

FABIAN HEUBEL

Aistethik

oder

Transformative Philosophie und Kultur der Fadheit

I. SUBTILE SINNLICHKEIT UND DAS IDEAL DER FADHEIT

»Sie fügt sich aus Kontrasten wie eine Landschaft oder wie das ungebundene Lied eines Vogels. Die Aufgabe, die sie dem Ohr stellt, ist nicht, Entwicklungen zu verfolgen oder die Wiederkehr des Gleichen zu erkennen, sondern über den Abgrund des Schweigens hinweg die Laute zur Einheit zu binden, in welcher sie erst, als Laute, ihren wahren Ausdruck gewinnen. Nur nach dem Maßstab einer dynamischen Musik erscheint sie zerrissen, dem sie nicht untersteht. *Sie steigert nicht: im Wechsel von Atmen und eingehaltenem Atem entwirft sie das Bild des Lebendigen.*«¹ Sie steigert nicht. Ist eine Ästhetik denkbar, die losgelöst wäre vom Zwang zu Steigerung

und Spannung, Intensivierung und Transgression? Am Rande von Adornos Ästhetik, in der die Verteidigung des Naturschönen und das Lob des Schocks koexistieren, in dem oben zitierten Text über Anton von Webern, scheint, wenn auch nur bloss, eine solche Möglichkeit auf.

Gibt es eine interne Korrespondenz zwischen der Suche nach einer Musik, die nicht steigert und der Zither Qin, deren Geschichte bis in die legendären Anfänge chinesischer Kunst zurückreicht und die spätestens seit dem dritten Jahrhundert ein wesentlicher Bestandteil chinesischer Literatenkultur gewesen ist? Hat sich die moderne, euro-amerikanische Kunst aus sich heraus Bedingungen erschlossen, die es ihr ermöglichen, bestimmte Aspekte chinesischer Literatenkultur wahrhaft ernst zu nehmen? Einem ihrer berühmtesten Repräsentanten, Xi Kang (嵇康, 223–262),

FABIAN HEUBEL ist Associate research fellow am Institute of Chinese Literature and Philosophy der Academia Sinica, Taipei.

¹ Theodor W. ADORNO: »Anton von Webern«, in: *Adorno, Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973–1986, Band 17, S.208.

möchte ich mich im dritten und vierten Teil dieses Textes widmen. Dabei kommen meine Überlegungen immer wieder auf etwas zurück, was ich hier, vorläufig, *Kultur der Fadheit* nennen möchte. Diese enthält, einerseits, eine Ästhetik subtiler Sinnlichkeit, in der die Sinne des Sehens, Hörens, Schmeckens, Riechens und Tastens darin geübt werden, die sinnliche Wahrnehmung bis an jene vage Grenze zu entwickeln, an der Wahrnehmbares aus dem Subtilen aufdämmert oder im Subtilen verdämmert; andererseits geht sie über die Sphäre sinnlicher Wahrnehmung hinaus, indem sie die Ethik der Deintensivierung und Degression umfasst, in die spirituelle Qualitäten intuitiver Wahrnehmung hineinspielen, ohne dass je ein schroffer Bruch mit der Sphäre sinnlicher Erfahrung vollzogen würde.

Es scheint mir durchaus berechtigt, in diesem Zusammenhang von einer *Ästhetik der Fadheit* zu sprechen.² Die langjährige Auseinandersetzung mit der ästhetischen Diskussion im chinesischsprachigen Raum hat mich allerdings zu einem Punkt geführt, an dem mir der Begriff der Ästhetik als solcher unzureichend geworden ist und ich begonnen habe, mich auf die Suche nach einer Alternative zu begeben. Während in den europäischen Sprachen die Möglichkeit besteht, sich durch die Unterscheidung zwischen Ästhetik und Aisthetik von Ästhetik als Theorie schöner Formen, des Kunstwerks und der Kunstkritik zu

