenstände in der zweiten und dritten Erscheinungsweise von Ferne oder Tiefe nach Han Zhuo 韓拙 das, was die Kunstwissenschaft ein »gegenständliches Bild« nennt. Es steigt nicht auf die Meta-Ebene der Abstraktion moderner Avantgarden. Noch in der sich entziehenden Gegenständlichkeit bleibt es vielmehr ganz und gar auf diese verpflichtet. Indem jedoch jede einzeln bestimmte Gegenständlichkeit sich entzieht, vermag auf einmal die Tiefe selbst im Bild als eine »Welttiefe« in Erscheinung zu treten und zugleich zu wirken.

Es muß als eine nicht geringe theoretische Leistung des Han Zhuo 韓拙 gewertet werden, daß er ganz bestimmte Errungenschaften des dialektischen Denkens im vormodernen China in neuartiger Weise auf das Problem des Bildes anzuwenden vermag. Wenn die hier vorgetragene Interpretation in die richtige Richtung weist, dann tritt an diesem Punkt sehr deutlich die Erkenntnis ins Licht der Geistesgeschichte, daß das Berg-Wasser-Bild nicht Gesehenes zu repräsentieren, daß es auch nicht eine äußere Welt in Form einer »Bild-Welt« in sich wiedererstehen zu lassen hat, daß es vielmehr danach streben muß, in immanenter Weise alles Darstellungshafte zu transzendieren, um schließlich im Sinne der Welt als Bild das Welten der Welt selbst wirksam werden und das angeschaute Bild mit der Wirklichkeit verschmelzen zu lassen. Wenn mitunter von einer Verlängerung des Berg-Wasser-Bildes in die wirkliche Welt hinein gesprochen wird, so muß diese Rede genau umgedreht werden. Das Bild erweitert sich nicht etwa über seine darstellungsmäßigen Horizonte hinaus ins Unendliche. Damit bliebe es immer noch dem räumlichen All in seiner sichtbaren und darstellbaren Gegenständlichkeit verhaftet. In der Weise einer sich entziehenden Nähe eröffnet das Bild viel eher die an

allen Orten des Alls gleich gegenwärtige Welt. Die Welt selbst – nicht ihr Abbild und nicht ihr Sinnbild – ist es, die den Betrachter eines solchen Bildes anmutet und einholt, in dem sich die von Han Zhuo 韓拙 benannten Erscheinungsweisen der Ferne darstellerisch bewältigt finden.

8.4. Von Wolkenerscheinungen und qì 氣

Bisher wurde versucht, ein phänomenologisches Plädoyer dafür vorzutragen, daß in Han Zhuos 韓拙 einigermaßen systematischen Darlegungen zur Berg-Wasser-Malerei vielfach das theoretische Bemühen zutage tritt, den hohen Wert der Malerei und insbesondere dieser Gattung der Malerei im Rekurs auf ihre innige Verbindung zur Welt als ihrem zentralen Anliegen hervorzukehren. Welt wird dabei möglichst umfassend als diejenige allgemeine Ganzheit wirklicher Bezüge und Wirksamkeiten in Raum und Zeit geschildert, innerhalb deren das Leben des Menschen sich immer schon vollzieht. Außerdem wird, wie gezeigt, verschiedentlich das Haften an den sichtbaren Formen und am Darstellerischen zu überwinden gesucht, um dagegen Welt als eine die Berg-Wasser-Malerei in ihren besonderen gestalterischen Möglichkeiten auszeichnende Sinnschicht bloßzulegen. Und schließlich wird wenigstens ansatzweise diese welthaltige Bedeutsamkeit des Berg-Wasser-Bildes auch hier wieder, wie schon bei Jing Hao 荆浩, nicht länger in dargestellten Bildinhalten, sondern eher in einer Auflösung des Inhalts zugunsten des Sinngehalts zu fassen gesucht. In letzter Konsequenz muß dies bedeuten, daß sich das Berg-Wasser-Bild für Han Zhuo 韓拙 wesentlich nicht in einer mimetisch repräsentierenden Funktion erfüllen kann. Vielmehr liegt sein Zweck außerhalb des Darstellens, nämlich in einer durch das Sichtbare und die Anschauung und noch durch deren Extremform der entzogenen Anschauung hindurch stattfindenden Eröffnung von Welt als einem Geschehen. Der Gipfel einer so vorgestellten Malerei muß nicht länger in einem Nachahmen, Hinweisen oder aufzeigenden Sichtbarmachen, sondern zuletzt in einem tatsächlichen Hinführen zur Welt gesucht werden. Insofern alles bislang Vorgebrachte möglicherweise als interpretative Unterstellung abgetan werden könnte, sollen zum Abschluß eine Reihe handfestere Argumente für diese Lesart des SSCQJ aufgewiesen werden.

Han Zhuos 韓拙 eingehende Besprechung der Lufterscheinun-

gen ist aufschlußreicher als alles sonst aus dem hier betrachteten Zeitraum zu diesem Thema Überlieferte. Denn wo sich das Bemühen um eine Reduktion des Angeschauten auf bestimmte Gestaltmerkmale in den Vordergrund drängt, taucht doch unter der Hand die Dimension der Bedeutsamkeit des Sichtbaren und des Gesehenen um so entschiedener wieder auf, wo es um eine Theorie des »Atmens« (*qi* 氣) im Rahmen von Berg-Wasser-Gegebenheiten geht. In Abschnitt [35] wird zu Beginn hervorgehoben, daß jenes Berge und Flüsse durchwaltende »Atmen« in den Wolkenscheinungen seine sichtbare Verkörperung findet. Die »Wolken treten aus tiefen Tälern hervor«, ⁴² wie es da heißt. Ist diese Auskunft nur einem malerischen Topos entsprungen? Oder findet sie nicht vielleicht in jener bereits seit dem zweiten Jahrhundert vor der allgemeinen Zeitrechnung nachgewiesenen Praxis, mit Räucherwerk aus Bronzebecken in Form von Miniaturbergen (*bó shān lú* 博山爐) einen bedeutungsschwangeren Dunst aufsteigen zu lassen, ihr sinngemäßes Pendant? Gemäß den damit verknüpften daoistischen Spekulationen besagt diese Sitte, die gleichzeitig mit der Berg-Wasser-Malerei in der Tang-唐-Zeit zu voller Blüte gelangt ist, daß aus dem Innern der Berge *qi* 氣, der Hauch des »Atmens«, austritt. ⁴³ Daß Han Zhuo 韓拙 diesem älteren Gedankengut keineswegs ablehnend gegenübersteht, mag immerhin der Umstand belegen, daß er zur Erläuterung des Nebels auf ein Zitat aus jenem vorkaiserzeitlichen »Glossar«, dem *Er ya* 爾雅, zurückgreift. Wenn danach eben »das Atmen aus der Erde aufgeht, ohne daß der Himmel darauf anspricht«, ⁴⁴ so ist hier zumindest eine kosmologische Spekulation impliziert, die über rein atmosphärische Erscheinungen hinausreicht, welche visuell oder mit meteorologischem Blick erfaßt werden. Setzt also Han Zhuo 韓拙 tatsächlich *qi* 氣 und Wolkengebilde gleich?

Zunächst mag es so klingen, als ginge es in seinen einschlägigen Darlegungen allgemein um »Wasserdampf« und seine dichtereren oder weniger dichten Erscheinungsformen im Luftraum. Bei genauerem Zusehen stellt sich jedoch heraus, daß *qi* 氣, das »Atmen«, hier auf

⁴² SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 雲出於深谷.

⁴³ Vgl. dazu näher Ledderose, *The Earthly Paradise*, 174 f.; Little/Eichman (Hg.), *Taoism*, 17 f.; Roger Goepfer (Hg.), *Das alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte. 5000 v. Chr. – 220 nach Chr.*, Ausstellungskatalog, München 1995, Kat. Nr. 82, 356 ff.

⁴⁴ SSCQJ, VI. 9. [39], LB II 671: 地氣發而天不應. Vgl. *Er ya* 爾雅, Abschnitt 8 »Shi tian 釋天« (»Erklärungen zum Himmel«), in: Xiong Dunsheng 熊純生 (Hg.), *Er ya zhu shu* 爾雅注疏 (*Kommentar und Erläuterungen zum Er ya*), Taipei 1985, 卷 6, 5b.

einer anderen kategorialen Ebene angesiedelt ist als Wolken und Dunst. Dies ist an der folgenden, zunächst freilich leicht rätselhaft scheinenden Aussage über Wolken abzulesen:

»In der Aufheiterung nach dem Regen bei ihrem Aufsteigen wird das Atmen zu den vier Jahreszeiten sichtbar gemacht. In der schattig-dunklen Verfinsterung bei ihrer Ausbreitung verfolgt man ihre Erscheinungsgestalten zu den vier Jahreszeiten.«⁴⁵

Gerade wo sich Wolken auflösen, soll das *qi* 氣 aller vier Jahreszeiten sichtbar werden. Kann damit also wirklich »Wasserdampf« gemeint sein? Was beim Aufklaren nach dem Regen sichtbar wird, ist doch gerade nicht ein Dunst oder Dampf, sondern eher dessen Auflösung ins Lichte des heiteren Himmels hinein. Demnach wird hier eher ein Vorgang sichtbar. Im Verschwinden des sichtbaren Wolkendunstes zeigt sich der Kreislauf des – »Wasserdampfes«? Vermutlich zeigt sich an dieser Stelle doch viel mehr, nämlich das »Atmen« der ganzen Welt in seiner zeitlichen Entfaltung. Nicht ein augenblicklicher Wasserdampf tritt da im Rückzug der Wolken auf, sondern das sämtliche Jahreszeiten durchziehende Phänomen des »Atmens« der Welt. Wohin sich die Wolken aus der Sichtbarkeit zurückziehen, von dort her treten sie auch in die Sichtbarkeit ein. Daher gelten die äußerst wandelbaren, mitunter bis zu einer extrem stofflichen Erscheinung dichten und dann wieder nahezu nichtigen Wolken zu Recht als anschaulichste Verkörperung jener Grundbewegtheit des Wirklichen, die immer wieder in der chinesischen Geistesgeschichte mit dem »Atmen« oder *qi* 氣 gleichgesetzt wurde. Weil aber *qi* 氣 als »Atmen« einen Vorgang und nicht einen Gegenstand bezeichnet, findet es in der zweiten Hälfte der Aussage seine Entsprechung in »Erscheinungsgestalten« (*xiàng* 象). Dem Phänomen der Auflösung von Eintrübung, Nebel und Dunst in immer dünnere Wolken bei heiterem Himmel dort stehen hier ihre körperlicheren und zugleich bedeutsamen Erscheinungsformen bei bedecktem Wetter gegenüber. Diese sind ihrerseits je nach der Jahreszeit zu unterscheiden und erscheinen daher wie ein Verweis auf die betreffende Jahreszeit; so werden die einzelnen Wolkenbildungen im Hinblick auf ihre Darstellungslogik im Bild in der Folge genau beschrieben. Dabei wird noch einmal unterschieden, ob es sich eher um einen heiteren Tag oder eher um trübe Witterung handelt. Dem einen »Atmen« in seinen jahreszeitlichen Ausprä-

⁴⁵ SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 升之晴霽，則顯四時之氣；散之陰晦，則逐其四時之象。

gungen dort steht also die Vielzahl anschaulicher Erscheinungen hier gegenüber.

