

# Gibt es den Raum in der Landschaftsmalerei? Zu den theoretischen Grundlagen der Raumgestaltung in der chinesischen Gelehrtenmalerei des 17. Jahrhunderts

Polina Lukicheva<sup>1</sup>

This paper explores spatial concepts in Chinese landscape painting of the late Ming and early Qing dynasties, which may be reconstructed from considering theoretical works of the literati painters of this period. In order to outline possible interpretative approaches to the spatial issues in Chinese art theory, the first part of the paper outlines the general art-historical framework of the study. In the second part I proceed to examine examples from literati art theories of the period, mainly focusing on a passage from the *Miscellaneous Notes from the Studio of the Purple Peach-Tree* (*Zitao xuan zazhui*) by the prominent late-Ming literatus Li Rihua (1565–1635). The passage concerns the complex compositional patterns of painting and links them to certain corresponding types, or levels, of the perception of a pictorial image. Against this background I investigate how practices of spatial ordering of painting and of visual observation of images participate in the development of emotional and mental reactions and the production of meaning. Thus, the questioning of spatial order in landscapes is linked to the perception and epistemological issues in Chinese aesthetics.

## *Einleitung*

Die traditionelle chinesische Gelehrtenmalerei ist Gegenstand eines globalen kunstwissenschaftlichen Diskurses, in dem sich „Raum“ als Leitkategorie des Faches Kunstgeschichte etabliert hat.<sup>2</sup> Diese Stellung der Kategorie beruht auf dem Vorverständnis, dass „Raum eine unabdingbare Voraussetzung

---

1 Ich danke den folgenden Personen: Prof. Dr. Roland Altenburger, Dr. Julia Orell, Dr. Rafael Suter, Prof. Dr. Tristan Weddigen; meiner Mutter, Prof. Dr. Krasimira Loukicheva; Prof. Dr. Jörg Huber; Urs Wickli; und meinem Betreuer, Prof. Dr. Wolfgang Behr. Für allfällige verbliebene Unzulänglichkeiten zeichne nur ich selbst verantwortlich.

2 Einen exzellenten Überblick über die Herausbildung der Raumkategorie in der abendländischen Kunstgeschichte bietet Hans Jantzen: *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff* ([München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1938] Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, <sup>2</sup>1962). Allerdings erfasst diese Arbeit die Entwicklung nur bis zu den 1930er Jahren. Das breite Themenspektrum raumbezogener Fragestellungen bei Jantzen umfasst die folgenden Aspekte: „Raum als Bildtiefe“ (S. 13), „Raum als Form“ (S. 19), „Raum als Stilproblem“ (S. 26) und „Raum als Symbol“ (S. 39).

der Existenz und Verwirklichung von bildender Kunst“ sei,<sup>3</sup> d. h. auf der Annahme, dass die künstlerischen Möglichkeiten für Ausdruck und Bedeutungskonstitution prinzipiell räumlicher Art seien. In einer kulturanthropologischen Perspektive werden folglich die Organisation des Bildes und dessen Komponenten als charakteristischer Ausdruck einer kulturhistorischen Situation und als Veranschaulichung bestimmter Raumwahrnehmungen gelesen.<sup>4</sup> Davon ausgehend kann das epistemologische Verhältnis zwischen Bildgestaltung einerseits und Weltvorstellungen andererseits rekonstruiert werden: Mit der Analyse von Bildern wird ein Erkenntnisanspruch in dem Sinne verbunden, dass Bilder epistemische Repräsentationen der Welt in sich bergen.

Für die Landschaftsmalerei scheint angesichts deren Genese in der abendländischen Kunst eine enge und direkte Korrelation zwischen dem bildlichen und dem natürlichen Raum besonders naheliegend;<sup>5</sup> geradezu selbstverständlich wird von einer Abbildbeziehung des Bildraums zur Umwelt ausgegangen. Die Umsetzung des in der Neuzeit vollendeten Modells des Bildraumes, das, gemäß den auf den Gesetzen der euklidischen Geometrie beruhenden Mitteln der Perspektive, auf der Bildfläche ein perspektivisches Sehen mit Tiefenwahrnehmung wiedergibt, erzeugt eine Illusion von dem „realen“ Raum.<sup>6</sup>

---

3 Siehe Wolfgang Kemp: „Raum“, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003), S. 295.

4 Diesbezüglich siehe Jantzen: *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, S. 39f.: „Im Rahmen der Bemühungen, eine Epoche aus ihren gesamten kulturellen Äußerungen heraus als Einheit zu verstehen, war es methodisch neu, den Ausgangspunkt von der Kunstgeschichte her zu gewinnen, und zwar mit dem Ziel, [...] aus der formalen Analyse des im Kunstwerk anschaulich Gegebenen die Grundstruktur einer Zeit ablesen zu können.“

5 Die in der italienischen und nordeuropäischen Renaissancekunst ausgearbeitete Perspektivkonstruktion des Bildraums ermöglicht eine mit dem Naturraum korrespondierende Wirkung, wie in der Ausbildung des Tafelbilds als „Ausschnitt aus dem äußeren Raum“ oder als „Fenster zum Außenraum“ deutlich wird. Die europäische Landschaftsmalerei wurde auf das 17. Jahrhundert hin zu einer eigenen Bildgattung: Im barocken Landschaftsraum und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wird die Auffassung vom unendlichen „grenzenlosen Raum“ am Deutlichsten veranschaulicht. Siehe Jantzen: *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, S. 41f.

6 Für kunstwissenschaftliche Darlegungen dieses Raummodells siehe: Erwin Panofsky: *Die Perspektive als „Symbolische Form“* (Leipzig: Teubner, 1927); Martin Kemp: *The Science of Painting. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven,

Die Verabsolutierung bzw. Übertragung dieses Verständnisses des Bildraums auf andere Epochen, Regionen und Gattungen war in der Kunstgeschichte im Laufe des 20. Jahrhunderts durchschlagend, so dass es auch in solchen Ansätzen, die dieses Verständnis in mehrfacher Hinsicht als unzureichend ausweisen, oft implizit nachwirkt.<sup>7</sup>

Es stellt sich die Frage, ob der oben beschriebene klassische Raumbegriff auf die chinesische Landschaftsmalerei der Gelehrten anwendbar ist.

Während das Kunstschaffen der Gelehrten in China von diesem Raumbegriff, der zunächst von den Jesuiten in Ostasien bekannt gemacht wurde, nur

---

London: Yale University Press, 1990), besonders „Appendix I: Explanation of Linear Perspective“, S. 342f. Beim „realen“ Raum spielt das naturwissenschaftlich orientierte Konzept des absoluten und unendlichen Raums eine wichtige Rolle. Dass dieses theoretische Konstrukt als „real“ betrachtet wird, basiert auf der Annahme, dass die in der menschlichen Wahrnehmung vorgegebenen optischen Regeln der Geometrie eine Ordnung der visuellen Erscheinungen und eine „wahre“ Vorstellung von einer objektiven Entität vermitteln.