distanzieren und die Bedeutung von Aisthetik als Lehre sinnlicher Erkenntnis oder gar allgemeiner Wahrnehmungslehre zu betonen, die sich sogar auf die Wahrnehmung von Atmosphären und das leibliche Spüren ausdehnen lässt³, ist dem modernen chinesischen Begriff der Ästhetik (*měixué* 美學) die Lehre vom Schönen unumgänglich eingeschrieben. Der im 19. Jahrhundert zunächst in Japan geprägte Neologismus bezeugt die Historizität der ostasiatischen Rezeption europäischer Philosophie und erweist sich heute nicht nur als sperrig, um den euro-amerikanischen Entwicklungen von Ästhetik im 20. Jh. gerecht zu werden, sondern auch zunehmend als schwerwiegendes Hindernis für die Rekonstruktion der Geschichte chinesischer Ästhetik, in der dem Schönen immer nur untergeordnete Bedeutung zugekommen ist.

Damit drängt sich eine weitere Ausdehnung des Begriffs der Ästhetik auf, die noch den Bereich von Aisthetik hinausgeht und sich auch mit Bemühungen um die Integration vom Leiblichkeit, Atmosphären, Kraft und Energie nicht zufrieden geben kann. Im chinesischsprachigen Kontext markiert die Verwendung von Begriffen wie energetische Ästhetik (*néngliàng měixué* 能量美學 oder *qìhuà měixué* 氣化美學) und transformative Ästhetik (*zhuǎnhuà měixué* 轉化美學) den Versuch, einerseits der Bedeutung der Atemenergie Qi (氣) und des natürlichen Energiewandels (*zìrán qìhuà* 自然

2 Vgl. François JULLIEN: *Eloge de la fadeur, A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris: Philippe Picquier, 1991; deutsche Übersetzung: *Über das Fade – eine Elogie*, Berlin: Merve, 1991.

3 Vgl. Gernot BÖHME: *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 und ders.: *Aisthetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink, 2001.

氣化) in der Geschichte chinesischer Kunst Genüge zu tun, andererseits das enge Verhältnis von Ästhetik und asketischer (übender) Kultivierung hinreichend zu berücksichtigen.⁴ Auch im Deutschen erscheint mir diese Rede-weise problematisch, aber weit weniger als im Chinesischen, in dem diese begrifflichen Bemühungen nicht nur die Spannung zwischen verschiedenen Bedeutungsdimensionen von Ästhetik anzeigen, sondern die teilweise absurden Konsequenzen transkultureller Dynamik innerhalb der modernen chinesischen Sprache zum Vorschein bringen. Im Unterschied zu kulturnationalistischen Bestrebungen, die chinesische Sprache von dem tiefgreifenden Einfluss zu reinigen, der durch die massive Rezeption westlichen Wissens seit dem 19. Jh. erzwungen worden ist, geht es mir darum, möglichst präzise jene Punkte zu bestimmen, an denen diese Rezeption zu sprachlichen und theoretischen Verengungen geführt hat, die heute das Denken in China blockieren; darüber hinaus ist es mein Ziel, ganz im Sinne transkultureller Kritik,⁵ die Transformation

dieses Denkens mit einer Transformation des Denkens in Europa zu verbinden.

Ein Versuch in diese Richtung ist die Verwendung des Begriffs der *Aistethik*, in dem Aisthetik und Ethik verschmolzen werden.⁶ Dabei wird das Problem der chinesischen Übersetzung von »Ästhetik« als »Lehre vom Schönen« (*měixué* 美學) in gewisser Hinsicht verkehrt. Die Rede von Aistethik ist vom stotternden und stolpernden Bemühen gezeichnet, nun für einen experimentellen Begriff im Chinesischen eine Entsprechung im Deutschen zu finden, in die bereits ein durch den chinesischen Kontext hindurchgegangenes, von transkultureller Dynamik geprägtes Verständnis sowohl von Aisthetik als auch von Ethik eingeflossen ist. Es erscheint mir inzwischen ungenügend, die eigenen Überlegungen auf das Problem der Übersetzung zu beschränken, auf die Suche nach Alternativen zu *měixué* (Lehre des Schönen), die im Chinesischen in Wendungen wie »Lehre des Sinnlichen« (*gǎnxìnglùn* 感性論) oder Lehre der Wahrnehmung (*zhījùxué* 知

Die unmerkliche, leicht zu übersehende Unterscheidung zwischen Aisthetik und *Aistethik* ist entscheidende Pointe meiner Ausführungen: verschoben wird nur ein unausgesprochenes, lautloses »h«.