Die Asymmetrie zwischen den vielen Erscheinungsgestalten und dem einen »Atmen« zu den vier Jahreszeiten findet sich, wie folgt bestätigt:

»Zerstreuen sich [die Wolken], werden sie zum Atmen.«⁴⁶

Und:

»Was den Wolkendunst betrifft, so ist er dasjenige, wo das Atmen sich sammelt.«⁴⁷

Auch wenn diese beiden aus dem Kontext herausgeschnittenen Sätze problematisch sind, zumal die Bedeutung des ersten Wortes *sân* 散, »zerstreuen/sich zerstreuen« oder »abfallen«, so verwirrend scheint, daß eine andere Version das eindeutige *jù* 聚, »sich zusammenballen«, dafür einsetzen möchte, zeigen sie doch eines: Entweder beide Aussagen laufen auf dasselbe hinaus, was beispielsweise Maeda glaubt,⁴⁸ oder sie stehen tatsächlich für eine Inversion der Vorstellung – einmal lösen sich die Wolken in das »Atmen« hinein auf, einmal wieder gehen sie daraus hervor. Das Spiel mit den spekulativen Konnotationen von *qi* 氣 verwirrt diese Stelle selbst dann noch, wenn wir mit Maeda einfach »Wasserdampf« dafür einsetzen und das Gemeinte somit auf eine kategoriale Stufe mit allen anderen Wolkenerscheinungen stellen. Denn während dann dieser »Wasserdampf« im ersten Fall eine spezifische Form der Wolken – sei's nun ihrer »Zerstreuung« oder ihrer »Zusammenballung« – darstellen sollte, wird er im zweiten Beleg zur allgemeinsten Charakterisierung aller Wolkenerscheinungen herangezogen. Dieser Vergleich spricht also nicht dafür, *qi* 氣 in diesen Auskünften tatsächlich bloß als »Wasserdampf« zu interpretieren. Wahrscheinlicher ist angesichts dessen, daß *qi* 氣 als »Atmen« hier mit einer Reihe tieferliegender Bedeutungsschichten ausgestattet und auf eine allgemeinere kategoriale Ebene zu setzen ist. Demnach wäre *qi* 氣 der zweiten Aussage gemäß etwas Hintergründiges, das sich in die Wolkenerscheinungen hinein erstrecken und damit eine Form der Sichtbarkeit erlangen würde.

Unmittelbar anschließend im Text ist dementsprechend allge-

⁴⁶ SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 散而為氣.

⁴⁷ SSCQJ, VI. 9. [35], LB II 670: 煙者氣之所聚也.

⁴⁸ Vgl. Maeda, *Two Twelfth*, 26.

mein von »Anzeichen des Atmens« (*qì hòu* 氣候) die Rede, bei denen alle Malerei anfangen müsse. Unter diese Anzeichen fallen *neben anderen* vor allem die Wolkenerscheinungen. Ob *qì hòu* 氣候 treffend mit »climatic [conditions]« wiedergegeben werden kann, wie Maeda dies in modernistischer Nüchternheit tut,⁴⁹ muß also angezweifelt werden. Muß der Maler denn wirklich stets zuerst auf die klimatischen Gegebenheiten als solche hinblicken? Soll er den Blick des Meteorologen besitzen? Die Nähe dieser Aussage zu jenen anderen im SSCQJ, wonach an erster Stelle *qì yùn* 氣韻, die »Gestimmtheit im Atmen«, stehen solle, ist einigermäßen auffällig.⁵⁰ Demnach wäre hier die Wendung *qì hòu* 氣候, »Anzeichen des Atmens«, ebenso nicht speziell auf atmosphärische Erscheinungen gemünzt. Diese stehen in ihrer eigentümlichen Form der Sichtbarkeit allerdings in einer besonderen Nähe zum Sichtbarwerden des umfassenden »Atmens« der Welt. Insofern sie dieses besonders lebendig und wandelbar anzeigen können, sind Wolkenerscheinungen sicher prädestiniert, als *qì hòu* 氣候, »Anzeichen des Atmens«, zu gelten.⁵¹ Letztere sind jedoch, insofern sie wesentlich einen Bedeutungsaspekt implizieren, grundlegender als bloß gestalthaft gesehene »Wolkenformationen«. Erst aufgeladen mit dieser besonderen Bedeutsamkeit, daß sie nämlich zeichenhaft verweisen auf das »Atmen« des Wandlungsgeschehens, spielen diese »Anzeichen des Atmens« eine fundamentale Rolle in der Berg-Wasser-Malerei, nachdem sie schon im fünften Jahrhundert, über die Bildnismalerei vermittelt, in der Ästhetik aufgetaucht waren.⁵²

Somit ist zunächst festzustellen: Han Zhuo 韓拙 zufolge sind alle verschiedenen Lufterscheinungen nicht deshalb von Belang für die Berg-Wasser-Malerei, weil sie nun einmal einen unverzichtbaren Bestandteil von naturwüchsigen Berg-Wasser-Gegebenheiten darstellen. Sie sind nicht um einer größeren Wahrscheinlichkeit und Naturtreue der gemalten Ansicht willen mit darzustellen. Wolken und all dergleichen gilt es aus genau dem Grunde zu malen, weil sie als Verdichtungen aus dem weltdurchwaltenden *qì* 氣, aus dem »Atmen« der Welt hervorgehen und weil sie, als sinnhafte »Erscheinungsgestalten« wahrgenommen, gerade als Anzeichen für das »Atmen« fungieren.

⁴⁹ Vgl. Maeda, *Two Twelfth*, 26.

⁵⁰ SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674; [52], LB II 675; vgl. [50], LB II 675; [53], LB II 676; [56], LB II 677.

⁵¹ SSCQJ, VI. 9. [4], LB II 662.

⁵² Vgl. GHPL, VI. 3. [8], LB I 357.

Welches Bildelement wäre auch geeigneter als Wolkenscheinungen in ihrem Kommen und Weiterziehen, Entstehen und Vergehen, den ununterbrochenen Kreislauf des »Atmens« in der Welt symbolisch sichtbar zu machen oder gar das sich vollziehende Atmen in Form einer innerlich hochgradig bewegten Gestalt für die Anschauung zu verkörpern und in einer bestimmten Weise wirksam werden zu lassen? Dementsprechend kann Han Zhuo 韓拙 hinsichtlich jener »Anzeichen von Wind und Wolken« (*fēng yún zhī hòu* 風雲之候), die in der Berg-Wasser-Malerei in vermeintlich realistischer oder impressionistischer Manier dargestellt werden, in folgender Weise von einem tieferreichenden Verweis auf dasjenige »Atmen« ausgehen, das die ganze Wirklichkeit durchherrscht:

»Aber was an der Malerei gelegen ist, so schöpft sie die inneren Geheimnisse von Himmel und Erde aus, pinselt die Anzeichen von Wind und Wolken – wie könnte sie da nicht tief in jene [Geheimnisse des Atmens] eindringen?«⁵³

An einer früheren Stelle war zur Bedeutung der Wolkendarstellung noch unmißverständlicher folgendes Resümee gezogen worden:

»Wer gut im farbigen Malen hinsichtlich dieser [Wolken-Motive] ist, der erlangt dann in seiner Echtheit das Atmen zu den vier Jahreszeiten, die wunderbaren Bahnen der Wirklichkeit im Hervorbringen der Wandlungen.«⁵⁴

Nicht allein im Rückgang auf das »Atmen« (*qì* 氣) sucht aber Han Zhuo 韓拙 die Befähigung der Berg-Wasser-Malerei zur Weltstiftung zu verankern. Auch in bezug auf die »Bahnen der Wirklichkeit« (*lǐ* 理), entlang derer das Weltgeschehen als ein »Hervorbringen der Wandlungen« (*zào huà* 造化) abläuft, stellt der Autor die Fähigkeit der Malerei heraus, das »Echte« (*zhēn* 真) zu erlangen. Kann damit wirklich eine bloße »Einsicht hinsichtlich der Erhebungen und Hügel [der Erde]« (*zhèng qiū líng* 證丘陵), kann damit lediglich eine »Erkenntnis« der wahren Verhältnisse im Bereich der sichtbaren wie der hintergründigen Wirklichkeit gemeint sein, wie dies andernorts mit buddhistischen Untertönen nahegelegt zu werden scheint?⁵⁵

Wenn die Malerei in einer wesensmäßigen Verbindung zu jenen »Bahnen der Wirklichkeit« steht, wenn diese wiederum einer bewegten »Wirklichkeit« in der Zeit ihren *Verlauf* eingeben, statt die sichtbare oder wenigstens intelligible Seinsordnung einer sichtbaren An-

⁵³ SSCQJ, VI. 9. [40], LB II 671 f.: 然在畫者，窮天地之奧，掃風雲之候，曷可不深究焉。

⁵⁴ SSCQJ, VI. 9. [37], LB II 671: 善繪於此者，則得四時之真氣，造化之妙理。

⁵⁵ Vgl. SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677.

sammlung von Seiendem zu bezeichnen, wenn die Bahnen mithin auf ein bewegtes Wirkgeschehen, auf das Erwirken der Vorkommnisse im »Hervorbringen der Wandlungen« verweisen, dann geht es der Malerei nicht länger um Erkenntnis. Ähnlich wie dies schon in jenem Vorläufertext, dem SSJ, zum Ausdruck gebracht worden war, denkt auch Han Zhuo 韓拙, daß die Malerei »die Leistung des Hervorbringens der Wandlungen zuwege bringt«⁵⁶ oder daß sie sich – in den Worten Zhang Yanyuans 張彥遠 – »mit der Leistung des Hervorbringens der Wandlungen vereinigt«.⁵⁷ Auch nach seiner Auffassung kommt die gelungene Malerei, vor allem aber die Berg-Wasser-Malerei, an deren systematischer Ergründung dem Chunquan 純全 so sehr gelegen ist, mit der Wirklichkeit in Form einer genuin erwirkenden Bewegtheit überein; es geht dabei nicht um eine Erkenntnis vermittelnde Abbildhaftigkeit.

Aus diesem Grunde zitiert der Autor in seiner »Vorrede« in großer Ausführlichkeit, jedoch anonym und ganz so, als sei damit die *opinio communis* wiedergegeben, zwei diesbezügliche Aussagen aus der Überlieferung, denen sichtlich seine volle Unterstützung gilt.⁵⁸ Entscheidend ist freilich jener überaus enthusiastische Kommentar, den er im Anschluß an diese langen Zitate hinsichtlich einer Aussage des Zhu Jingxuan 朱景玄 einflicht:

»[...] Wird das Vermögen des [eben mal] zollgroßen [Herzens] entfaltet, so befinden sich tausend Li-Meilen auf einem Handteller« – bedeutet das etwa nicht, daß mit dem Pinsel das Hervorbringen der Wandlungen unterstützt wird?«⁵⁹

Die malerische Darstellungskunst entspringt dem Innern des Malers. Doch sie vermag die ganze Welt in eine handtellergroße Bildfläche hereinzuholen. Diese Kunst bedeutet für Han Zhuo 韓拙 nicht weniger als ein »Ausfüllen« und »Stopfen« wie bei der Kleidung (*bǔ* 補), eben die Tätigkeit des unterstützenden Eingreifens in die Lücken des Weltgeschehens.

Entweder wird hier behauptet, die Welt sei unvollkommen und würde durch den Eingriff der Malerei an Vollkommenheit noch gewinnen können. Nach dieser starken Deutung geriete der Maler gewiß in die Nähe des abendländischen *creator secundus*, des gottgleichen Schöpfers. Plausibler ist allerdings, die Rede vom »Stopfen«

⁵⁶ Vgl. SSJ, VI. 4. [1], LB I 592: 成造化之功。

⁵⁷ LDMHJ (卷 2) 24: 合造化之功; vgl. Acker, *Some T'ang*, I 181.

⁵⁸ SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661.