- 7 Zugleich aber zeichnet sich in den Geisteswissenschaften des 20. Jahrhunderts eine wichtige Wende hinsichtlich der Raumproblematik ab. Durch sie wird der Raum nicht mehr als etwas objektiv in der Natur und dem menschlichen Erkenntnisvermögen Gegebenes betrachtet, sondern als Form geistiger Äußerungen einer bestimmten Zeit und Epoche, also letztlich als kulturelles Konstrukt, das aus den sozialen, politischen und ökonomischen Verhältnissen hervorgeht. Siehe Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften* (Bielefeld: Transcript, 2007). Dementsprechend erfolgt eine Verschiebung des Fokus auf kulturelle Prozesse. In der Kunstgeschichte kennzeichnet Erwin Panofskys (1892–1968) Aufsatz zur Perspektive als symbolischer Form von 1927 im Sinne von Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* ([1923–1929]; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994) diese Wende: Eine solche Auseinandersetzung bedeutet eine gewisse Distanznahme zu den Grundlagen der klassischen Raumvorstellung und ihrer Konstruktion mittels der Perspektive, von der aus Untersuchungen anderer Modelle der Raumvorstellung und Kulturtypologien des Raumes möglich wurden. Von der ursprünglichen Einsicht in die Kulturgebundenheit von Raumvorstellungen nehmen (explizit oder implizit) unterschiedliche Ansätze in der Kunstgeschichte ihren Anfang. Es sind dies v. a. phänomenologische und semiotische Ansätze, welche die Raumbildung als Prozess der Symbolisierung bzw. Zeichenbildung betrachten. Es geht dabei um den Zusammenhang zwischen Kulturformation, menschlichen Handlungsfeldern, Wahrnehmungs- bzw. Betrachtungsweise und räumlicher Struktur der Kunstwerke. Siehe dazu Beiträge in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* (München: Fink, 1995). Soziologische Ansätze behandeln schließlich die Raumauffassung und räumlichen Strukturen als durch soziokulturelle, ökonomische, und politische Machtverhältnisse bedingt.

auf begrenzte Weise beeinflusst wurde,<sup>8</sup> bildete sich die Begrifflichkeit in der kunstgeschichtlichen Forschung überwiegend in Auseinandersetzung mit dem klassischen Raummodell heraus. Einerseits gibt es in der kunsthistorischen Forschung die Tendenz, chinesische Modelle der Raumbildung in einer Systematik einer fortschreitenden Entwicklung zu beschreiben, wobei sich die zugrunde liegenden Annahmen auf die Repräsentation des Naturraums oder auf die Überarbeitung der Malerei der alten Meister beschränken.<sup>9</sup> Andererseits erkennen die Forscher aber in der Betrachtung der konkreten Methoden für die Raumbildung keine Systematik.<sup>10</sup> Dies lässt freilich vermuten, dass man, wenn man nach dieser Systematik geforscht hat, bislang das europäische Vorbild der perspektivischen Raumkonstruktion vor Augen hatte. Eine eigenständige Systematik kann folglich nicht ausgeschlossen werden. Darüber hinaus ist eine der verbreiteten Bezeichnungen für die chinesische Variante der Perspektive – „Mehrpunktperspektive“ – ganz klar europäischen Ursprungs.<sup>11</sup> Gegenargumente gegen dieses normativ wirkende Raummodell und gegen das Abbildungspostulat können schon anhand von frühen Theore-

- 
- 8 Zur Geschichte des Kulturtransfers im Kontext der jesuitischen Mission in der Kunstgeschichte siehe Michael Sullivan: *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day* (London: Thames and Hudson, 1973), S. 46–89; Samuel Y. Edgerton: *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1991), S. 254–287; und David E. Mungello: *The Great Encounter of China and the West, 1500–1800* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2005), S. 67–69. Die Verbreitung der westlichen Kunstmethoden in der chinesischen Malerei hat sich zunächst am Hof des Kaisers Kangxi 康熙 (reg. 1662–1722) und insbesondere unter Kaiser Qianlong 乾隆 (reg. 1735–1796) besonders ausgewirkt. Dies betraf weniger die Tradition der Gelehrtenmalerei, die sich von der Malereitradition am Hof absetzte.
- 9 Siehe James Cahill: *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-century Chinese Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982); Wen C. Fong: „Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting“, in: *Art Journal* 28.4 (1969), S. 388–397; ders.: „Pictorial Representation in Chinese Landscape Painting“, in: ders. (Hrsg.): *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton: Princeton University Press, 1984).
- 10 Siehe Roger Göpper: *Vom Wesen chinesischer Malerei* (München: Prestel, 1962), S. 175–178; Fritz van Briessen: *Chinesische Maltechnik* (Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963), S. 125–178.
- 11 Siehe Liu Jichao 劉繼潮: *You guan. Zhongguo gudian huihua kongjian benti quanshi* 游觀. 中國古典繪畫空間本體詮釋 (Beijing: Sanlian shudian, 2011), S. 23–30.

tisierungen der chinesischen Landschaftsmalerei festgestellt werden.<sup>12</sup> Denn bereits in diesen wurde das Problem bildlicher Nachahmung der Umwelt (d. h. deren visueller Erscheinung) reflektiert und die Abbildungsfunktion wurde darin bestritten oder gar negiert.<sup>13</sup> In dieser Richtung entwickelte sich das chinesische Denken in der Gelehrtenmalerei (*wenren hua* 文人畫) später weiter.<sup>14</sup>

In der chinesischen Gelehrtenmalerei wurden im Laufe der Geschichte äußerst komplexe Methoden der Raumbildung ausgearbeitet und umgesetzt. Die Thematisierung der räumlichen Organisation des Bildes findet zum ersten Mal in der fünften Regel der Malerei in Xie Hes 謝赫 (c.479–502) Werk *Guhua pin lu* 古畫品錄 (*Kategorisierte Aufzeichnungen zur alten Malerei*) statt: „Die fünfte [Regel] ist: Positionen ausrichten“ (五經營位置是也).<sup>15</sup> Die kunsttheoretischen Erörterungen zu einzelnen Begriffen für Bildstrukturierung – „Positionen“ (*weizhi* 位置), „einrichten/ordnen“ (*jing ying* 經營), „anordnen“ (*buju* 佈局), „Komposition“ (*zhangfa* 章法) und „Struktur“ (*jiegou* 結構) – bilden den Kern der Methodenlehre vom Bildraum. Daneben gibt es zahlreiche Bildbeschreibungen bzw. Beschreibungen der räumlich bestimmbaren Wirkung des Bildes sowie auch andere Ausführungen, welche den Raum entweder in abstrakter Weise thematisieren oder

---

12 Gleichzeitig schlagen einzelne chinesische Kunsthistoriker ein anderes Verständnis des Bildraumes vor und orientieren sich dabei an chinesischen Primärquellen. Siehe Zong Baihua 宗白華: *Meixue sanbu* 美學散步 (Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 1982), S. 90; ders.: *Yijing* 藝境 (Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1987), S. 86–92; Liu Jichao: *You guan*, S. 4–16, 71–147.

13 Siehe dazu die grundlegenden Werke zur Malereitheorie aus der Zeit der Sechs Dynastien (222–589): Zong Bing 宗炳 (375–443): „Hua shanshui xu“ 畫山水序, in: Yu Jianhua 俞劍華 (Hrsg.): *Zhongguo gudai hualun leibian* 中國古代畫論類編 (2 Bde., Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1998), Bd. 1, S. 583f.; Wang Wei 王微 (415–443): „Xu hua“ 敍畫, in: Yu Jianhua: *Zhongguo gudai hualun leibian*, Bd. 1, S. 585. Für Übersetzung und Interpretation dieser Werke siehe z. B. Mathias Obert: *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert* (Freiburg, München: Karl Alber, 2007).