4 Christoph Menkes Versuch, eine mit Hilfe deutschsprachiger Autoren des 18. Jh. rekonstruierte Ästhetik der Kraft und der Energie mit ethischen Übungen des Subjekts zu verbinden, eröffnet interessante Anknüpfungsmöglichkeiten an ästhetische Diskussionen in Ostasien. Vgl. Christoph MENKE: *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

5 Vgl. Fabian HEUBEL: »Foucault auf Chinesisch – Methodologische Reflexionen zu einer transkulturellen Philosophie der Selbstkultivierung«, in: *polylog, Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, no. 19, S. 19–35; und ders. »Transkulturelle Kritik und die chinesische Moderne:

Zwischen Frankfurter Schule und Neokonfuzianismus«, in: IVO AMELUNG, ANETT DIPPNER (Hg.): *Kritische Verhältnisse: Die Rezeption der Frankfurter Schule in China*, Frankfurt am Main, Campus, 2009, S. 43–65.

6 Die unmerkliche, leicht zu übersehende Unterscheidung zwischen Aisthetik und *Aistethik* ist entscheidende Pointe meiner Ausführungen: verschoben wird nur ein unausgesprochenes, lautloses »h«. Um die Gefahr der Verwechslung zu vermindern, schreibe ich *Aistethik* immer kursiv. Die Schreibung Aisth-Ethik wäre dieser Gefahr weniger ausgesetzt, allerdings würde damit die Möglichkeit vertan, das Thema einer »subtilen Transformation«, die gleichwohl tiefgreifend ist, auch orthographisch darzustellen.

覺學) durchaus vorhanden wären, aber derzeit allenfalls in akademischen Spezialuntersuchungen, etwa zum kantischen Begriff der Ästhetik, gebraucht werden und somit hinter der in der Alltagssprache fest verankerten Verwendung von *měixué* zurückbleiben. Diese alternativen Übersetzungen zu stärken, wäre einen Versuch wert, wenn sie denn nicht nur eine angemessenere Übersetzung von Ästhetik bieten, sondern darüber hinaus auch das Problem lösen würden, das in der Unmöglichkeit besteht, die »ästhetische« Dimension der chinesischen Literatenkultur im Begriff *měixué* zu artikulieren. Das scheint mir jedoch nicht der Fall zu sein. Der Begriff der Ästhetik bleibt in einem Maße sinnlicher Wahrnehmung und sinnlicher Form verhaftet, durch das gerade die Zwischensphäre energetischer Transformation, der in China besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, nicht die ihr gebührende Bedeutung zu erlangen vermag. Mit der Sphäre energetischer Transformation lässt sich eine sinnliche (*gǎnxìngde* 感性的) und eine übersinnliche (*chaogǎnxìngde* 超感性的), eine physische (*xíngérsuǎnde* 形而下的) und eine metaphysische (*xíngérxìade* 形而上的) Dimension »ästhetischer« Erfahrung unterscheiden, die durch jene hindurch miteinander kommunizieren. In diesem Sinne verstehe ich den Vorschlag, die Übersetzung von »Ästhetik« als »Lehre des Schönen« (*měixué*) durch den mit klassischen Assoziationen getränkten Neologismus »Lehre der Durchlässigkeit« (*gǎntōngxué* 感通學 oder *tōngxué* 通學) zu ersetzen.⁷ Dieser Vorschlag berührt sich mit

meinen Überlegungen, scheint mir jedoch zu sehr von einem angestrebten Idealzustand her gedacht zu sein.