⁵⁹ SSCQJ, VI. 9. [2], LB II 661: 展方寸之能, 則千里在掌, 豈不為筆補造化者哉!

nicht im Sinne eines Überschreitens und Vollendens einer vorgegebenen Seinskonstitution zu verstehen. Wie schon oft wiederholt und auch an dieser Stelle einwandfrei ersichtlich, ist auch diese Rede vom »Stopfen« (*bǔ* 補) von vornherein auf ein Geschehen bezogen, nämlich auf die »Wandlungen« (*huà* 化) und deren unentwegtes Hervorbringen. Das Wort *bǔ* 補, »stopfen«, muß daher eher wie das »Einspringen« bei einer Arbeit, wie ein »Unterstützen« verstanden werden. Die Malerei springt hier und da unterstützend dem Ablauf des Weltgeschehens bei – ganz wie der tüchtige Herrscher gemäß der Wendung *bǔ tiān* 補天 »den Himmel unterstützt«. ⁶⁰ Sie erfüllt damit nach konfuzianischen, letztlich auch buddhistischen Grundüberzeugungen wahrscheinlich die höchste denkbare Verwirklichung des Menschseins überhaupt: Sie verhilft dem Lauf der Welt zum Guten. Stark genug ist vor diesem geistigen Hintergrund des vormodernen China gleichwohl Han Zhuos 韓拙 Einsicht, daß mit den Mitteln der Malerei und also der Anschauung ein wesentlicher Beitrag zum Weltgeschehen im ganzen geleistet werden kann. Kaum schwächer steht diese Behauptung im übrigen da, wenn nach einer anderen Version *yí* 移, »weitertragen«, statt *bǔ* 補, »unterstützen«, gelesen wird. Denn auch das Wort *yí* 移 kann an dieser Stelle nicht gut auf ein bloßes »Wiedergeben von etwas Gesehenem« reduziert werden, wenn dahinter kein Sein, sondern ein bewegtes Geschehen als dasjenige gedacht wird, was es »weiterzutragen« gilt. Auch so wird doch eher eine Wirksamkeit als eine bloß sichtbare Gestalt weitergegeben, wie es die Abbild-Theorie in einem verfehlten Verständnis der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge vielleicht behaupten möchte. ⁶¹

⁶⁰ Vgl. zum Beispiel den Satz »Seine Tätigkeit kommt einem [unterstützenden] Stopfen des Himmels gleich; seine Leistung ist einem Abstützen der Erde ebenbürtig«, der auf jenen Kaiser gemünzt war, der die Wasseruhr neu eichen ließ und damit gleichsam dem Zeitablauf erneut auf die Sprünge half, in der Vorrede zu »Xin ke lou ming 新刻漏銘« (»Insschrift auf die neu geeichte Wasseruhr« aus dem Jahr 508) des Lu Chui 陸倕 (*Wen xuan* 文選, 卷 56, 18b, WX 775: 業類補天. 功均柱地). Vgl. auch das Lob des Tang-Kaisers Gaozu: »Er nahm von der Erde weg, um [unterstützend] den Himmel zu stopfen« (*Jiu Tang shu* 舊唐書 [Ältere Geschichtsbücher der Tang-Dynastie], 卷 28, Abteilung »Yin yue zhi yi 音樂志« (»Bericht über die Musik I«); übersetzt nach Liu Xu 劉詢 u. a., *Jiu Tang shu* 舊唐書, 16 Bde., Beijing (Zhonghua) 1975, 1043: 縮地補天). Gemeint ist in dieser übertragenen Verwendung eine politisch-geschichtliche Wirksamkeit, also gerade nicht mehr die topische Vorlage, jenes vorzeitliche buchstäbliche »Stopfen des Himmelslochs« mit Steinen durch die mythische Nü Wa 女媧.

⁶¹ Vgl. ganz ähnlich die Bemerkungen zur Bedeutung der Sitte des »Kopierens« in Escande, L'art, 64.

Auf diesem Boden erschließt sich nunmehr Han Zhuos 韓拙 eigene, allererste einleitende Kennzeichnung der Malerei besser. Sie hat nicht von ungefähr folgenden Wortlaut:

»[...] damit wird die Wirkmacht von Himmel und Erde durchgängig gemacht, und es werden in korrespondierender Zugehörigkeit die wirklichen Sachverhalte der ungezählten Vorkommnisse [ausgebildet].«⁶²

Die »Wirkmacht von Himmel und Erde« (*tiān dì zhī dé* 天地之德) bezeichnet das Wandlungsgeschehen der ganzen Weltwirklichkeit. Dieses kann nach dieser Reflexion in der Malerei »ungehemmt und durchgängig« (*tōng* 通) werden, denn die Malerei steht damit in einer »durchgängigen Verbindung« (*tōng* 通). Wer mit einer »Wirkmacht« in Verbindung steht, hat es auf ein Wirken, auf ein Wirkgeschehen abgesehen. Demnach zielt die Malerei auf eine Form der »Mitwirkung« an der Welt selbst als einem fortgesetzten Wandlungsgeschehen ab. Diesem Anliegen dient ihr Verfahren eines malerischen »Ausbildens in korrespondierender Zugehörigkeit« (*lèi* 類), bezogen auf die innerlich lebendig bestimmten Verhältnisse, auf die wirklichen Lebensvollzüge (*qíng* 情) an all den innerweltlichen Vorkommnissen. Wenngleich Han Zhuo 韓拙 gewiß alte »animistische« Vorstellungen vom Geschäft des anschaulichen Darstellens hinter sich gelassen hat, wenngleich seine Rede nicht als Reproduktion jenes frühen ästhetischen Denkens eines Zong Bing 宗炳 und selbst noch eines Xie He 謝赫 aus dem fünften und sechsten Jahrhundert⁶³ zu lesen ist, wie es oben in III. 2. und 3. sowie in IV. 1. mehrfach thematisiert wurde, bleibt die altertümelnde Verwendung des Wortes *lèi* 類 an dieser Stelle gleichwohl bedeutsam. Bezogen ist die Malerei von vornherein auf *qíng* 情, die »wirklichen Sachverhalte«, an den Vorkommnissen, nicht auf deren äußerlich sichtbare Gestalt. Indem sie es der Wirklichkeit »gleichtut« (*lèi* 類) im Sinne der Ausbildung von Korrespondenzen auf der Ebene der wirksamen Verlaufsbahnen, soll die Malerei gemäß diesen Worten doch wohl nach wie vor dem überkommenen Muster folgen und in gewisser Weise geradezu *einschwingen* in das Weltganze selbst.

⁶² SSCQJ, VI. 9. [1], LB II 661: 以通天地之德,以類萬物之情.

⁶³ Vgl. HSSX, VI. 1. [5] und [6], LB I 583 bzw. GHPL, VI. 3. [2], LB I 355.

8.5. Die Bedeutung des Pinselzuges

Da die *Sammlung* des Chunquan 純全 die Überlegungen eines Malers widerspiegelt, erhält die produktionsästhetische Problematik in den Abschnitten [48] bis [54] eine tiefere theoretische Durchdringung, deren Hauptzüge im weiteren nachgezeichnet werden sollen. Gefragt werden soll jetzt: Wie malt man eine welthafte Wirksamkeit?

Hinsichtlich der Vorrage, was der Maler im Bild verwirklichen soll, greift Han Zhuo 韓拙 auf einen Gegensatz aus dem BFJ zurück, den er in aussagekräftiger Weise weiterdenkt und gewissermaßen entschärft. Da wird zunächst das »blütenschöne Aufscheinen« (*huá* 華), dem aufgrund der Lautähnlichkeit des Wortes wie aufgrund der dekorativen Reize der Farbmalerie das Malen (*huà* 畫) mitunter gerne zugerechnet wird, als oberflächlich, äußerlich und somit unzulänglich verworfen.⁶⁴ Die Malerei hat in der Tiefe zu wurzeln, sie hat aus dem »wirklichen Gehalt« (*shí* 實) zu erwachsen. Han Zhuo 韓拙 argumentiert nun allerdings beinahe gegen den Alten im BFJ dafür, daß zur Malerei eben auch das Moment der Erscheinung, also durchaus das »blütenschöne Aufscheinen« (*huá* 華) dazugehört. Indem er das angesprochene Verhältnis zwischen reizvoller Erscheinung und tatsächlichem Gehalt im Sinne des klassischen Sprachbildes von »Stamm und Ast« (*běn mò* 本末) als den bipolaren Zusammenhang zwischen Ursprung und Ableitung auslegt, leitet er zu einem anderen, im buddhistischen Denken beliebten Bild über. Er führt die organizistische Vorstellung von dem einen, in sich ruhenden »Körper« (*tǐ* 體) mit seinen Gliedmaßen und deren »Gebrauch« (*yòng* 用) in vielfältigen Bewegungen ein.⁶⁵ Vor dem Hintergrund dieses viele Jahrhunderte lang durchdachten komplementären Verhältnisses schreibt er Jing Haos 荆浩 Gedankengang zur Bestimmung der Malerei⁶⁶ in dieser Weise fort:

»Das Von-selbst betrifft die Verkörperung, das menschliche Betreiben betrifft [deren] Entfaltung.«⁶⁷

Das menschliche Betreiben hatte er zuvor mit jenem »blütenschönen Aufscheinen«, mit der äußerlichen Erscheinungsweise der gemalten

⁶⁴ SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675; vgl. BFJ, VI. 6. [4], LB I 605.

⁶⁵ Vgl. FG Art. *tǐ* 體; *yòng* 用; *tǐ yòng* 體用.

⁶⁶ BFJ, VI. 6. [4] und [7], LB I 605 f.

⁶⁷ SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675: 自然體也, 人事用也.

Bilder also, gleichgesetzt. Umgekehrt fällt dem »wirklichen Gehalt« in diesem Schematismus daher ganz von selbst das »Von-selbst« zu. Ausgangspunkt und Ursprung der Malerei, ihr »Körper« wie ebenso ihre stilistische Ausprägung, die ja mit demselben Wort als »stilistische Verkörperung« bezeichnet wird, sollen also von selbst hervortreten. Hier taucht abermals die in Kapitel IV. 4. im Ausgang von BFJ erörterte Idee auf, daß die Malerei »ganz von selbst« sich ergeben solle. Das Malen hat in der Weise des »Von-selbst« (zì rán 自然) zu erfolgen. Wenn damit aber doch noch nicht alles gesagt ist, wenn sich damit aus produktionsästhetischer Perspektive noch lange nicht alles Weitere »von selbst ergibt« – wie wird diese recht fleischlos und spekulativ eingeführte Auffassung vom Akt des Malens mit einem konkreteren Inhalt gefüllt?

Gleich zu Beginn seiner Darlegungen zur Bildgestaltung sowie mehrfach zwischendurch stellt Han Zhuo 韓拙 klar, worauf es beim Geschäft des Malens in erster Linie ankommt. Der Gestaltungsakt im sprach- und klanglosen Medium der Anschauung wird beschrieben als ein

»schweigendes Übereinkommen mit dem Hervorbringen der Wandlungen – aus einem gemeinsamen Ansatz- und Wirkpunkt mit dem weghaft leitenden Sinn [heraus].«⁶⁸

Der Maler trifft im Idealfall das Wandlungsgeschehen selbst und geht einen Pakt (qì 契) mit ihm ein. Diese Verbindung gilt um so inniger und hält um so fester, als sie schweigend (mò 默), in der Anschauung und vermittels des leiblichen Gestaltungsaktes, eingegangen wird; hinter dieser Formulierung mag immerhin ein ironischer Blick zur Seite auf die allzu beredete Kunst der Dichtung stehen. Aus dem Einklang mit dem wirklichen Geschehen heraus ergibt sich weiterhin von selbst, daß der Maler weder von einer Erkenntnis noch allein vom Sehen ausgehen muß, sondern von einer gemeinschaftlich mit dem »weghaft leitenden Sinn« (dào 道) ausgeübten Wirksamkeit. Der »weghaft leitende Sinn« ist ständig in der Welt am Werk. Er ist nicht von der Art, daß es einer Einsicht darin bedürfte. Es bedarf viel eher der *Mitwirkung*. Dies gilt um so mehr vom Maler, der im Akt des Malens seinerseits zum tätig Wirkenden wird. Jeder aber, der tätig ist, hat auf die vorgegebene Situation und den dieser innewohnenden »Ansatz- und Wirkpunkt« (jī 機) einzugehen, will er erfolgreich sein.

⁶⁸ SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674: 默契造化, 與道同機.

Die besagte Anweisung des Han Zhuo 韓拙 hat nicht lediglich das gelingende Kunstschaffen zum Ziel. Es gilt zweifellos im Ansetzen bei der Wirksamkeit der Welt diese selbst ins gemalte Bild hereinzuholen. Dieses vermag als Erzeugnis oder besser »Spur« (*jī* 迹) eines so welthaft angelegten Verfahrens seinerseits einen »Ansatz- und Wirkpunkt« für den Betrachter zu verkörpern – so läßt sich vorerst nur vermuten. Immerhin heißt es in der bereits zitierten Passage aus dem Abschnitt über die Wolkendarstellung und *qì* 氣, die – wie gezeigt – eine Schlüsselrolle zum Verständnis der Ästhetik des SSCQJ besitzt:

»Wer gut im farbigen Malen hinsichtlich dieser [Wolken-Motive] ist, der erlangt dann in seiner Echtheit das Atmen zu den vier Jahreszeiten, die wunderbaren Bahnen der Wirklichkeit im Hervorbringen der Wandlungen.«⁶⁹

Was bedeutet dieser Ausspruch jetzt aus produktionsästhetischer Sicht? Wenn der Maler etwas »erlangt« (*dé* 得), dann doch wohl im gemalten Bild: Als Welt-Bild verkörpert dieses also das »Atmen« in seiner Echtheit (*zhēn* 真) und diejenigen Bahnen der Wirklichkeit, nach denen das Hervorbringen der Wandlungen verläuft. Das Weltgeschehen kann in einer bestimmten Weise tatsächlich in der geschaffenen Gestalt »eingefangen« (*dé* 得) werden. Insofern aber das »Atmen« (*qì* 氣), zumal in seiner Echtheit, sicherlich nicht auf die Anschauung begrenzt bleibt, sondern auf die früher erläuterte Weise den Betrachter in seiner Leiblichkeit angeht, bietet sich demnach im so gestalteten Bild der ästhetischen Anschauung durchaus ein wirksamer Zugang zum Wirklichen, gewissermaßen ein »Ansatz- und Wirkpunkt« zum Eingehen in die Wirksamkeit jenes oben genannten weghaft leitenden Sinnes.