14 In der Theorie und Praxis der Gelehrtenmalerei wird die Naturnachahmung prinzipiell abgelehnt. Dies wird auch in der kunsthistorischen Literatur immer wieder betont. Siehe z. B. Susan Bush: *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971).

15 Siehe Xie He: „Guhua pin lu“, in: Yu Jianhua: *Zhongguo gudai hualun leibian*, Bd. 1, S. 355.

aber ganz konkret „verorten“ (z. B. Bildinschriften mit direkten Ortsbezügen, Anweisungen zur Bestimmung der Relationen von Objekten usw.).

Während in der neueren chinesischen Kunstgeschichte die Anwendung des modernen Begriffs „Raum“ (*kongjian* 空間) in Bezug auf die Struktur der Landschaftsmalerei“ (*shanshui hua de kongjian jiegou* 山水畫的空間結構) ziemlich einfach nachweisbar ist,<sup>16</sup> erfordert die genuin chinesische Methodenlehre der Raumbildung erst eine Studie zu den Grundmöglichkeiten der Raumgenese in der Kunst, wobei sowohl die technisch-gestalterische Ebene in den Blick genommen werden muss, als auch eine begrifflich fundierte Verbindung zu emischen Raumvorstellungen und deren philosophischen und erkenntnistheoretischen Implikationen hergestellt werden soll. Die Hauptschwierigkeit besteht hierbei darin, dass die chinesische Methodenlehre nicht auf einen klar umrissenen Raumbegriff gegründet ist. Die Überlegungen bezüglich der räumlichen Struktur der Bilder, die eine genuin chinesische Raumanschauung zum Ausdruck brachten, sind in diesen Abhandlungen keinem einheitlichen Oberbegriff untergeordnet,<sup>17</sup> ja sie werden oft nicht einmal unter ein und derselben Kategorie thematisiert.<sup>18</sup>

16 Siehe Liu Jichao: *Youguan*, S. 9–14.

17 Dies hat eine Entsprechung darin, dass der Raumbegriff auch in der westlichen Kunsttheorie spät auftrat: „[...] doch wird entgegen der späteren kunsthistorischen Rede vom perspektivisch dargestellten Raum in der Perspektivtheorie vom 15. bis ins 18. Jh. hinein nur vom ‚Ort‘ (*locus*) gesprochen.“ Siehe Walter Kambartel: „Raum in der Kunsttheorie“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel: Schwab & Co AG, 1971–2007), Bd. 8, S. 108.

18 Verschiedene historische Verfahren zur Raumordnung werden unter dem Kapitel „Methoden der Komposition“ („Buju fa“ 佈局法) zum ersten Mal erst am Anfang des 20. Jahrhunderts zusammengeführt. Siehe: Yu Shaosong 余紹宋 (Hrsg.): *Huafa yaolu* 畫法要錄 (4 Bde., Shanghai: Zhonghua shuju, 1930), Bd. 2, j. 4:1-20. Nur in äußerst seltenen Fällen gibt es in den älteren klassischen kunsttheoretischen Abhandlungen eigene Kapitel zu Themen, die wir im Sinne von „Raumbildung“ oder „Komposition“ verstehen und übersetzen würden. Meinen Recherchen zufolge gab es im 17. Jahrhundert folgende Kapitelüberschriften mit unmittelbarem Raumbezug: „Positionen“ (*weizhi* 位置) in Shen Hao 沈顥 (1586–1661): *Hua chen* 畫塵; sowie „Positionen von Himmel und Erde“ (*tiandi weizhi* 天地位置) in Wang Gai 王槩 (1616–c.1695): *Xuehua qianshuo* 學畫淺說. Dabei kommen im kunsttheoretischen Korpus öfters Rubriken zu einzelnen raumbezogenen Themen, etwa „Drachenadern“ (*longmai* 龍脈), „Gast und Gastgeber“ (*binzhu* 賓主), „Wirkungsverlauf“ (*li* 理), „dynamische Konfiguration“ (*shi* 勢) oder „äußerliche Form“ (*xing* 形) vor. Entsprechend wurden sie in der Forschung je einzeln untersucht und übersetzt. Siehe z. B. Mae Anna Quan Pang: *Wang Yüan-ch'i (1642–1715) and Formal Construction in Chinese Landscape* (Ph.D. diss., University of California, Berkeley,

Eine historisch-systematische Betrachtung der Ausbildung des emischen Raumbegriffs bzw. der Raumbegriffe steht noch aus. Eine systematische Geschichte müsste damit ansetzen, dass zunächst die Kriterien erörtert werden, anhand welcher die raumbezogenen Themen in den kunsttheoretischen Abhandlungen thematisiert und klassifiziert werden können; daraufhin müssen die in den älteren Texten verstreuten traditionellen Bezeichnungen für raumbezogene Themen identifiziert und gesammelt werden. Die Notwendigkeit, die gesamte raumbezogene Fragestellung im Rahmen eines Systems zu betrachten, ergibt sich daraus, dass räumliche Bezüge unvermeidbar sind, jedoch unklar bleiben, wenn sie unsystematisch angewandt werden, vor allem da ihre jeweiligen Entsprechungen im und Differenzen zum europäischen System herausgearbeitet werden müssen. Aus pragmatischen Gründen der Bildbeschreibung und Übersetzbarkeit wäre also eine aus einer systematischen Betrachtung des Bildraumes gewonnene terminologische Eindeutigkeit wichtig.

Statt aber eine solche Gesamtschau zu wagen, wird im Folgenden eine bestimmte Epoche bzw. ein Epochenübergang als Fallbeispiel näher untersucht. Die Beobachtung auffälliger Verschiebungen in der chinesischen Gelehrtenmalerei und die theoretischen Auseinandersetzungen mit der Bildordnung lassen die Periode von Wanli 萬曆 (reg. 1572–1620) bis Kangxi 康熙 (reg. 1662–1722) als besonders relevant für die Frage nach dem Bildraumbegriff in der chinesischen Malerei hervortreten. Merkmale der malerischen Tradition zu dieser Zeit sind: die Verwurzelung im Gedankensystem der späten Ming-Zeit; der nur äußerst punktuelle Einfluss europäischer Bildmethoden; sowie ein noch kaum erkennbarer Paradigmenwechsel,<sup>19</sup> der sich erst später auch in der Gelehrtenkunst ausgewirkt hat. Insbesondere wird hier die Kunsttheorie in der letzten Phase der Ming-Dynastie betrachtet, vor allem anhand von Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) und Li Rihua 李日華 (1565–1635), die für die künstlerische Praxis des ganzen 17. Jahrhunderts von primärer Bedeutung ist. Einige Beispiele aus der späteren Generation der Gelehrtenmaler, insbesondere aus dem theoretischen Nachlass

---

1976), S. 183–193; Marc Nürnberger: *Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei* (Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2009), S. 248–256.

19 Siehe dazu Benjamin A. Elman: *From Philosophy to Philology. Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China* (Cambridge, London: Harvard University Press, 1984).

und dem Kunstschaffen derjenigen Gelehrten, die zum Kreis der sogenannten Ming-Loyalisten (*yimin* 遺民) gehörten<sup>20</sup>, werden ebenfalls in Betracht gezogen.