Im Verlauf einer Reihe von Gesprächen, die ich über dieses Problem geführt habe, hat sich allmählich ein anderer Begriff herauskristallisiert, nämlich *juéxué* (覺學), den ich im Deutschen mit *Aisthik* weniger wörtlich übersetze als philosophisch charakterisiere, um mich ihm, auf dem Wege transkultureller Konstellation, anzunähern. Diese Annäherung soll hier, in deutscher Sprache, durch eine Erklärung zum Verhältnis von Aisthik und Ethik erfolgen. Aisthik verstehe ich, im Anschluss an Gernot Böhme, als eine Lehre der Wahrnehmung, die einerseits eine sinnlich-körperliche Dimension aufweist, welche die empirische Seite menschlichen Erkennens bestimmt. Diesem Aspekt entspricht im Begriff *juéxué* die Bedeutung von *jué* als »sinnliches Erkennen« (*zhījué* 知覺). Darüber hinaus verfügt Aisthik über eine Dimension leiblichen, das heißt nicht-sinnlichen, Spürens, durch die es möglich wird, die »Ästhetik der Atmosphären« und »ästhetische Arbeit« in den Mittelpunkt einer »neuen Ästhetik« zu rücken. Damit korrespondiert die zweite Ebene des chinesischen Begriffs *juéxué*, das Verständnis von *jué* als »Spüren, Empfinden, Fühlen« (*gǎnjué* 感覺): am Anfang steht das aufmerksame Gespür für das eigene Atmen und die Luft, die wir atmen (hier kommt die Umgebung ins Spiel). Damit tut sich die Sphäre *energetischen Spürens* (*qìgǎn* 氣感) und der Atem-Energie Qi auf, deren

學 (Philosophie der Fadheit), Beijing: Zhongguo shehui chubanshe, 2009, S. 39.

Der Begriff der Ästhetik bleibt in einem Maße sinnlicher Wahrnehmung und sinnlicher Form verhaftet, durch das gerade die Zwischensphäre energetischer Transformation, der in China besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, nicht die ihr gebührende Bedeutung zu erlangen vermag.

Bedeutung im chinesischen Kontext weit über das hinausweist, was im Rahmen einer Ästhetik der Leiblichkeit und der Atmosphären denkbar geworden ist (darauf komme ich im zweiten Teil zurück).

Die ethische Seite von *Aistethik* kommt mit der dritten Dimension von *juéxué* ins Spiel, nämlich mit der Bedeutung von *jué* als »Intuition« (*zhíjué* 直覺) oder »Erleuchtung« (*juéwù* 覺悟). Ethisch bedeutend wird Ästhetik durch den Übergang von einer an Übungspraktiken orientierten ästhetischen Asketik zu dem, was ich, mit Bezug auf Kants Rede von »ethischer Asketik«⁸, *asketische Ethik* nennen möchte. Von Ethik spreche ich im Sinne einer Übung des Selbst am Selbst, einer asketischen Transformation seiner selbst, die nicht einfach der sinnlichen Körperlichkeit oder dem energetischen Gespür folgt (*shùnjué* 順覺), sondern diese Dimensionen reflexiv umwendet (*nìjué* 逆覺) und damit für die »metaphysische« Dimension intuitiver Erleuchtung öffnet. In diesem Sinne legt der Begriff der *Aistethik* keineswegs eine Verschmelzung von Ästhetik und Ethik in einem ästhetischen Ethos nahe, ein bruchloses Kontinuum von Ästhetik und Ethik, geht vielmehr davon aus, dass ästhetische Übung ethisch werden kann, wenn sinnliche Wahrnehmung und energetisches Spüren so ins Subtile gewendet werden, dass die Qualität des Fadens hervortritt, die in konfuzianisch wie in daoistisch geprägten Texten

wiederholt mit dem »Weg« (*dào* 道) assoziiert wird. – *Aistethik* als immanente Transzendenz, die weder Immanenz noch Transzendenz verabsolutiert: als Versuch Transzendenz in die Immanenz von Transformation einzulassen.