Weil ferner das »Atmen« wiederum zum Medium dieser ästhetischen Entfaltung der Weltwirksamkeit genommen wird, hat es auch als ganz konkreter Ausgangspunkt für den Malakt zu dienen:

»Stets ist im Gebrauch des Pinsels zuerst die Gestimmtheit im Atmen zu erstreben, darauffolgend ist der Kern der Verkörperungen zu erfassen [...].«⁷⁰

In überraschender Weise kommt das malerische Schauen auf die Formen erst an zweiter Stelle – falls sich überhaupt hinter dem »Kern der Verkörperungen« eine Formidee verbirgt. Und was die sichtbaren Ge-

⁶⁹ SSCQJ, VI. 9. [37], LB II 671: 善繪於此者,則得四時之真氣造化之妙理.

⁷⁰ SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675: 凡用筆先求氣韻,次採體要.

stalten der gemalten Gegenstände betrifft, so gilt es da wieder zuerst auf die »wirmächtige Erscheinung der körperlichen Gestalt« zu achten, um das »Atmen« aufzuschließen. Nicht ein visueller Eindruck von bloßen Formen, vielmehr eine Art »Anmutung« steht also am Beginn des Malaktes. Der Maler hat sich von den körperlichen Gestalten wie von einer »Macht« (*shì* 勢) angehen zu lassen. Er muß sich ihnen gewissermaßen »aussetzen«, noch bevor er sie mit prüfendem Blick abschätzt. Denn in dieser »machtvollen Wirkung« (*shì* 勢), die von vornherein mit der Erscheinung der Gegenstände einhergeht, kommt nichts Geringeres als das »Atmen« zum Tragen.

Andernorts heißt es daher in einem verwandten Gedankengang:

»Dringend sollte man [den] Richtlinien und Vorlagen, [den] Maßstäben und Verfahrensweisen Folge leisten, seinen Ausgang [aber] bei der von selbst [sich ergebenden] Gestimmtheit im Atmen nehmen, um so daran den Sinn der Lebendigkeit zu vollenden.«⁷¹

In einer rhetorisch geschickten Inversion stellt der Autor die mit Nachdruck eingebrachten Regeln, an denen ihm durchweg so viel gelegen ist, an den Anfang. Der zweite Teil gewinnt gleichwohl mehr Gewicht dadurch, daß ihm gegenüber jenem bloßen »Folge leisten« (*xún* 循) die sachliche Position des »Stammes« oder »Ursprungs« (*běn* 本) zufällt, von wo das Werkschaffen recht eigentlich seinen »Ausgang zu nehmen« hat (ebenfalls *běn* 本). Denn es geht nicht um der Regeln willen um die Beachtung der Regeln. In der konkreten Bildgestaltung richtet sich der Maler gewiß nach lange eingeübten und spielerisch beherrschten Schulgewohnheiten oder einfach habitualisierten Konventionen. Darüber steht indes das Ziel, ganz im Einklang mit der berühmten ersten Verfahrensweise und ihrer Erklärung bei Xie He 謝赫 dem Bild einen »Sinn von Leben« (*shēng yì* 生意) einzuhauchen. Dazu befähigt ihn keine Regelbefolgung, sondern allein das Aufmerken auf die »Gestimmtheit im Atmen« (*qì yùn* 氣韻). Wie kann dieses Aufmerken über die Konvention hinaus gelingen? Zu der Wendung »Gestimmtheit im Atmen«, die natürlich ebenfalls Xie Hes 謝赫 Kennzeichnung entnommen ist, fügt Han Zhuo 韓拙 jetzt freilich in ganz präziser Form den entscheidenden Gedanken hinzu. Diese Gestimmtheit im »Atmen« ergibt sich »von selbst« (*zì rán* 自然). Hiermit ist nicht ein Objekt oder ein Gegenstand des Malens angesprochen. Abermals wird ein Geschehen als Ausgangspunkt des

⁷¹ SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674: 切要循乎規矩格法,本乎自然氣韻,以全其生意.

Malakts angegeben. Es bedarf seitens des Malers lediglich einer gewissen Offenheit für das »Atmen« und seine Gestimmtheit in einer vorgegebenen Situation; sodann teilt sich ihm dies ganz von selbst in der rechten Weise mit. Im leiblichen Einschwingen in diese Gestimmtheit aus seinem eigenen »Atmen« heraus kann der Maler es ganz von selbst aufnehmen. Nicht verwunderlich ist sicherlich bei dieser leiblich ausgelebten Übertragung im Medium des »Atmens«, daß im Ergebnis auch wirklich Leben in das gemalte Bild gelangt sein sollte.

Was sich darauf im Text anschließt, scheint allerdings der bisher verfolgten Deutungslinie gerade zuwider zu laufen. Auf einmal taucht doch neben der Idee der Welthaftigkeit und dem leiblichen Moment die geistige Planung, so etwas wie ein Entwurf als Vorstufe in der Gestaltfindung auf. Han Zhuo 韓拙 führt nun in Übereinstimmung mit einer langen Überlieferungslinie, die von Wang Xizhi 王羲之 bis zur einflußreichen Eingangsformulierung in den unter dem Namen des Dichters Wang Wei 王維 kursierenden *Erörterungen zur Berg-Wasser-Malerei* (SSL) reicht, das vorgängige »Sinnen in der Sammlung des Geistigen« ein. Und er fügt da noch erklärend hinzu, »es [sollte] im voraus vorgestellt werden vor dem Blick«. ⁷² Wo von »vorstellendem Andenken« (*xiǎng xiǎng*) gesprochen wird, kann es kaum Zweifel geben: Mit *mù* 目 ist hier das innere Auge gemeint. In der Folge wird gegen das BFJ noch ein Ausspruch aus dem *Zhuang Zi* 莊子 so in sein Gegenteil verkehrt, daß Han Zhuo 韓拙 nunmehr tatsächlich von einem der eigentlichen Bildausführung vorausgehenden, inneren »Entwerfen« zu sprechen scheint:

»Man erlangt es im inneren Sinn und sagt sich dem zu mit der Hand«. ⁷³

Als fraglich kann in Anbetracht dieser Aussagen allenfalls gelten, worauf genau sich dieses Entwerfen richtet – auf eine Form oder auf einen Vollzug. Hier sollen ähnliche Überlegungen, die früher bereits in IV. 5. zu dieser Frage vorgestellt wurden, nicht wiederholt werden. Vielmehr soll auf anderem Wege versucht werden, hier abermals Indizien für die dort aufgestellte These zu sammeln, daß sich dieses »Sinnen« und »Vorstellen« tatsächlich weit weniger auf eine im Geiste konzipierte Form und Komposition der Darstellung richtet, als dies ein abendländisches Verständnis aufgrund der genannten Aus-

⁷² SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674: 凝神着思 und 預想目前.

⁷³ SSCQJ, VI. 9. [49], LB II 674: 得之於心應之於手.

sprüche anzunehmen geneigt ist. Es ist freilich zu Beginn zuzugestehen, daß der Autor zu diesem zentralen Punkt, der den Inhalt des vorgängigen Vorstellens betrifft, jede eindeutige Auskunft schuldig bleibt.

Schon aus dem unmittelbaren Kontext geht zweierlei hervor. Erstens gilt das zunächst zum Ausgang von den Wandlungen und vom »Atmen« Gesagte hier durchgängig als implizierte Voraussetzung. Vor diesem Hintergrund ist es, daß Han Zhuo 韓拙 sich gegen all die »gewöhnlichen Gebildeten« (*sú shì* 俗士) wendet, die darauf nicht achten und geradewegs in oberflächlicher Manier und ohne innere Grundlage drauflos pinseln. So viel ist dem Tenor des vorletzten Kapitels in den Abschnitten [64] bis [68] unschwer zu entnehmen. Angemahnt wird also Bedachtsamkeit und Sorgfalt, nachdem zuvor die idealen Grundlagen ausgebreitet worden waren. Zweitens schleicht sich das leibliche Moment selbst an dieser Stelle wieder ein, insofern die Hand sich dem inneren Sinne antwortend »zusagen« (*yīng* 應) soll. Wie anders sagt sich aber eine Hand zu als durch die gestaltende Bewegung? Diese Bewegung, diese »Zusage«, vollzieht in der Zeit der Leib. Dieser befindet sich in der gleichwertigen Position dessen, der »anspricht auf« etwas – mit seinen Mitteln. Auch ist das, worauf er anspricht, am Ende vermutlich nicht ein Formprogramm, sondern so etwas wie der vitale Elan zu einer Abfolge von Pinselbewegungen, den der innere Sinn aus dem »Atmen« der Welt »empfängt« (*dé* 得) und an die Hand weitervermittelt. Diese »gehört« ja nicht, sie »folgt« nicht und sie »führt« nicht »aus«, was ein geistiger Entwurf etwa vorsehen könnte; sie »spricht an« und »sagt sich zu« (*yīng* 應). Das ist ein wichtiger theoretischer Unterschied. Der Maler hat also wohl doch nicht einen geistig konzipierten Gestaltentwurf nur noch auf dem Malgrund in die Tat umzusetzen wie eine Projektion. Möglicherweise macht Han Zhuo 韓拙 in dieser Passage sogar gewisse Zugeständnisse an starke Zeitströmungen, nur um unversehens doch wieder seinen eigenen Weg hin zur stärkeren Gewichtung des leiblichen Malaktes in der ästhetischen Reflexion zu gehen. Dazu konnte ihm immerhin das von ihm in zentralen Aussagen zitierte BF den Weg weisen.

Um diese zugegebenermaßen spekulativen Bemerkungen zu erhärten, ist jedoch noch genauer auf den Vorgang der Gestaltfindung einzugehen. Die Auskunft dieser Quelle ist äußerst dürftig, was den Prozeß der Formgebung selbst, also der Gegenstandsdarstellung anbelangt. Zu erwarten wären vielleicht Angaben zur Komposition und

zum Aufbau der Gestalt oder zur Proportionenlehre, wie sie nach einem europäischen Verständnis von der mimetischen Malerei vermutlich an erster Stelle zu stehen hätten. Um so reichhaltiger fallen die Hinweise zu gewissermaßen abstrakten Ausdruckscharakteren der Pinsellinie und zum Bewegungsvollzug des Darstellens aus. Davon ausgehend ist auf die Methode der Gestaltfindung hinsichtlich der gegenständlichen Form des Dargestellten zurückzuschließen.