Vorläufig lassen sich diese Verschiebungen wie folgt zusammenfassen: Es zeigen sich in der Gelehrtenmalerei eine zunehmende Tendenz zur Neubearbeitung formaler Bildstrukturen und, damit einhergehend, eine fortschreitende Emanzipation und Autonomisierung des Bildzeichens von seiner Abbildfunktion.<sup>21</sup> Diese bildimmanenten Verschiebungen zeugen von einer äußersten Schärfe der Wahrnehmung und mögen zuweilen sogar den Eindruck von „Experimenten“ erwecken. Dass über den Status des Bildes und seiner Strukturierungsmethoden intensiv nachgedacht wurde, zeigt die stark steigende Zahl von theoretischen Abhandlungen zu dieser Zeit, wobei neben den geschichtlichen Exkursen (*huashi* 畫史), den Kategorieneinteilungen und Bildbeschreibungen in Katalogen und den Notizen zu Malern und Bildern (*huapin* 畫品, *huapu* 畫譜, *hualu* 畫錄) sowie der kritischen Literatur über Malerei (*huaping* 畫評) auch den Methoden der Bildgestaltung (*huafa* 畫法) ein größerer Platz eingeräumt wurde. In den Texten der untersuchten Zeitperiode sind diese methodischen Bezüge am häufigsten folgenden Kategorien untergeordnet: „Anordnung“ (*biju*), „Positionen“ (*weizhi*) und „Positionen anordnen“ (*bu zhi* 佈置). Der moderne Forscher Ju-Hsi Chou 周汝式 zeigt an Hand von Beispielen, dass die fünfte Regel der Malerei von Xie

20 Zum Begriff und den zugehörigen Personen im Kunstbereich siehe Ling Lizhong 凌利中: „Shi qiong jie nai jian, yi yi chui danqing“ 時窮節乃見, 一一垂丹青, in: *Haosu shenxin. Shanghai bowuguan zhencang Mingmo Qingchu yimin jinshi shuhua* 豪素深心. 上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫 (3 Bde., Macao: Macao Museum of Art, 2009), Bd. 3, S. 4–13; Jonathan Hay: „Posttraumatic Art: Painting by Remnant Subjects of the Ming“, in: Peter C. Sturman, Susan S. Tai (Hrsg.): *The Artful Recluse: Painting, Poetry and Politics in 17th Century China* (München: Delmonico Books / Prestel; Santa Barbara, Calif.: Santa Barbara Museum of Art, 2012), S. 76–93.

21 Die Forschung zu diesem Kunstschaffen erkennt in der Entstehung der spezifischen „malerischen Sprache“ bzw. des neuen Darstellungsparadigmas die wesentlichen Merkmale der Kunstpraxis im 17. Jahrhundert. Siehe z. B. John Hay: „Subject, Nature, and Representation in Early 17<sup>th</sup> Century China“, in: Wai-kam Ho (Hrsg.): *Proceedings of the Tung Ch'i-ch'ang International Symposium* (Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, 1991); Xu Jianrong 徐建融: *Cong gudian dao xiandai. Zhongguo huaxue wenxian jiangyi* 從古典到現代: 中國畫學文獻講義 (Shanghai: Shanghai shudian chubanshe, 2008), S. 143f.; Shan Guolin 單國霖: „Dong Qichang yu Songjiang huapai“ 董其昌與松江畫派, in: Chan Hou Seng 陳浩星 (Hrsg.): *Nanzong beidou: Shuhua xueshu yantaohui lunwen ji* 南宗北斗: 書畫學術研討會論文集 (Macao: Macao Museum of Art, 2008), S. 16–31.

He, die die Bildordnung betrifft, ins Zentrum der Auseinandersetzungen in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts gerückt wurde.<sup>22</sup>

Durch diese intensive praktische Ausarbeitung und die theoretische Durchdringung der Bildgestaltung erhebt die Malerei bzw. erheben deren Protagonisten einen deutlich formulierten Erkenntnisanspruch: Die Konstituierung malerischer Strukturen wird sogar mit einer kosmologisch-ontologischen Weltgründung gleichgesetzt.<sup>23</sup> Wenn nun die bildräumlichen Beziehungen nicht mehr auf die räumlichen Verhältnisse des natürlichen Raums oder auf die Ordnung des nur visuell Erscheinenden zurückgeführt werden können, stellt sich die Frage, von welchen anderen symbolischen Ordnungen sie abhängig sind. Die Frage richtet sich also auf die Referenzen der Bildraumgestaltung und deren Funktionen: Was wird überhaupt dargestellt? Wie können diese Existenzformen bzw. deren Relationen bezeichnet werden? Welche ontologischen und erkenntnistheoretischen Implikationen hat diese Raumdarstellung? Schließlich: Wie realisieren sich die Sinnbildungsprozesse in der Bildstruktur.

### *Beispiele zur Raumbildung in kunsttheoretischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts*

Soll das chinesische Bildmaterial auf die Problematik des Raums hin untersucht werden, dann muss man sich zunächst von den Beschränkungen des oben beschriebenen gängigen (klassischen) Raumbegriffs sowie vom traditionellen Standpunkt hinsichtlich der Funktion einer Landschaftsdarstellung als Repräsentation des natürlichen Raums lösen. Belege aus der chinesischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts bzw. sprachliche Kategorien, Bezeich-

---

22 „There was the emphasis on the fifth law of Xie He, namely, *jing ying wei zhi* (‘managing and positioning’), or simply *wei zhi*.“ Siehe Ju-Hsi Chou: „Painting Theory in Eighteenth-Century China“, in: Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, Yü Ying-shih (Hrsg.): *The Power of Culture. Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), S. 321–343, hier S. 330, Anm. 29.

23 Z. B. bei Shitao 石濤 (Shi Daoji 釋道濟, 1642–1707): „Kugua heshang hua yulu “ 苦瓜和尚畫語錄, in: Huang Binhong 黃賓虹, Deng Shi 鄧實 (Hrsg.): *Meishu congshu* 美術叢書 (6 Bde., Shanghai: Shenzhou guoguang she, 1928), Bd. 1; Dong Qichang: „Hua zhi“ 畫旨, in: *Rongtai ji* 容臺集 (4 Bde., Taipei: Guoli zhongyang tushuguan, 1968), Bd. 4, S. 2090, 2098f.

nungen und Klassifikationsmöglichkeiten für die räumliche Ordnung ermöglichen eine erweiterte Konturierung des Systems vom Bildraum in der chinesischen Landschaftsmalerei.

Bei der Beschreibung der Bildkonzeption (im Sinne von Strukturierungsprinzipien und „Anordnung“) in der Kunsttheorie der späten Ming- und frühen Qing-Zeit geht es auf merkwürdige Weise oft nicht alleine um die Anordnung bzw. um eine „Bestimmung von Positionen“ (*ding weizhi*) der malarischen Elemente auf der Bildfläche, sondern vielmehr darum, dass die mentale Gestalt noch vor der eigentlichen Ausführung, d. h. vor der „Verwendung von Pinsel und Tusche“ (*yong bi yong mo* 用筆用墨), in ihrer Struktur bereits feststeht. So schreibt der Ming-zeitliche Gelehrte, Maler und Kunstkritiker Li Rihua:

In den meisten Regeln der Malerei gilt die Anordnung der Sinngestalten als das Vordringlichste.