In die obigen Überlegungen sind Erfahrungen im Bereich der chinesischsprachigen Philosophie eingeflossen, für deren Verständnis in Europa erst noch die Bedingungen geschaffen werden müssen. Die Auseinandersetzung mit nicht-europäischer Philosophie erfordert, zumindest im Kontext des modernen Ostasien, die Auseinandersetzung mit dem Europäischen im Nicht-Europäischen, die aus europäischer Perspektive vor enorme Schwierigkeiten stellt, weil »wir« unentwegt mit dem Eigenen im Fremden konfrontiert werden, mit philosophischen Hybridisierungen, die Strategien kontrastiver Hermeneutik, die China als »Außen« konstruieren, ins Leere laufen lassen.

Aistethik als immanente Transzendenz, die weder Immanenz noch Transzendenz verabsolutiert: als Versuch Transzendenz in die Immanenz von Transformation einzulassen.

2. NACKTHEIT IN EUROPA UND IN CHINA

Warum diese experimentellen Überlegungen zum Verhältnis von *Aistethik* und *juéxué* 覺學? Der Beantwortung dieser Frage möchte ich mich nun auf dem Wege einer kritischen Auseinandersetzung mit dem französischen Philosophen und Sinologen François Jullien annähern. Ich hege erhebliche Zweifel an Julliens großer Perspektive, die China als Heterotopie versteht, als ein Außen, von dem her er die impliziten Vorannahmen von Philosophie in Europa zu dekonstruieren vorgibt. Ich kann

⁸ Immanuel KANT: *Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe in 12 Bänden, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, Band 8, S. 625.

mich des Eindrucks nicht erwehren, dass der, in immer neuen Varianten durchgespielte, methodisch-strategische Kontrast von Europa und China letztlich zu einer Verstärkung eurozentrischer Klischees führt und deshalb dem mir notwendig erscheinenden Einstieg in die transkulturelle Arbeit an geteilten Problemen der Gegenwart eher hinderlich als förderlich ist.

Dieser Befund wird durch das letzte, »L'idéal n'est pas épuisé« betitelte, Kapitel seines Buches *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe* auf geradezu erschütternde Weise bestätigt. Die gegenwärtige »Krise Europas« sieht er in einer »stillen Transformation«, die Europa durch eine Art schleichende Sinisierung schwächt. Diese Sinisierung ist jedoch nicht von der Art eines direkten oder auch nur indirekten Einflusses Chinas auf Europa, besteht vielmehr in einer, von der Absage an die platonische Metaphysik begleiteten, Anverwandlung Europas an die »chinesische Nicht-Idealität«⁹, an ein transformatives Denken, auf das sich Philosophie in Europa aus internen Gründen zubewegt: das Denken in »stillen Transformationen«¹⁰ schleicht sich in Europa ein und untergräbt die Bedingungen der Möglichkeit seines historischen Aufschwungs. – Obwohl mich diese Perspektive an die echauffierten Äußerungen mancher chinesischer Philosophen erinnert, für welche die Kritik der Metaphysik und der Untergang des Abendlandes zusammenfallen

und die deshalb, nun im Unterschied zu Jullien, darauf insistieren, dass auch die chinesische Philosophie ihre Metaphysik entwickelt hat, interessiert mich Julliens Beobachtung einer »stillen Transformation« Europas – nur dass ich in der von ihm beklagten Abschwächung des Vertrauens in Ideal und Heil, Utopie und Revolution eine historische Verschiebung sehe, in der das zweifellos nicht gerade heroische Vermögen Europas zum Ausdruck kommt, sich nach den Katastrophen in der ersten Hälfte des 20. Jh., nach dem Untergang, neu zu orientieren: die Möglichkeit, sich vom Heroismus zu verabschieden, den Kult von Schock und Bruch zu hinterfragen, die Zwanghaftigkeit im Drang zur permanenten Überschreitung von Grenzen zu durchschauen und sich an der Gewalt von Revolutionen nicht länger blind zu berauschen.