Es ist bezeichnend, daß die in beachtlicher Weise systematisierte Erörterung der ebenfalls von Jing Hao 荆浩 vorgegebenen »vier wirkmächtigen Erscheinungen des Pinselzuges« (*sì shì* 四勢)⁷⁴ in das Kapitel über Baumdarstellungen in den Abschnitten [22] und [23] eingefügt ist. Dafür spricht jedoch folgendes. Einerseits ist der Kieferbaum für Jing Hao 荆浩 bekanntlich das zentrale Motiv der Berg-Wasser-Ästhetik. Auch lassen sich Gestaltmerkmale, die aus der Beschreibung des Pinselzuges stammen, in der Kieferndarstellung besonders anschaulich wiederfinden. Zum andern aber – und dieser Grund dürfte für diese überraschende Verknüpfung ausschlaggebend sein – ist es eben gerade der Baum mit seinen Konturlinien und Ästen wie mit den Ausführungsformen der Nadeln und des Laubes, der die Aufmerksamkeit auf den Pinselzug lenkt. In dieser Weise findet sich in der Baumdarstellung also eine wichtige Schnittstelle zwischen den gegenständlich bedeutsamen und den formalen Gestaltwerten. Vielleicht möchte Han Zhuo 韓拙 überdies unterstreichen, daß im Gegensatz zur Schreibkunst die Pinsellinie im Berg-Wasser-Bild gerade nicht eine ästhetische Autonomie beanspruchen kann. Sie bleibt noch im Erlangen eigenständiger ästhetischer Gestaltwerte an die gegenständliche Darstellung gebunden. Wenn diese Vermutung zutrifft, wäre damit noch stärker als im BFJ eine grundlegende Zäsur gegenüber der verwandten schreibkünstlerischen Rede markiert, insofern diese von vornherein die ausführende Bewegung im Blick hat,⁷⁵ während in der Reflexion auf die gegenständliche Berg-Wasser-Darstellung die Wirkung im gemalten Bild im Vordergrund steht und erst im Blick darauf die Aspekte der leiblichen Pinselführung eingeholt werden.

Ohne diesbezüglich ins einzelne zu gehen, fällt auf, daß Han Zhuo 韓拙 auf eine nicht leicht zu erklärende Weise ausgerechnet die Kategorie *qi* 氣 in seiner Darstellung gestrichen und kurzerhand

⁷⁴ Vgl. BFJ, VI. 6. [8], LB I 606.

⁷⁵ Vgl. die frühe Erwähnung des Themas in Wei Shuo 衛鑠, *Bi zhen tu* 筆陣圖.

durch die Kategorie *pí* 皮, »Haut« ersetzt hat.⁷⁶ Es kann nur vermutet werden, daß er in dieser Systematik den Bezug zu anschaulichen Gestalt- oder Ausdrucksqualitäten wahren und die Überschneidung mit den »sechs Kernstücken«, die die Kategorie *qì* 氣 an dieser Stelle bei Jing Hao 荆浩 zweifellos darstellt, eliminieren möchte. Offensichtlich geht es Han Zhuo 韓拙 damit um eine rein deskriptive Erfassung und Benennung derjenigen Gestaltwerte, die sozusagen für die maltechnische und schreibkünstlerische Verständigung wie beispielsweise die Erklärung in der didaktischen Rede von Belang sind. In seinen um so ausführlicheren Erläuterungen zu den verschiedenen, vom Pinselzug ausgehenden Wirkungen in Abschnitt [23] achtet Han Zhuo 韓拙 stärker als sein Vorbild auf den Ausgleich und die Mitte zwischen dynamischen und stofflichen Qualitäten, das heißt letztlich zwischen den Wirkungsweisen des linear bewegten Pinsels und der flächig in sich beschlossenen Tusche. Wenn die Vermutung richtig sein sollte, daß hier auf der Ebene des Ausdrucks beschrieben wird, was auf der Ebene des Verfahrens wiederkehrt, nämlich das Ideal der Vermittlung des »Atmens« ans Bild bzw. durch das Bild, dann scheint Han Zhuos 韓拙 Erklärung der verschiedenen Ausdruckswerte eher auf Vollständigkeit bedacht als die frühere Version im BFJ.

Erst an späteren Stellen kommt deutlicher die ästhetische Reflexion auf die große Bedeutung des bewegten Pinselzuges zum Vorschein. Han Zhuo 韓拙 läßt über Jing Hao 荆浩 das denkbar höchste Lob ergehen, wenn er ihn noch über Wu Daozi 吳道子 stellt.⁷⁷ Und daß er immer wieder entscheidende Aussagen aus dem BFJ zitiert, muß neben zeitgenössischen Kunstentwicklungen nicht wenig mit seinem Gespür für die größten Leistungen des Jing Hao 荆浩 auf dem Gebiet der Theorie zu tun haben. Er übernimmt auf diesem Wege auch jene »sechs Kernstücke« (*liù yào* 六要),⁷⁸ die im Gefolge der »sechs Verfahrensweisen« (*liù fǎ* 六法) des Xie He 謝赫 stehen und wiederholt das Augenmerk der Forschung auf sich gezogen haben.⁷⁹

⁷⁶ Wenn Munakata (Ching Hao, 33 Anm. 31) in der »praktischen« Einstellung, wovon diese Abwandlung gegenüber einer durchweg »metaphysischen« Ausrichtung des BFJ zeuge, überhaupt den Schlüssel zu allen Abweichungen zwischen SSCQJ und BFJ zu erkennen glaubt, so ist dem nicht zuzustimmen. Insgesamt finden sich in SSCQJ, wie diese Untersuchung zu zeigen versucht, sicherlich nicht weniger Belegstellen für eine über visuelle und praktische Fragen hinausweisende Reflexion des Autors als etwa bei Jing Hao 荆浩.

⁷⁷ SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674.

⁷⁸ BFJ, VI. 6. [4] bzw. [6], LB I 606 f. und SSCQJ, VI. 9. [59], LB II 678.

⁷⁹ Nakamura, Chūgoku garon, 335 ff.; Munakata, Ching Hao, 23 ff.

Es mag bezeichnend sein für Han Zhuos 韓拙 Bestreben, in seiner *Sammlung* zu einem ausgewogenen Verhältnis von maltheoretischen und für die Kennerschaft relevanten Aussagen zu sorgen, daß er diese Erörterung in einen hinteren Abschnitt plaziert, wo es um die Bildbetrachtung und Bildbewertung geht. Auch referiert er weithin bloß Jing Haos 荆浩 Aufstellung. Von Belang ist für die hier verfolgte Fragestellung allerdings das fünfte Kernstück sowie sein signifikanter Eingriff in die Gestalt des ersten Leitsatzes, der dem Gedanken des »Atmens« (*qi* 氣) gewidmet ist.

Zunächst zu seiner leichten Abwandlung der Aussage zur Pinselarbeit im fünften Kernstück:

»Mit Mühe an Verfahrensweisen und Maßgaben gebunden, wird er [sc. der Pinsel] in der Bewegung tätig und läuft durch alle Veränderungen hindurch, und [da] kommt es weder zu [seiner Verfestigung in] einer stofflichen Gegebenheit noch zum [Verfolg des] blütenschönen Aufscheinens – gleichsam Flug und Selbstbewegung.«⁸⁰

Die Abweichungen gegenüber der Vorlage im BFJ sollen hier nicht im ganzen diskutiert werden. So kann von der wahrscheinlichen Verschreibung des *sūi* 雖, »obgleich«, zu *nán* 難, »schwierig« abgesehen werden – es wäre denn Han Zhuo 韓拙 ein skeptischer Befürworter von Regeln, wofür allerdings auch manches spricht. Unklarer als in Jing Haos 荆浩 Version mit *yùn zhuǎn* 運轉, das wohl nur auf ein »um und herum Sich-Wenden« der Pinselspitze bezogen werden kann, ist sodann das Subjekt des Satzes. Vielleicht steht aber auch hinter dem neuen Ausdruck *yùn zuò* 運作 das Ziehen des Pinsels, das da selbst tätig bewegt ist. Was die Korrektur von *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, in *huá* 華, »blütenschönes Aufscheinens«, betrifft, so steht sie im Einklang mit jener zuvor angeführten Erörterung über den notwendigen Ausgleich zwischen dem Sachlichen und dem Dekorativen, die ebenfalls an das BFJ anschließt.⁸¹ Erkennbar ist immerhin, daß Han Zhuo 韓拙 mit Jing Haos 荆浩 Vorstellung von einem quasi selbsttätigen Ziehen des Pinsels einverstanden ist. Im Ziehen des Pinsels sind alle gegenstandsbezogenen Werte, aber auch der Reiz der schönen Form zu mißachten. Es gilt, die Pinselführung wie eine sensibel anpassungsfähige Bewegtheit aufzufassen.

⁸⁰ SSCJQ, VI. 9. [59], LB II 678: 難依法則, 運作變通, 不質不華, 如飛如動; vgl. dagegen BFJ, VI. 6. [6], LB I 606.

⁸¹ SSCQJ, VI. 9. [52], LB II 675.

Wenn die ersten Beobachtungen zur Funktion des »Atmens« im Akt des Malens ebenso bei Han Zhuo 韓拙 zutreffen, ist es auch für ihn das Lebendige und das aus sich selbst heraus sich Bewegende (*dòng* 動), das sogar noch dort, wo es in einer anschaulichen Gestalt verkörpert ist, seinerseits zum wirkmächtigen Ausdruck des »Atmens« zu werden vermag. Es bedarf daher vermutlich auch für ihn der besonderen Aufmerksamkeit für die leibliche Pinselführung, das heißt für die Bewegungsabläufe beim Ziehen des Pinsels. Sollten sich dazu gezielte Auskünfte finden lassen, so würde dadurch bestätigt, daß der Autor der *Sammlung* in der Tat die gedanklichen Errungenschaften des Jing Hao 荆浩 vertieft hat und daß in diesen »Kernstücken« nicht lediglich metaphorische Redensarten zu erblicken sind. Vielmehr wird auf diesem Wege zu erweisen sein, daß das Nachdenken über die leibliche Seite im Vollzug des Malens wie über die eigene Erscheinungsweise einer halb von der Gegenstandsbeschreibung abgehobenen Pinselspur als *Ausdruck einer Vollzugsart* seine theoretische Legitimation aus der Idee des *qi* 氣, das heißt aus dem Gedanken einer welteröffnenden Malweise bezieht. Genauer zu erörtern ist dazu jetzt aber zunächst die Problematik des ersten Kernstücks in der Version des SSCQJ, da diese Leitlinie die Nahtstelle zwischen dem Pinselzug und dem »Atmen« darzustellen verspricht.

Da die zu Beginn im überlieferten Text in Abschnitt [59] des SSCQJ eingeschobene Aussage zu den Jahreszeiten als Erklärung des ersten Kernstücks offensichtlich auf eine korrupte Textüberlieferung zurückzuführen ist, könnte auch die nachfolgende Aussage, die entscheidend von Jing Haos 荆浩 Vorgaben abweicht, als ein nicht authentischer Eingriff in die ursprüngliche Textgestalt erscheinen. Auch wenn diese Frage ohne neue editionskritische Erkenntnisse nicht zu klären ist, können immerhin Indizien zu ihrer Beurteilung aus der gedanklichen Ausrichtung des gesamten Textes gewonnen werden. Die fragliche Aussage des BFJ, »der innere Sinn bewegt sich mit dem Pinsel mit«,⁸² lautet bei Han Zhuo 韓拙 so:

»Den körperlichen Gestalten folgend wird der Pinsel bewegt [...].«⁸³

In der früheren Version folgt der innere Sinn, wie in IV. 4. besprochen, der vorgängig sich aus sich heraus entfaltenden, leiblichen Führung des Pinsels in der Hand. In der Version des SSCQJ wird dieser

⁸² BFJ, VI. 6. [6], LB I 606: 心隨筆運.

⁸³ SSCQJ, VI. 9. [59], LB II 678: 隨形運筆.

radikale Gedanke aufs banalste »entschärft«, wie es scheint. Jetzt wird offenbar die biederste abbildtheoretische Auskunft von der Angleichung der Darstellung mit dem Pinsel an die Form der Darstellungsgegenstände angemahnt. Was hat aber dieser bisweilen einem »Realismus« zugeschriebene Grundsatz⁸⁴ noch mit jener höchsten Kategorie, dem »Atmen« zu tun? Nach den eingangs getroffenen Feststellungen, wonach der Maler jedenfalls zuerst von eben diesem »Atmen« und sicherlich nicht von den »körperlichen Gestalten« als sichtbaren Einzelformen auszugehen habe, ist an dieser Stelle zumindest Vorsicht geboten. Wo in der neuen Formulierung nicht mehr ein bestimmtes Subjekt als Urheber der Bewegung genannt ist, mag das thematisch implizierte *qì zhě* 氣者, das »Atmen«, aus dem Vordersatz hier nachklingen und gleichsam als das letztlich Bewegende anzusehen sein. Doch selbst wenn der Maler als Subjekt eingesetzt werden muß, würde nicht viel weniger als dies gesagt: Vermittelt durch das »Atmen« verläuft seine geistig-leibliche Pinselführung eng angebunden an die sichtbar verkörperten Gestalten der Dinge. Auch ein »Einklang« mit den körperlichen Gestalten, ein »Einschwingen« in dieselben und »Sich-Anschmiegen«, scheint in der Semantik des Wortes *suí* 隨, »folgen«, enthalten. Es muß nur einmal die formalästhetische Prämisse vom Abbilden der Form, gleichsam vom »Nachfahren« der Konturen als der ersten malerischen Aufgabe fallengelassen werden.