大都畫法以布置意象爲第一。<sup>24</sup>

Noch ausdrücklicher führt ein Maler und Theoretiker der Qing-Zeit, Fang Xun 方薰 (1736–1799), die Vollkommenheit der Malerei der alten Meister auf folgendes Prinzip zurück:

In der Brust zunächst die Anordnung der Ideen vollenden.

胸中先成意法布置。<sup>25</sup>

Oder, an einer anderen Stelle:

Beim Malen lege man zunächst die Idee fest, um die Positionen (die Bildordnung) zu bestimmen. Ist die Idee seltsam, wird dementsprechend auch [die Bildordnung] seltsam; wenn [die Idee] hoch ist, dann wird auch [die Bildordnung] hoch; wenn [die Idee] fern ist, dann wird auch [die Bildordnung] fern; wenn [die Idee] tief ist, dann ist [die Bildordnung] tief; wenn [die Idee] alt ist, dann ist [die Bildordnung] alt; wenn [die Idee] neutral ist, dann ist [die Bildordnung] neutral; wenn [die Idee] vulgär ist, dann ist [die Bildordnung] vulgär.

作畫必先立意以定位置，意奇則奇，意高則高，意遠則遠，意深則深，意古則古，庸則庸，俗則俗矣。<sup>26</sup>

24 Li Rihua: „Zhu lan hua nei“ 竹癩畫癩, in: Yu Shaosong (Hrsg.): *Huafa yaolu*, 4:8.

25 Fang Xun: „Shan jing ju hualun“ 山靜居畫論, in: Yu Anlan 于安瀾 (Hrsg.): *Hualun congkan* 畫論叢刊 (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1962), Bd. 2, S. 436.

Bemerkenswert an diesem Zitat ist zum einen, dass die Bestimmung der Bildordnung den geistigen Aspekten der Idee (*yi* 意) folgt und zugleich die Wirkung des Bildes gewissermaßen vor-verwirklicht. Zum anderen wirkt die Vermischung der Termini für physisch-räumliche Qualitäten („hoch“, *gao* 高; „fern“, *yuan* 遠; „tief“, *shen* 深)<sup>27</sup> mit Bezeichnungen für andere Attribute („alt“, *gu* 古; „gewöhnlich“, *yong* 庸; „vulgär“, *su* 俗) merkwürdig. Diese Verbindung von physisch-räumlichen Parametern und geistigen Aspekten in der Idee – und folglich in der Struktur des Bildes – zeigt eine Abhängigkeit der räumlich bestimmbaren und manifestierten Parameter einer Gestalt von „inneren“ Bildern. Mit anderen Worten: Die Leistungen des Bewusstseins sind für die gestalterischen Aspekte konstitutiv.

Wie prägen sich dann aber die Aspekte der Außenwelt in der Bildgestaltung aus? Dies lässt sich etwas detaillierter an den Ausführungen von Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1717), eines bedeutenden Malers der frühen Qing-Zeit, zeigen:

„Die Idee geht dem Pinsel voraus“<sup>28</sup> ist eine prinzipielle Anweisung in der Malerei. Wenn man beim Malen den Pinsel ansetzt, ist es notwendig, ungezwungen und gelassen zu sein, sich vom Vulgären und Alltäglichen zu reinigen, der seidenen Malfläche gegenüber den Geist zu konzentrieren und das Atmen zu beruhigen; zu schauen, was oben und was unten ist; zu beobachten, was links und rechts ist, was innerhalb und außerhalb der Malfläche, und was auf ankommenden und wegführenden Wegen. Erst wenn „sich in der Brust der Bambus vollendet hat“, befeuchte man das Pinselhaar und tauche es in die Tusche. Zunächst bestimme man die grundlegende dynamische Konfiguration, daraufhin gliedere man nach Intervallen und Rahmen, dann verteile man lockere und dichte [Orte], dann separiere man gesättigte und blasse [Orte]. Man gestalte um, klopfe und schlage, bis es im Osten tönt und im Westen widerhallt. Ganz natürlich erreicht das Wasser den Graben und formt ihn dergestalt; alles wird natürlich vollendet und zweifellos zur äußersten Lebhaftigkeit gebracht.

---

26 Ebd., S. 438.

27 Hier wird offensichtlich Bezug auf die Theorie der „Drei Fernen“ (*san yuan* 三遠) des Song-zeitlichen Malers Guo Xi 郭熙 (c.1020–c.1090) genommen, die jeweils unterschiedliche Charaktere für die drei Kompositionsmuster (*gaoyuan* 高遠, *shenyuan* 深遠, *pingyuan* 平遠) der Landschaft vorschreibt. Siehe Guo Xi: „Linqan gaozhi“, in: Yu Jianhua: *Zhongguo gudai hualun leibian*, Bd. 1, S. 639; für Übersetzung und Interpretation siehe Obert: *Welt als Bild*, S. 334, 520f. Ich danke Dr. Julia Orell für diesen Hinweis.

28 Siehe Wang Wei 王維 (699–759): „Shanshui lun“ 山水論, in: Yu Jianhua (Hrsg.): *Zhongguo gudai hualun leibian*, Bd. 1, S. 596.

意在筆先為畫中要訣。作畫於搦管時，須要閒恬適掃盡俗腸，默對素幅凝神靜氣，看高下審左右幅內幅外來路去路。胸有成竹然後濡毫吮墨，先定氣勢，次分間架，次布疏密，次別濃淡，轉換敲擊，東呼西應。自然水到渠成，天然湊拍，其為淋漓盡致無疑矣。<sup>29</sup>

Hier wird einerseits eine Auffassung der Verhältnisse der natürlichen Geometrie (z. B. oben-unten, links-rechts) deutlich, andererseits betont Wang, wie diese Raumordnungsprinzipien im Vorbereitungsvorgang „internalisiert“ werden. Bemerkenswert sind in diesem Zitat die Bedingungen und die Sequenz des Schaffens: Der Maler begibt sich in einen Zustand der Ruhe, frei von Hindernissen, und der Welt gegenüber in einen Zustand voller Aufmerksamkeit. Er beginnt sodann in schnellen, kräftigen Zügen mit der grundlegenden Gliederung des Bildes und entwickelt die Arbeit an der Komposition gemäß binärer Schemata weiter.

Immer öfter trifft man in den Kunstabhandlungen dieser Periode auf die These, dass einem Bild eine einfache Struktur zu Grunde liege, ob es sich nun um eine komplizierte Komposition handele oder ob nur wenige Objekte dargestellt seien. Diese einfache Grundstruktur basiert auf den Begriffspaaren wie „Öffnung und Schließung“ (*kai-he* 開合), „Trennung und Verbindung“ (*fen-he* 分合), „sich erheben und bücken“ (*qi-fu* 起伏), „Leere und Fülle“ (*xu-shi* 虛實) usw. Diese organisieren das Bild als ganzes wie ein Raster und bringen seine Wirkung und rhythmisierte Entwicklung hervor.<sup>30</sup> Es muss hierbei unterstrichen werden, dass diese Regeln der Bildstrukturierung sowohl vom Inhalt als auch von ikonischer Ähnlichkeit abstrahierte Kategorien sind und somit eine Beziehung kennzeichnen, die nicht auf einer Identität der Erscheinung mit der Außenwelt beruht, sondern gewisse Schemata in die räumliche Ordnung des Bildes umsetzt. In diesen Schemata er-