In Han Zhuos 韓拙 Erneuerung des Gedankens könnte, in diesem Licht betrachtet, im Gegensatz zur anfänglichen Vermutung sogar zum Ausdruck kommen, daß die Malerei jetzt noch weniger von einem gegenstandsbeschreibenden oder abbildenden Vermögen her begriffen wird. Wenn hier die Betonung auf *yùn* 運, »bewegen«, und sodann auf dessen näherer Bestimmung durch das *suí* 隨, »folgen«, liegt, wenn angesichts der Wortfolge möglicherweise sogar das Folgen herausgestrichen und die Bewegung als dessen Ausfluß angehängt wird, so ist nicht das »Wiedergeben«, sondern ein »Mitgehen« als das leitende Paradigma dieser Kunstauffassung anzusetzen. Tatsächlich ist es ja das Folgen, das in dieser Aussage eine *Bewegung* anführt. Die Bewegung wird auf subtile Weise in eine Art Passiv versetzt, indem sie ein »Folgen« darstellt und obendrein im Satz nachfolgt. Gesagt wird vermutlich nicht: Sowie der Maler den Pinsel in Bewegung setzen will, diktiert zuerst die körperliche Gestalt seiner Anschauung

⁸⁴ Nakamura, Chūgoku garon, 336: »realistisches Schildern« (*shajitsu no byōsha* 寫實の描寫).

die Form, die er sodann in die rechte Bewegung umzusetzen hat. Aus dem unmittelbaren Zugang zu den Vorkommnissen in der Welt – denn für diese Innerweltlichkeit steht wahrscheinlich das Wort *xíng* 形, »körperliche Gestalt«, im Gegensatz zum darauf folgenden *xiàng* 象, »Erscheinungsgestalten« – geschieht die Bewegung. Im Element des »Atmens« aber, dem der Leitspruch gewidmet ist, findet dieser Vorgang statt. Im »Atmen« vermag die leiblich vollzogene Pinselbewegung mit der Welt mitzugehen und so die »Erscheinungsgestalten« für das zu malende Bild zu finden. Es bedarf demnach, um das »Atmen« während des Malakts in eben diesen Malakt einzubringen, nur noch sehr eingeschränkt einer Vermittlung durch das »geistig« verstandene Innenleben des Malers. Der »innere Sinn« (*xīn* 心) aus dem Zitat nach Jing Hao 荆浩 könnte dem Autor der Song宋-Zeit aus genau diesem Grund nicht länger der Rede wert gewesen sein.

Wenigstens drei Voraussetzungen wohnen dieser Deutung inne. Erstens muß ein abbildtheoretisches Bildverständnis unter Vorbehalt gestellt werden. Zweitens muß erwogen werden, ob das »Atmen« selbst in Han Zhuos 韓拙 Theorie einen hinreichend fundamentalen Stellenwert erlangt hat, um als Subjekt der malerischen Tätigkeit in der vorliegenden Aussage mitgedacht werden zu können. Dies ist weitgehend eine Ermessensfrage, die es angesichts der oben angeführten Belegstellen zur Bedeutung des *qì* 氣 für den Malakt im Verein mit den im weiteren vorzutragenden Beobachtungen zum Moment der Leiblichkeit zu beurteilen gilt. Drittens könnte sich nämlich im Rahmen von Han Zhuos 韓拙 song-zeitlicher Theorie zum Malakt das Verhältnis des inneren Sinnes (*xīn* 心) zum »Atmen« (*qì* 氣) so weit verschoben haben, daß nun nicht mehr der innere Sinn für den Malvollzug verantwortlich gemacht werden muß, weil die führende Rolle des Leiblichen erkannt und benannt wurde. Der im BfJ scharf aufbrechende und zugleich gelöste Konflikt zwischen geistiger Planung und leiblichem Einschwingen könnte nicht zuletzt dadurch an Bedeutung für die ästhetische Reflexion verloren haben, daß sich damit eine neue Selbstverständlichkeit in der Beachtung des Leiblichen als malereitheoretisches Gemeingut etabliert hat. Diesbezüglich bedarf es eines Aufweises, inwieweit Han Zhuo 韓拙 das leibliche Bewegungsmoment als solches tatsächlich reflektiert und in einem tragenden Zusammenhang mit dem »Atmen« denkt.

Was zunächst die zweite Voraussetzung betrifft, so läßt sich im SSCQJ ein klares Übergewicht der Hinweise auf das »Atmen« beobachten, während nur zwei Aussagen verbleiben, in denen der »in-

neren Sinn« ein nennenswertes Gewicht erhält. Die eine bezieht sich dabei auf die Bildbetrachtung, wozu es immerhin »der Verschmelzung des inneren Sinnes und des Geistigen [mit der Seh Wahrnehmung, dem Bild oder mit dem ganzen Prozeß]« bedarf.⁸⁵ Der zweite Beleg führt hingegen zum Malakt aus:

»Alle Malerei betrifft den Pinsel. Dies bedeutet nichts anderes, als daß es mit der Befähigung des inneren Sinns erkundet wird, noch bevor es sich zeigt, und erlangt wird im nachhinein aus der körperlichen Gestalt und der Wirkung [...].«⁸⁶

Eine Textvariante verleiht der Analogie von leiblicher Pinselarbeit und »Bewegtheit im inneren Sinn« (*xīn yùn* 心運) überdies Nachdruck. Gemäß diesem Zitat sieht es danach aus, als habe Han Zhuo 韓拙 die Pinselkunst ganz der Tätigkeit des inneren Sinnes anheimgestellt. Allerdings ist das Subjekt der Aussage nicht einwandfrei geklärt. Ist dies die Befähigung des inneren Sinns allein, oder ist der Pinsel mitbeteiligt? Vor den nachfolgenden detaillierten Erörterungen zum Gebrauch des Pinsels wirkt diese Einleitung beinahe wie eine leere Rhetorik, eine *captatio benevolentiae*.

Um diese These plausibel zu machen, sei jetzt die tatsächliche Reflexion des Han Zhuo 韓拙 auf die oben genannte dritte Voraussetzung, die leibliche Ausführung der Bewegung zur Vermittlung des »Atmens«, gezielt beleuchtet. In Abschnitt [50] ist eingangs verächtlich die Rede von dem,

»der in seinen Bewegungen keine Richtlinien hat, ohne Ordnung [den Pinsel] schwenkt, [...] sich verwickelt und verhäddert.«⁸⁷

Diesem »ergibt es sich nicht von selbst« (*fēi zì rán* 非自然). Die von Jing Hao 荆浩 her gut bekannte Verfahrensweise des Von-selbst stellt somit auch für Han Zhuo 韓拙 ein Ideal dar. Und dieses Ideal ist durchweg auf *Bewegungsverläufe* bezogen. Da diese gleichwohl der »Richtlinien« und einer Ordnung bedürfen, kann dieser scheinbare Widerspruch vorerst nur durch den Hinweis auf die Einübung in geordnete Bewegungen bis zu deren »Selbstverständlichkeit« ausgeräumt werden. Zumindest die Beschreibung der »Schwächen« (*bīng* 病) im Gebrauch des Pinsels wird jedenfalls – wie vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der tief im Bewußtsein und in allen Le-

⁸⁵ SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677: 融心神.

⁸⁶ SSCQJ, VI. 9. [48], LB II 674: 凡畫者筆也。此乃心術索之於未兆之前，得之於形儀之後。

⁸⁷ SSCQJ, VI. 9. [50], LB II 675: 動作無規，亂揮 [...] 纏縛。

bensvollzügen verankerten Übung in der Schreibkunst nicht anders zu erwarten – keineswegs ausschließlich an Gestaltqualitäten im Ergebnis, dem gemalten Bild, festgemacht. Durchgängig ist es vielmehr Methode, wenn die Lehre unmittelbar auf den Bewegungsvollzug anwendbar dargelegt wird. In zustimmender Weise wird daher der ältere Guo Ruoxu 郭若虛 zitiert, wo dieser die Probleme ungeschickter Pinselbewegungen und ihre Folgen haarkleinlich beim Namen nennt. Da wird ein »kraftloses Handgelenk« (*wǎn ruò* 腕弱) und eine »stumpfsinnige« (*chī* 癡), das heißt wohl unsensible Pinselführung moniert und daß »der Einsatz des Pinsels mittendrin erstarrt ist«⁸⁸ bzw. daß – wie es im Original bei Guo Ruoxu 郭若虛 beinahe noch deutlicher heißt –

»mitten in der Bewegung des Pinsels Zweifel aufkommen, so daß der innere Sinn und die Hand sich gegenseitig unterdrücken.«⁸⁹

Schlecht ist, wenn

»an den Schnittstellen der hakenförmigen Striche fälschlich [scharf geschnittene] Kanten [wie an] Zeptern auftreten.«⁹⁰

Sodann wird beklagt, daß der Pinselzug,

»wo er voranschreiten soll, nicht voranschreitet, wo er frei laufen sollte, nicht frei läuft.«⁹¹

Schließlich fügt der Autor noch seine eigene Variante hinzu. Schlecht ist ebenso, wenn

»die Fahrte des Pinsels sorgfältig ausarbeitend und dabei stumpfsinnig klammernd ist, wenn es überhaupt keine Durchgängigkeit in der Veränderung gibt, wenn Pinsel und Tusche, obgleich bewegt, in der Art toten Vorkommnissen gleich sind.«⁹²

Bis hin zur Nennung der leiblichen Organe – Handgelenk und Hand – wird in diesen Aussagen versucht, die Gestaltwirkung der gemalten »Pinselspur« (*bǐ jī* 筆迹) auf die Art und Weise, in der sie vermittelt einer leiblichen Bewegung hervorgebracht wurde, zurückzuführen. In einer metaphorischen Sprache beschrieben, wirkt es ganz so, als hätte

⁸⁸ SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 用筆中凝.

⁸⁹ THJWZ 20; LB I 60: 運筆中疑, 心手相戾.

⁹⁰ SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 勾畫之際, 妄生圭角.

⁹¹ SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 欲行不行, 當散不散.

⁹² SSCQJ, VI. 9. [51], LB II 675: 筆路謹細而徇拘, 全無變通, 筆墨雖行, 類同死物.

der in der Hand bewegte Pinsel ein Eigenleben. Es wird eine leibliche Kraft eingeklagt; ebenso wird eine Sensibilität für die Geschwindigkeit in der Pinselführung wie für den Zusammenhang zwischen verschiedenen Druckintensitäten und die »Durchgängigkeit« (*tōng* 通) bei Übergängen, Druck- und Richtungswechseln gefordert. All dies betrifft unmißverständlich sowohl die *leibliche Einübung* in Bewegungsabläufe wie eine allein *während* des aktuellen Vollzuges in einer *leiblichen Selbsterfahrung* vermittelte Kontrolle über diese Bewegungen.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich in diesen Passagen ein geschärftes Bewußtsein für die ausschlaggebende Bedeutung des leiblichen Moments im Malakt für das Ergebnis des Malens ausspricht. Zugleich mit einem didaktischen Anliegen ist die Grundüberzeugung zu erkennen, daß in der geregelten Bewegung des Pinsels als eines leiblichen Vollzuges der konkreteste Kern aller Probleme der malerischen Darstellung gelegen ist. Wichtig ist es ja zu beachten, daß es dem Autor mit diesen Bemerkungen zur Pinselführung zwar um sichtbare Gestalteigenschaften im fertigen Bild, um bestimmte Ausdrucksqualitäten zu tun ist. Dennoch sucht er diese Ausdrucksqualitäten durchgängig von der Seite ihrer Entstehung im leiblichen Ziehen des Pinsels über den Malgrund zu fassen. In Entsprechung dazu wird noch in Abschnitt [54], der zunächst dem Einsatz der »Tusche« (*mò* 墨), mithin der Erscheinungsweise in der Fläche, gewidmet sein sollte, alsbald der »Pinsel« (*bǐ* 筆) und dessen »Texturstrich« (*cūn* 皴), somit aber die Dynamik der Linie erneut ins Spiel gebracht.