29 Wang Yuanqi: „Yuchuang manbi“ 兩窗漫筆, in: Huang Binhong, Deng Shi (Hrsg.): *Meishu congshu*, Bd. 1, 1:1a.

30 Bei Dong Qichang heißt es z. B.: „Wenn die Alten ein großes Bild malten, waren es nur drei, vier große Trennungen und Verbindungen, mittels derer sie die Komposition vollendeten. Obwohl dort viele Orte im Detail dargestellt wurden, galt es zumal als das Wichtigste, die dynamische Konfiguration (*shi*) zu erfassen.“ (古人運大幅，只三四大分合，所以成章，雖其中細碎處多，要以取勢為主。) Siehe Dong Qichang: „Hua zhi“, S. 2106. Ähnlich auch Dong Qichang: „Huanchan shi suibi“ 畫禪室隨筆, in: *Peiwen zhai shuhua pu*, 16:5b; Wang Yuanqi: „Yuchuang“, 2:1b.

kennt man eine strukturelle Ähnlichkeit mit grundlegenden Prinzipien der chinesischen Kosmologie.<sup>31</sup>

### *Der Aufbau eines Landschaftsbildes*

Die Zurückführung der malerischen Kompositionsregeln auf abstrakte Prinzipien erklärt jedoch noch nicht, wie sich konkrete Landschaftsräumlichkeiten in den Bildern konstituieren und wie sich die Sinnbildungsprozesse in der Betrachtung solcher stark konzeptualisierten Darstellungen realisieren. Warum handelt es sich immer noch um Landschaftsdarstellungen und nicht z. B. um abstrakte Diagramme? Ein grundlegendes Modell der Landschaftsräumlichkeit mit Bezug auf die jeweiligen Raumerfahrung lässt sich mit einem detaillierten Blick auf die folgende Passage aus *Zitao xuan zazhui* 紫桃軒雜綴 (*Miszellen aus dem Studio des Purpurnen Pfirsichbaums*) von Li Rihua entwerfen:

Im Allgemeinen verfügen Bilder über drei Ebenen. Die erste ist diejenige, die der Körper einnimmt. Der Ort, an welchem man ihn positioniert, sollte nicht eng und gedrängt, sondern weit ausgedehnt sein, zum Beispiel wenn am Ufer oder unter Bäumen von einem Ort aus mehrere Anblicke zu beobachten sind. Die zweite [Ebene] ist diejenige, welche das Auge fokussiert: Es mag eine seltsame, schöne Gegend sein, es mag eine vage Ferne sein, also zum Beispiel wenn an einem Ort ein Quell hinunterströmt und Wolken aufsteigen, oder wenn Segel davonziehen und Vögel wegfliegen. Die dritte [Ebene] ist diejenige, zu welcher

---

31 Darin zeigt sich wohl eine Tendenz in den kunsttheoretischen Abhandlungen dieser Periode: Hinsichtlich der Strukturierungsprinzipien des Bildes verwenden die Theoretiker seltener als zuvor solche Formulierungen, welche auf die Übertragung von Körperschemata oder die Merkmale sozialer Ordnung verweisen; vielmehr ist von solchen abstrakten Raumkonstrukten die Rede, die sich auf kosmologische Prinzipien zurückführen lassen, wenn es z. B. heißt: „Kalligraphie und Malerei haben die gleiche Wurzel wie die Schöpfung; sie sind an Yin und an Yang gleichermaßen beteiligt.“ (書畫與造化同根, 陰陽同候。) Siehe Zhou Erxue 周二學: „Yi jiao bian“ 一角編, in: *Huafa yaolu*, 4:9b. Ähnliche Äußerungen finden sich bei Da Chongguang 笪重光 (1623–1692): „Hua quan“ 畫筌, in: *Meishu congshu*, Bd. 1, 1:4a-b; Wang Li 王翬 (1662–1750): „Dongzhuang lunhua“ 東莊論畫, in: *Meishu congshu*, Bd. 1, 2:2b. Da diese Raumkonstrukte methodisch in der Malerei umgesetzt werden, ist es korrekt, diese Formulierungen nicht lediglich als formale rhetorische Figuren zu verstehen. Siehe auch Chou: „Painting Theory“, S. 329: „there was a universal acceptance in the seventeenth as well as eighteenth century of yin-yang polarity as key to foundation of both Nature and Art.“

der Gedanke schweift, also z. B. wenn die Bahnen der Sinnesverfassung ununterbrochen bleiben, selbst wenn die Kraft der Augen erschöpft ist. Es gibt allerdings Stellen [auf dem Bild], welche man [ungestaltet] belässt, etwa beim Malen eines Baumes oder eines Felsens, wenn man die allgemeine Gestalt anhand von skizzenhaften Punkten und Tuscheflecken erfassen muss. Beim Malen einer längeren Szene<sup>32</sup> wird es zwangsläufig vorkommen, dass etwas zwar durch die inneren Sinne nicht aber vom Pinsel erfasst werden kann. Dies sind Stellen, die von der Kraft des Geistes durchdrungen werden. Das Gegebene und das Nicht-Gegebene sind mit Absicht ausgelassen, wohl weil es unmöglich wäre, sie nicht auszulassen. Wenn in der Schule der Dharma-Erscheinungen<sup>33</sup> von „Phänomenen der äußersten Ferne“ und „Phänomenen des äußersten Geringsten“<sup>34</sup> die Rede ist, so ist es dies, das gemeint ist.

凡畫有三次第，一曰身之所容，凡置身處非邃密，即曠朗，水邊林下，多景所湊處是也。二曰目之所矚也，或奇勝，或渺迷，泉落雲生，帆移鳥去是也。三曰意之所遊，目力雖窮而情脈不斷是也。然有所忽處，如寫一樹一石，必有草草點染，取態處。寫長景必有意到筆不到，為神氣所吞處，是非有心于忽，蓋不得不忽也。其於佛法相宗所云極迴色極略色之謂也。<sup>35</sup>

- 
- 32 *Changjing* 長景 als Bezeichnung für eine Querrolle (*changjuan* 長卷) ist ungewöhnlich. Möglicherweise handelt es sich einfach um eine ausgedehnte Szenerie ohne jeden Verweis auf das horizontale (oder vertikale) Format.
- 33 Die Faxiang-Schule 法相宗, auch bekannt als Weishi-Schule 唯識宗 („Schule des Nur-Bewusstseins“ oder „Schule der Nur-Vorstellungen“); siehe: Wolfgang Bauer (hrsg. v. Hans van Ess): *Geschichte der chinesischen Philosophie* (München: C. H. Beck, 2009 [2001]) S. 204f. Sie ist eine bedeutende Schule des chinesischen Buddhismus, die der indischen Yogachara-Schulrichtung entstammt und sich in China besonders durch die Lehren Xuanzangs 玄奘 (c.600–664) und seines Schülers Kuiji 窺基 (632–682) etabliert hat. „Der zentrale Gedanke der Faxiang-Schule ist [...], dass die äußere Welt nur das Produkt unseres Bewusstseins ist und keine ‚Wirklichkeit‘ besitzt.“ Siehe Franz-Karl Ehrhard, Ingrid Fischer-Schreiber: *Lexikon des Buddhismus* (München, Wien: Otto Wilhelm Barth, 1992), S. 95. Die Abhandlungen der Gelehrtenmaler der späten Ming-Zeit zeigen deutlich, dass sie sich mit den Lehren der Faxiang-Schule beschäftigten. Siehe Dong Qichang: „Chanyue“ 禪悅, in: *Rongtai ji*, Bd. 4, S. 1786f. [3:6]
- 34 „Phänomene der äußersten Ferne“ (*ji jiong se* 極迴色) und „Phänomene des äußersten Geringsten“ (*ji lie se* 極略色) sind in der Faxiang-Schule Bezeichnungen für kleinste Partikel von Substanzen wie Licht, Lichtfarben, Himmelslicht, atmosphärische Farben, verdichtete Substanzen und Dinge. Das Verständnis beider Arten von Phänomenen konstituiert sich durch die Aktivität des Bewusstseins. Es handelt sich also um ein mentales Konzept der feinsten Schicht des Materiellen. Siehe Ci Yi 慈怡 (Hrsg.): *Foguang da cidian* 佛光大詞典 (8 Bde., Taipei: Foguang chubanshe, 1988), Bd. 6, S. 5478.
- 35 Li Rihua: *Liuyan zhai biji. Zitao xuan zazhui* 六硯齋筆記。紫桃軒雜綴 (Nanjing: Fenghuang chubanshe, 2010), S. 287.

In diesem Zitat sowie im weiteren Kontext werden keine deutlichen Hinweise darauf gegeben, ob die Textstelle sich auf das Malen an sich beziehe. Wäre dies der Fall, würde das Zitat drei objektiv in der räumlichen Struktur des Bildes vorhandene und voneinander abgrenzbare „Segmente“<sup>36</sup> beschreiben. Das Zitat könnte aber auch auf die Bildbetrachtung Bezug nehmen, wobei sich in diesem Fall die drei Ebenen der Räumlichkeit erst durch die Wahrnehmungsaktivitäten des Betrachters erschließen.<sup>37</sup> Es lohnt sich daher, näher zu betrachten, welche Beschaffenheit die jeweiligen Räumlichkeitstypen (Ebenen) haben und welche Standards von Raumwahrnehmung vorausgesetzt werden.

In der ersten Ebene lässt sich das bekannte malerische Motiv des in der Natur meditierenden Gelehrten erkennen. Der Ort, an dem sich der Gelehrte befindet, bzw. an den sich der Betrachter versetzt – und zwar „körperlich“: „der Ort, den der Körper einnimmt“ (*shen zhi suo rong* 身之所容)<sup>38</sup> – ist zugleich der Punkt der Wahrnehmung, „von wo aus mehrere Anblicke zu beobachten sind“ (wörtl.: „an dem mehrere Anblicke zusammenkommen“ [*duo jing cou* 多景凑]).<sup>39</sup>

---

36 Dagegen spricht die Verwendung anderer Worte für verschiedene Segmente eines Bildes in Li Rihuas Texten: „Schicht“ (*ceng* 層) oder „Abschnitt“ (*duan* 段). In dieser dreifachen Struktur ist jedoch eine standardisierte Gliederung der Landschaftskomposition in Vorder-, Mittel- und Hintergrund erkennbar. Siehe Shitao: „Kugua heshang hua yulu“, 1:1b. Allerdings erwähnt hier Shitao ein solches Standardmuster eher im kritischen Sinne. Bei Li Rihua wird dieses Muster überarbeitet und offensichtlich mit neuem Inhalt gefüllt.

37 Ein Argument dafür wären die Verben „aufnehmen“ (*rong* 容), „fokussieren“ (*zhu* 矚) sowie „reisen, umherschweifen“ (*you* 遊), die offensichtlich auf das Subjekt des Betrachtens bezogen sind, d. h. auf denjenigen, der die Szene auf bestimmte Weise wahrnimmt.

38 Diese körperliche Metaphorik lässt sich auch in der Fortsetzung des Satzes ausmachen, wo die Beschaffenheit des Raumes beschrieben wird: Der Ort soll genügend Platz bieten, um der Befindlichkeit des ganzen Menschen eine angemessene Umgebung zu bieten. Daraus kann man folgern, dass der menschliche Körper mit seiner unmittelbaren Leibhaftigkeit und Ausrichtung die Darstellungsweise der Szene dominiert.

39 Das „Zusammenkommen“ (*cou* 凑) markiert den Bezug auf den Standort des Beobachters. Man kann es sich, besonders wenn man die Verknüpfung von *jing* 景 („Anblick“, „Außersich“) mit *guang* 光 („Licht“) berücksichtigt (Licht als Bedingung dafür, dass Objekte visuell sichtbar werden), so vorstellen, als wären es die Lichtausstrahlungen, die von den Objekten zum Zentrum der Wahrnehmung kommen. Interessant ist hier die

Für die zweite Ebene ist das Wort „fokussieren“ (*zhu* 矚) entscheidend,<sup>40</sup> insofern es einen signifikanten Unterschied zum Wahrnehmungsmodus der ersten Ebene kennzeichnet: Thematisiert werden hier der Raum des Sehens und die optisch – in der vagen Ferne – wahrgenommenen Motive<sup>41</sup> im Gegensatz zu den nahezu taktil erfassbaren, gleichsam berührbaren Gegenständen der ersten Ebene. Interessanterweise müssen diese Motive so gestaltet sein, dass sie den Blick anziehen und von ihm erfasst werden, d. h., sie müssen einen „reizvollen Aspekt“ (*qisheng* 奇勝) enthalten. Zudem ist noch zu bemerken, dass die genannten Motive (nämlich die gesehenen Objekte: ein Quell, Wolken, ein Segel, Vögel) als sich in die Ferne bewegende aufgefasst werden: Sie befinden sich also in körperlich unerreichbarer Ferne. Von hier erfolgt der Übergang zur dritten Ebene, ein Sprung über die Grenze des Sichtbaren in ein Gebiet, in dem die Phänomene nicht gegenständlich repräsentiert und also „vom Pinsel nicht erfasst“ (*bi bu dao* 筆不到) und auch nicht sinnhaft wahrgenommen werden können („die Kraft der Augen ist erschöpft“ [*mu li qiong* 目力窮]), und in dem nur noch ein von sinnlichen Bezügen losgelöstes Bewusstsein frei schweift (*yi zhi suo you* 意之所遊). Diese gedankliche Wanderung geht keineswegs selbstverständlich vonstatten, worauf die Verwendung von „Bahnen“ (*mai* 脈) in Bezug auf die von der Betrachtung ausgelöste „Sinnesverfassung“ (*qing* 情) verweist.<sup>42</sup>

---

umgekehrte Perspektive: Nicht der Betrachter ist Ausgangspunkt der Projektion, sondern umgekehrt das Objekt.