Unverkennbar ist es nach Han Zhuos 韓拙 Auffassung die geschulte und geregelte Pinselführung in ihrer leiblichen Dimension, die in erster Linie das Wesen der Malerei ausmacht. »Malen« bedeutet für ihn vorrangig ein »Malen in Linienzeichnungen«, wie eine interpretierende Übersetzung des Wortes *huà* 畫 im Kontext von Abschnitt [53] klarzustellen nicht umhin kommt. Es sind, wie ebenda betont wird, die verschiedenen Ausführungsarten im physischen »Gehenlassen des Pinsels« (*xíng bǐ* 行筆), die dafür eintreten müssen, daß aus einer bloßen »Darstellung« (*xiě* 寫) eine »Malerei« (*huà* 畫) im vollen Wortsinn wird. Die »Darstellung« vermag allenfalls der »Ähnlichkeit« (*sì* 似) zu dienen und mag daher immerhin in jenen Bildtafeln, die den illustrierten Schriften (*tú jīng* 圖經) beigegeben sind, Anwendung finden. Allein die leibliche Sensibilität der Pinselführung in der echten Malerei ist hingegen in der Lage, das »Durchstimmtsein von den Bahnen der Wirklichkeit« (*lǐ qù* 理趣) und die

bekannte »Gestimmtheit im Atmen« (*qì yùn* 氣韻) unmittelbar an die anschauliche Gestalt der lebendig gezogenen Linie weiterzugeben. Der Grund für die gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber dem leiblichen Bewegungsvollzug ist mithin im Verfolg des alten ästhetischen Wertes des »Atmens« oder *qì* 氣 zu suchen.

In der Leiblichkeit eines so gearteten »Spurenlegens« mit Pinsel und Tusche in der Malerei schließt sich der Kreis zwischen den vorangegangenen, zum größeren Teil werkästhetisch angeleiteten Beobachtungen zur Welt als dem Thema der Berg-Wasser-Malerei und dieser produktionsästhetischen Perspektive. Es war zunächst »Welt« als Bewandtnisganzheit des menschlichen Seins in der Welt, also von der Umwelt her vorgeführt worden; diese war zugleich aber als lebendige Wirksamkeit, als ein atmendes Wandlungsgeschehen in den Blick genommen worden. Sodann war das »Atmen« als allgemeiner höchster Maßstab des Malakts selbst angesetzt worden. Nunmehr muß bezüglich der Pinselführung daran gedacht werden, daß unter dem Titel der leiblichen Pinselbewegung das »Atmen« in der leiblichen Verfassung des Künstlers selbst in die Bildgestaltung einfließt. Aus diesen Überlegungen heraus erweist sich das Berg-Wasser-Bild als ein gemaltes Welt-Bild, das von allen Seiten der ästhetischen Reflexion herkommend durchdrungen ist vom Grundgedanken des »Atmens«. Ganz zu Beginn dieses Untersuchungsganges wurde in den Grundzügen die Bedeutung des *qì* 氣 in der Frühzeit des ästhetischen Denkens herausgestellt. Im Einklang damit offenbart sich jetzt auch in dieser song-zeitlichen Quelle in der Reflexion auf die Pinselbewegung *qì* 氣 als der gedankliche Punkt, an dem eine Verschmelzung von Wirksamkeit und gestalthaftem Ausdruck stattfinden kann. Was ergibt sich daraus für die Eingangsfrage dieses Kapitels nach dem Prozeß der Formfindung?

Ungeachtet der systematischen und eingehenden Darlegungen des SSCQJ zu allen möglichen Gestaltformationen kann nunmehr nochmals betont werden: Der Vorgang der Gestaltgebung im Malakt selbst wird von der Seite einer »formalen Konzeption« her so gut wie nicht reflektiert. Das liegt daran, daß dem Verfahren einer gestalten- den Umsetzung im Ausgang von einem vorgängigen Entwurf für Han Zhuo 韓拙 keine Bedeutung zukommt. Allenfalls kann es ein eingeübter Bewegungsablauf sein, auf den sich eine vorgängige Gestaltungs- oder »Sinnabsicht« (*yì* 意) ausrichtet. Dieser Bewegungsvollzug entspringt nicht einer klaren Richtungs- und Formabsicht. Er speist sich vorrangig und durch den gesamten Verlauf der Bildgestal-

tung hindurch aus der inneren Sammlung auf einen leiblichen Vollzug des Mitschwingens. Er besagt die Öffnung des Künstlers gegenüber dem »Atmen« in der Welt, das ihn in seiner leiblichen Grundgestimmtheit anspricht. Nicht Formen sind es, von denen der Berg-Wasser-Maler auszugehen hat, und nicht Formen sind es, auf die es der Tuschemaler abgesehen haben soll. Es kommt allein an auf den lebendig atmenden Bewegungsvollzug in der Bildausführung mit dem Pinsel. Daraus resultiert ein Übergewicht der leiblich verkörperten Seite über das geistige Vorstellen im Prozeß der Gestaltfindung. Zugleich bedeutet dies, daß dem Sehen und der Anschauung weit weniger Gewicht beizumessen sind als vielleicht zu erwarten wäre. Weit vor der Seh Wahrnehmung und dem gezielten Formschaffen kommen in den Überlegungen des Han Zhuo 韓拙 zu einer Produktionsästhetik die stimmungsmäßige Befindlichkeit des Menschen in seiner Welt und die geübte Sensibilität in der Ausübung leiblicher Bewegungsabläufe zu stehen. Nicht das Absehen auf anschauliche Verhältnisse im Bereich der Sichtbarkeit, sondern das leibliche Einschwingen in das Wirkliche als eine lebendig atmende und zugleich sinnerfüllte Wirklichkeit bestimmen in einem maltheoretischen Kernbereich das Geschäft des Malers.

Vor diesem Hintergrund gewinnen schließlich spätere Äußerungen wie beispielsweise die nachstehende, dem Mo Shilong 莫是龍 (vor 1587 tätig; auch bekannt als Mo Yunqing 莫雲卿) zugeschriebene, an Kontur:

»[...] Man sollte Himmel und Erde zum Lehrer nehmen. [...] Wenn man [alles] reiflich angesehen hat, gibt man ganz von selbst das Geistige weiter. Das Weitergeben des Geistigen muß notwendigerweise über die gestalthafte Verkörperung [erfolgen]; wo die körperlichen Gestalten mit dem inneren Sinn und der Hand wechselweise zusammentreffen und wo [diese beiden Seiten] einander dabei vergessen, ist der Ort, dem das Geistige sich anvertraut.«⁹³

Noch wo eine Art »Naturstudium«, noch wo jetzt das reifliche Hinschauen angemahnt wird, wo auch scheinbar vom getreuen Abbilden der Gestalt die Rede ist, genau da erhält der Gedanke im Hinblick auf

⁹³ Mo Shilong 莫是龍 (auch bekannt als Mo Yunqing 莫雲卿), »Hua shuo 畫說« (»Lehre der Malerei«) in LB II 717: [...] 當以天地為師。[...] 看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所托也。 Vgl. fast dieselbe Sequenz bei Tang Zhiqi 唐志契 (1579–1651), *Hui shi wei yan 繪事微言 (Unscheinbare Reden über das Geschäft der Malerei)*, Abschnitt »Hua you zi ran 畫有自然« (»In der Malerei gibt es das Vonselbst«), in LB II 739.

die Malweise seine charakteristische Wendung. Die in der Frühzeit von Gu Kaizhi 顧愷之 aus der Erfahrung der Bildnismalerei heraus aufgestellte Leitidee der »Weitergabe des Geistigen« (*chuán shén* 傳神) wird erst jetzt auch mit Berg-Wasser-Darstellungen zusammen-gedacht. Die Betonung liegt indes darauf, daß sich dieses Gelingen im Malakt ganz »von selbst« (*zì rán* 自然) einstellt. Dies geschieht gerade dann, wenn das reifliche Schauen in die gestaltende Bewegung selbst überführt wird und wenn da das Angesehene, also die schlichte »gestaltthafte Verkörperung« in der Welt mit dem inneren Sinn und der Hand des Malers zu einer selbstvergessenen, selbstverständlich arbeitenden Einheit verwächst. Gerade wo es um die äußerlichste Form (*xíng* 形) zu gehen scheint, wird die ausführende Hand und damit der Bewegungsvollzug einer Gestaltung in der Zeit ins Spiel gebracht. Dieser Bewegungsvollzug ergibt sich von selbst. Das Geistige aber hat sich dieser auffälligen Formulierung zufolge diesem Geschehnis an-vertraut, nicht etwa den äußeren Gestalten als bloß angeschauten. Es bestätigt sich also im Vorblick auf diese historische Nachfolge, wie wegweisend die bisher herausgestellte Fokussierung gerade auf die leibliche Seite am Gestaltungsakt in der Tat ist.

8.6. Ein Rückzug in die Welt als Bild

Wenn die bisher aufgewiesene Idee eines ästhetischen Einschwingens in das Wirkliche den Malakt leitet und der Malerei insgesamt – um nicht zu sagen jeder ästhetischen Praxis – ihren Sinn verleiht, steht dahinter letztlich das Anliegen, dieselbe Leistung in der Betrachtung des gemalten Bildes abermals zu verwirklichen. Dieses oberste Ziel wird wahrscheinlich jedoch mit so großer Selbstverständlichkeit als die Voraussetzung aller Malerei und der hochentwickelten Kunstpraxis der Zeit angesehen, daß es selbst in den längeren Ausführungen zur Kunstkennerchaft im SSCQJ nirgendwo mehr auf so ausdrückliche Weise greifbar wird wie seinerzeit in Zong Bings 宗炳 wegweisenden Reflexionen.⁹⁴ Allerdings bemüht sich Han Zhuo 韓拙 in den dichten Abschnitten [55] und [56] auch hinsichtlich einer Rezeptions-ästhetik um einige Aufklärung. Und daß es sich tatsächlich bei der Bildbetrachtung vor allem um ein schlagartig vollzogenes, ein »stim-mungsmäßiges Einschwingen« in einen Ort und in eine Weltganzheit

⁹⁴ Vgl. HSSX, VI. 1. [5] und [7], LB I 583 f. bzw. IV. 1.4.

handeln muß und nicht um die visuelle Gestalterfassung, eine schrittweise vollzogene Gegenstandserkenntnis oder die Lust an der schönen Form, dies unterstreicht der Autor vorab in einer etwas hymnischen Formulierung:

»Falls der Betrachter mit einem Schläge gleichsam mit [eigenem] Auge die Stimmung hintergründig-versunkener Weiten und der ungebundenen Freiheit durchdringt – ist das dann nicht die Vergeistigung und wunderbare Vollendung dessen [nämlich der Berg-Wasser-Malerei]?«⁹⁵

Ebenso wie zum Malen bedarf es zur Beurteilung der Kunst, wie er sodann ausführt, einer tiefen Durchdringung der »Verfahrensweisen des Malens« (*huà fǎ* 畫法). Das Malen als solches unterliegt einer besonderen Regelung, wodurch es sich von einem bloßen »Darstellen« (*xiě* 寫) unterscheiden läßt. Diese »Maßstäbe und Verfahrensweisen« (*gé fǎ* 格法), von denen das gelingende Malen durchdrungen ist und die der geübte Kunstbetrachter angesichts des gemalten Bildes wiederum seinerseits zu würdigen versteht, gründen letztlich in den alldurchwaltenden »Bahnen der Wirklichkeit« (*lǐ* 理). Von diesen leitenden Bahnen im Wirklichen lassen sich also die Regeln des Malvorgangs selbst ableiten. Dieselben leitenden Bahnen hat auch der Maler im Hinblick auf die gegenständliche Darstellung im Bild, also in inhaltlicher Hinsicht zu berücksichtigen;⁹⁶ und abermals sind es diese leitenden Bahnen der Wirklichkeit, die in den leitenden Bahnen einer gelingenden ästhetischen Betrachtung wiederkehren. Vermittelt durch die an der Tradition der Malerei geschulte Vorstellung von »Maßstäben und Verfahrensweisen« des Malens ist es zuletzt der Gedanke der Bahnen der Wirklichkeit, der den ganzen Abschnitt untergründig zusammenhält und der eine Einheit stiftet zwischen dem Geschehen der Weltwirklichkeit, dem welthaften Malakt und dem rezeptiven Akt der Betrachtung.

Zum Schluß dieser verwickelten Darlegungen lebt immerhin der Gedanke des Zong Bing 宗炳 von einer geistigen Vereinigung in der ästhetischen Einstellung bei Han Zhuo 韓拙 fort, wenn er nach einem dichten Gedankengang in Abschnitt [56] fordert:

»Was die [leitenden] Bahnen bei der Betrachtung von gemalten Bildern [betrifft] – wenn man da nicht den inneren Sinn und das Geistige [zugleich mit der Seh-

⁹⁵ SSCQJ, VI. 9. [54], LB II 676: 使觀者豁然如目窮幽曠瀟灑之趣,不其神妙矣乎?

⁹⁶ Vgl. etwa SSCQJ, VI. 9. [47], LB II 673; [54], LB II 676.

wahrnehmung dabei] verschmelzen läßt, [...] vermag man diese [leitenden] Bahnen nicht zu erreichen.«⁹⁷

Über die Seh Wahrnehmung hinaus, so ist hier zu folgern, muß es zu einer Verschmelzung der ganzen Persönlichkeit einschließlich des inneren Sinns und des Geistigen kommen. Die Frage ist nur: Womit? Erschließen läßt sich aus dem Kontext wenigstens so viel, daß es hier darum geht, das Geschmacksurteil des Kunstkenners in jenen die gesamte Welt durchziehenden Bahnen der Wirklichkeit (*li* 理) verankert zu wissen, um eine oberflächliche Kennerschaft und ein willkürliches Urteil als ungenügend abzuweisen. Wie für alles in der Welt gelten eben auch für die Bildbetrachtung jene maßgeblichen Bahnen der Wirklichkeit. In gewisser Weise kann also sicherlich gefolgert werden, daß das Innere und Geistige des Betrachters sich in der rechten ästhetischen Einstellung zum einen mit diesen Bahnen der Wirklichkeit, das heißt letztlich mit dem Weltganzen vereinen soll. Zum zweiten soll das Innere vermutlich mit der Anschauung, mit dem Sehen verschmelzen, das heißt die ganze Person des Betrachters muß am Akt der Betrachtung aufgehen. Voraussetzung dafür ist drittens – und das ist rein philologisch der Aussage des Textes am ehesten zu entnehmen –, daß der Betrachter sich innerlich sammeln und »mit Leib und Seele« auf das gemalte Bild einlassen soll.

Daß mit der Einbeziehung der Leiblichkeit in den rezeptiven Akt nicht einmal zuviel behauptet ist, läßt sich auf diesem Boden der allerersten Auskunft des Abschnitts [56] entnehmen:

»[...] man schaut zuerst auf die Ausstrahlung und die wirkmächtige Erscheinung, auf die Gestimmtheit im Atmen [...].«⁹⁸

Natürlich ist hier von einem »Schauen« (*kàn* 看), also von der Anschauung des Bildes die Rede. Doch wie oben zum Gedanken des *qi* 氣 ausgeführt wurde, kann seit den Anfängen des ästhetischen Denkens in China die Leiblichkeit aus der Ästhetik nicht ausgeklammert werden. Ästhetische Kategorien wie »Ausstrahlung« (*fēng* 風), eigentlich »Wind«, »wirkmächtige Erscheinung« (*shì* 勢) und die berühmte »Gestimmtheit im Atmen« sind zutiefst von der Sinnlichkeit des Leiblichen durchzogen. Ohne leibliche Empfindungen, ohne die Empfindsamkeit von so etwas wie einem »Leibsinn« ist letztlich nur noch

⁹⁷ SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677: 觀畫之理, 非融心神, [...] 不能達是理也.

⁹⁸ SSCQJ, VI. 9. [56], LB II 677: 先看風勢氣韻.

metaphorisch und abstraktiv, das heißt aber reduktiv von diesen ästhetischen Qualitäten zu sprechen. Sicherlich gilt es Han Zhuo 韓拙 zufolge, die eigentümliche Ausstrahlung eines bestimmten Kunstwerks in der Anschauung und über die Anschauung aufzunehmen. Doch insofern diese besondere Ausstrahlung eines jeden Kunstgebildes wie ein »Wind« gedacht wird, der es in dieser anschaulich gegebenen stilistischen Verkörperung gleichsam durchweht, muß doch diese Eigenschaft der angeschauten Bildgestaltung vom Betrachter vermittelt der Seh Wahrnehmung wie ein »Hauch« empfunden und in der eigenen Leiblichkeit wie eine ebensolche Verkörperung nach- und mitvollzogen werden. Unterstrichen wird diese Vorstellung von der Rede von der »wirmächtigen Erscheinung« des Bildes, das den Betrachter ebenso leiblich wie ein »Wind«, das heißt in seiner leiblichen Eingebundenheit in räumliche Situationen und Wirkungszusammenhänge, anmutet oder angeht. Das gemalte Bild nimmt nach dieser Auffassung beinahe eine »Machtposition« (*shì* 勢) gegenüber dem Betrachter ein; und diese Machtfülle in ihrer konkret gestalteten stilistischen Verkörperung soll der Betrachter als erstes ausloten. Hinzu kommt die »Gestimmtheit«, die das Ganze der Gestaltung als einen gleichsam musikalischen Schwingungs- und Wirkzusammenhang beherrscht. Diese Gestimmtheit kommt, durch das »Atmen«, das leibliche Medium *par excellence* vermittelt, auf die Empfänglichkeit für »Stimmungen« im Betrachter zu und versetzt ihn in seiner leiblichen und geistigen Gesamtheit in eine bestimmte Stimmung. All diese zunächst herausgestellten Zugangsweisen zum gemalten Bild werden von der Seh Wahrnehmung vermittelt, gehen dabei aber über die Anschauung hinaus und involvieren den ganzen Menschen in seinen leiblichen Lebensvollzügen. Bezeichnend ist, daß diese Beschreibung des ästhetischen Rezeptionsaktes an erster Stelle kommt und daß dann erst im Hinblick auf die »Maßstäbe und Verfahrensweisen«, letztlich also auf überindividuelle und sprachlich leichter faßbare Kategorien, das Kunstwerk geprüft werden soll. Zur Kunstkennerschaft bedarf es also einer vielschichtigen Aufnahme der Bildgestalt im Rahmen einer ästhetischen Einstellung, die durchzogen ist von der Anschauung und leiblichen Befindlichkeiten.

Was die so geartete Bildbetrachtung aber ihrem Kern nach bedeutet, faßt folgender Satz programmatisch zusammen:

»[Der Bildbetrachter] zieht sich [auf dem Wege der ästhetischen Anschauung] in die tatsächlichen Verhältnisse und den wirklichen Gehalt im Hervorbringen der Wandlungen zurück [...].«⁹⁹

Tatsächlich vermag die Bildbetrachtung zu einer zumindest ästhetisch ausgelebten Verbindung mit dem Weltgeschehen zu verhelfen. Für dieses ist das »Hervorbringen der Wandlungen« (*zào huà* 造化) eingesetzt. Eindringlich betont der Autor jedoch, daß im Bild »die tatsächlichen Verhältnisse und der wirkliche Gehalt« (*qíng shí* 情實) dieses Geschehens verkörpert sind. Über die ästhetische Anschauung vermag der Mensch einzudringen ins Innerste des Weltganzen. Daß dieses Weltganze im Bild wiederum geradezu orthaft gedacht ist, belegt der unkonventionell eingesetzte Ausdruck *yīn* 隱 mit erheblicher Deutlichkeit. Wie der in der Einsamkeit einer Berg-Wasser-Welt zurückgezogen lebende Einsiedler, der dem Wortlaut und dem Ideal zufolge viel eher ein »verborgener Gebildeter« (*yīn shì* 隱) genannt zu werden verdient, ganz ebenso vermag sich der Bildbetrachter ins Berg-Wasser-Bild »zurückzuziehen« (*yīn* 隱). Er vermag sich darin vor der gesellschaftlichen Welt und den Tagesereignissen zu »verbergen« (*yīn* 隱); er lebt zurückgezogen im Berg-Wasser-Bild als einem Welt-Bild. Was heißt dies aber anderes, als daß das gemalte Bild dem Betrachter einen Ort in einer Umwelt, ja, seinen Lebensort im ästhetischen Akt wirksam stiftet? Es bedeutet, zumal im Hinblick auf die zuvor in IV. 7. besprochenen Aussagen zum »Wohnort« im LQGZ so viel wie: Der Bildbetrachter lebt in einer »Welt als Bild«.

Da die angeführte Passage freilich auch wie eine gleichsam ironische Metapher auf die gängige Kunstpraxis der Zeit gelesen werden könnte, hat ihre hier vorgetragene, gewissermaßen »starke« Deutung von Rückschlüssen aus dem Übrigen der Quelle auszugehen. Was von Han Zhuo 韓拙 nicht weiter ausgeführt wird, kann nur vermutet werden. In der Bildbetrachtung kann sich im Falle einer gelungenen Malerei das Weltganze genau so wieder in existentieller, die volle Leiblichkeit und Geistigkeit des Menschen einschließender Wirksamkeit für den Betrachter einstellen, wie es den Ausgangspunkt der Malerei bildete und wie es im Akt des Malens vom Künstler ins Bild hineingelegt wurde. Zumal mit dem Vorwissen über die malereitheoretischen Aussagen der Vorläufer des Han Zhuo 韓拙 läßt sich auch für ihn annehmen: Der hohe Wert des Berg-Wasser-Bildes ist eben darin gelegen, daß es dem Betrachter seinen Weltort erschließt. Einerseits

⁹⁹ SSCQJ, VI. 9. [54], LB I 677: 隱造化之情實.

vermittels seiner eigentümlichen Hintergründigkeit, sodann aber als Spur leiblicher Bewegung und als unmittelbar wirksamer Ausdruck des »Atmens« eröffnet das Bild ihm an dem Ort der Betrachtung und in deren Vollzug selbst das Ganze der Welt. Die Welt wird im gemalten Welt-Bild so gestiftet, daß sie dem Betrachter zumindest in der ästhetischen Einstellung und während der Dauer der Bildanschauung als seine Lebenswelt sich darbietet, die mit dem Wandlungsgeschehen in Einklang steht.

An diesem Punkt angelangt, stellt sich heraus, daß allein eine Übertragung von der rechten Weise des Malens auf die Möglichkeiten der ästhetischen Betrachtung eine gewisse Gewähr für diese Interpretation der Ästhetik des Chunquan 純全 bietet. Um die Schlußfolgerungen zum Rezeptionsakt gleichsam indirekt zu stützen, war es aus Mangel an genauen Aussagen zugegebenermaßen erforderlich, von der oben erörterten Reflexion auf den Malakt selbst und das, was damit ins gemalte Bild hineingelegt wurde, zu extrapolieren. Dieser Umstand, daß die Rekonstruktion eines rezeptionsästhetischen Denkens so weitgehend auf Aussagen zur Seite der ästhetischen Produktion angewiesen bleibt, mag mißlich erscheinen. Eben weil jedoch die Bildbetrachtung in einer transformativen Wirksamkeit Welt stiftet, findet sie ihre sachliche Parallele und Fundierung in eben jener oben nachgezeichneten Performativität des leiblichen Malakts. Gewiß ist ein ebenso triftiger Grund dafür in der Kunstpraxis im vormodernen China und im Ideal des »Gebildeten« (*wén rén* 文人) zu suchen. Für Han Zhuo 韓拙 wie für alle anderen untersuchten Theoretiker, die selbst so gut wie alle als Maler tätig waren, mußte eines als selbstverständlich gelten: In der künstlerischen und ästhetisch gebildeten Persönlichkeit schließt sich der Kreis zwischen Maler, Betrachter, Kunstkennner und Kunstsammler zusammen. Indem Han Zhuo 韓拙 also für die Maler schreibt, schreibt er zugleich immer auch für die Betrachter der gemalten Bilder mit.