- 40 Nach Standard-Wörterbuchglossen ist *zhu* ein „konzentriertes Blicken“ in die Ferne, also eine höhere Stufe des Sehens. Das Wort kommt oft in buddhistischen Texten vor. Seine Verwendung anstelle von *wang* 望, einem anderen Wort für „in die Ferne schauen“, das in den Kunstabhandlungen häufiger verwendet wird, ist sehr bezeichnend und markiert die buddhistischen Untertöne des Textes.
- 41 Vgl. dazu eine Anweisung für die Darstellung ferner Bereiche in Shen Hao 沈颯 (1586–1661), „Hua chen“ 畫塵, in: *Meishu congshu*, 6:3a.
- 42 Charakteristisch ist an der Wendung *qingmai* die Zusammenführung der Vorstellung von „Sinnesverfassung“ (*qing*) mit der Vorstellung von sie leitenden Strukturen („Leitbahnen, Adern“, *mai*). Im 17. Jh. taucht der von der Geomantik (*fengshui* 風水) übernommene Begriff „Drachenadern“ (*longmai* 龍脈) in der Theorie der Landschaftsmalerei im Sinne von „struktureller Parameter der Landschaft“ auf; siehe z. B. Wang Yuanqi: „Yuchuang“, 2:1a; Quan Pang: *Wang Yuan-ch'i*, S. 183–185; Maxwell K. Hearn (Hrsg.): *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632–1717)* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2008), S. 12, 56. Hier ist eben der Zusammenhang mit den innerlichen Merkmalen interessant, wobei die Realisierung der Sinnesverfassung sich an den sowohl dem Körper als auch der natürlichen Landschaft innewohnenden Strukturen orientiert.

Mehr über diese Ebene lässt sich dem zweiten Teil der Passage bei Li Rihua entnehmen. Die Abschnitte *ru xie yi shu yi shi* 如寫一樹一石 und *xie chang jing* 寫長景 können, parallel gelesen, als einzelne Beispiele für die These verstanden werden: „Es gibt aber Stellen, welche man [ungestaltet] belässt“ (*ran you so hu chu* 然有所忽處). Die skizzenhafte Darstellungsweise eines Baumes oder eines Felsens – mit Punkten und Flecken – ist ein „Belassen“ (*hu*) gegenüber den im Detail dargestellten Objekten. Dieses Belassen ist aber notwendig, um die allgemeine „Gestalt auszudrücken“ (*qu tai* 取態). Auf einer höheren Stufe bei den Stellen, die vom „Sinn“ (*yi*) erfasst werden können, d. h., wo eine geistige Tätigkeit zum Tragen kommt, wird entsprechend die Differenzierung zwischen gegenständlich im Bild „Gegebenem“ und „Nicht-Gegebenem“ (*shi fei* 是非) irrelevant.<sup>43</sup> Auf diese Ebene der Vergeistigung (*wei shenqi suo tun chu* 爲神氣所吞處)<sup>44</sup> bezieht sich der Vergleich mit den feinstofflichen Phänomenen (*ji jiong se* und *ji lüe se*), die nach der *Faxiang*-Schule vom Sinn bzw. „Bewusstsein“ (*yi*) vergegenwärtigt werden können.

Bei diesen Räumlichkeitsebenen mit je unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi wird man an eine bekannte Stelle in Guo Xis (c.1020–c.1090) Werk *Lin quan gao zhi* 林泉高致 (*Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell*)<sup>45</sup> erinnert, wo verschiedenen Arten von Landschaften jeweils verschiedene Funktionen oder Verhaltensmodi zugeschrieben werden: „Unter den Landschaften gibt es solche, in denen man reisen kann; auch solche, die man betrachten kann; solche, in denen man herumschweifen kann; und solche, die man bewohnen kann“ (山水有可行者, 有可望者, 有可游者, 有可居者).<sup>46</sup> Trotz Differenzen zu Li Rihuas Text<sup>47</sup> kann dessen Klassifikation von Räumlichkeit als korrelative Beziehung von Landschaft und Land-

43 Vgl. zum Begriff der ästhetischen Nichtunterscheidung: Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (2. Ausg., Tübingen: J.C.B. Mohr, 1965), S. 111f.

44 Vgl. die „Freisetzung des Geistigen“ *shen zhi suo cheng* 神之所暢 in Zong Bings „Hua shanshui xu“; siehe dazu Obert, *Welt als Bild*, 442f.

45 Übersetzung des Titels nach Obert: *Welt als Bild*, S. 500.

46 Siehe Guo Xi: „Linquan“, S. 632. Ich konnte keinen definitiven Nachweis finden, ob Li Rihuas Zitat eine Interpretation dazu ist. Aber es scheint doch wahrscheinlich, dass er implizit darauf Bezug nimmt.

47 Z. B. spricht Guo Xi von Typen von unterschiedlichen Landschaften, während bei Li Rihua drei Typen von Räumlichkeiten einem Bild zugehörig scheinen.

schaftserfahrung durch diesen Vergleich greifbar gemacht werden: Die Landschaft erschließt sich aus dem menschlichen Verhalten zu ihr und in ihr.<sup>48</sup> Li Rihuas Klassifikation ist weniger differenziert als Guo Xis,<sup>49</sup> fügt jedoch eine weitere Ebene hinzu, die sich durch einen von der Sinneswahrnehmung und Leibhaftigkeit abgekoppelten Umweltbezug auszeichnet.

### *Schluss*

Aus dieser Betrachtung von drei Ebenen wird ersichtlich, dass der Raum in der Bildstruktur nicht als eine homogene Ausdehnung konzipiert wurde und dass es unterschiedliche Bereiche gibt, die jeweils ein anderes Modell von Wahrnehmung erfordern: Erstens gibt es einen Bereich, in dem sich der erlebte Raum entfaltet, dessen Beschaffenheit demzufolge qualitativ gemäß der körperlichen Wahrnehmung des Menschen beschreibbar ist. Zweitens gibt es einen Bereich, in welchem sich die Motive dem Betrachtenden im Sehen zeigen, wobei sich die Grenzen materialisierter Räumlichkeit im Prozess der Distanzierung auflösen. Über das zunehmend unanschaulich und unüberschaubar werdende, das mithin nicht mehr Repräsentierbare, gelangt man in den dritten Bereich der feinsten Substanzen, die sich nur durch geistige Durchdringung erschließen lassen.

So verstanden erweitert sich die Interpretation dieser Kompositionslehre von einem naheliegenden Verständnis der Anordnung eines Bildes in bestimmte Segmente zur Korrelation mit Wahrnehmungs- und Kognitionsprozessen, wengleich weiterhin gilt, dass der Maler beim Malen mit diesen jeweiligen „Effekten“ in der Struktur des Bildes rechnet: In der Struktur des Bildes angelegte Erkenntnisstufen steigen in einer hierarchischen Struktur auf: von der Wahrnehmung materieller Objekte bis hin zum Erfassen feinsten Schichten der Existenz.

Durch den Bezug auf im Buddhismus angelegte erkenntnistheoretische Hintergründe entfaltet sich somit ein Verständnis des gesamten künstlerischen Schaffens bzw. der ästhetischen Wahrnehmung. Diese werden als

---

48 Für eine solche offensichtlich phänomenologische Interpretation chinesischer Kunsttheorie siehe Obert: *Welt als Bild*.

49 Es scheint, dass die erste und die letzte von Guo Xis Arten in der ersten Ebene von Li Rihua zusammengeführt werden.

Vergegenwärtigung und Versinnbildlichung der unterschiedlichen Dimensionen des Scheinenden erkennbar: von der größten Illusion des Selbst durch die Medialität des Sehens bis hin zur Herausbildung der Illusion von feinsten Elementen der Welt, welche gleichwohl als Illusion persistieren. In diesem Bezug zur „Illusion“ und ihrer Betonung wäre somit auch die Antwort auf unsere Ausgangsfrage angelegt: „Gibt es den Raum in der Landschaftsmalerei?“