Jullien beschwört hingegen ungerührt das »Streben nach dem Ideal«, in dem seines Erachtens die Fruchtbarkeit europäischer Kultur begründet liegt. Auch sein Buch *Vom Wesen des Nackten*, das den Bedingungen der Möglichkeit des Nackten in der Kunst Europas und seiner Unmöglichkeit in China nachgeht, ist von diesem Motiv geprägt. Der damit eröffnete Vergleich zweier Sinneskulturen führt zu der weitreichenden Fragestellung, inwiefern mit Bezug auf die Geschichte der chinesischen Literatenkultur überhaupt von einer Kultur der Sinne gesprochen werden kann. Zu der Frage: was bedeutet es, Sinnlichkeit und Körperlichkeit konsequent *energetisch* zu denken, das heißt weniger von der *Form* als von der *Transformation* her?

9 JULLIEN: *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris: Seuil, 2009, S. 287.

10 Vgl. JULLIEN: *Les transformations silencieuses*, Paris: Grasset, 2009.

... was bedeutet es, Sinnlichkeit
und Körperlichkeit konsequent
energetisch zu denken, das heißt
weniger von der *Form* als von
der *Transformation* her?

Die Sinneskultur, die dabei in den Horizont menschlicher Kultivierung rückt, wirkt zunächst ausgesprochen unsinnlich, nicht nur weil bedeutende Künste wie Pinselschrift und Tuschmalerei von einem weitgehenden Verzicht auf »Farbe« (*sè* 色) geprägt sind (*sè* kann auch Sinnlichkeit und Sexualität bedeuten), sondern weil der menschliche Körper, vor allem der nackte menschliche Körper, darin fast vollständig ausgeblendet wird. Zugleich wird allerdings der Körper auch nicht idealisiert und dient somit nicht als Medium des Strebens nach einer idealen Form, in der ein metaphysisches Wesen zum Ausdruck kommt. Die Reizlosigkeit der Farben, die Vorliebe für Schattierungen des Schwarzen, zeugt deshalb auch weniger von Sinnenfeindschaft, als von einer Kultivierung der Sinne, die fasziniert ist von der Durchlässigkeit zwischen Sinnlichem und Geistigem, von der Versinnlichung des Geistigen und der Vergeistigung des Sinnlichen, und die deshalb den Übergang *zwischen* beiden zum Feld diverser asketischer Praktiken gemacht hat. Vermochte die chinesische Literatenkultur subtile Sinnlichkeit, einen »höheren« weil subtileren Materialismus¹¹, zu entfalten, weil sie unsinnlicher und sinnlicher war als der Hauptstrom europäischer Kultur? Bieten nicht Kunst und Kunsthandwerk Chinas, von der unerschöpflichen Wandelbarkeit der Pinselschrift bis zu den blassen Glasuren und verfeinerten Formen Song-zeitlicher Keramik, Zeugnisse eines solchen subtilen Mate-

rialismus? Ja. Aber diese Art zu fragen haftet noch an einer Unterscheidung von Materialismus und Idealismus, die in einem Sinne metaphysisch ist, von dem sich der Begriff der *Aisthethik* abzusetzen trachtet. Mit dem Streben, aus dem Teufelskreis von Überhöhung und Verdammung des Sinnlichen auszubrechen, eröffnet sich eine transkulturelle Perspektive auf ein klassisches Motiv chinesischer Ästhetik und Ethik: die Verbindung von Transformation und Fadheit.

»Warum hat die Literatenmalerei in China letztlich die Darstellung eines Bambushalms oder eines Felsens der des menschlichen Körpers vorgezogen? Ein Mensch – ein Felsen: eine befremdliche Gegenüberstellung ... Kann man sie denn vergleichen? Die chinesische Kritik macht uns das glauben, indem sie von dem Prinzip ausgeht, dass es ebenso anspruchsvoll ist, einen Felsen wie einen Menschen zu malen. Nicht weil sie den Körper für erstarrt hält, sondern weil sie den Felsen für lebendig hält.«¹² Demnach ist die chinesische Literatenmalerei darum bemüht, die Transformation natürlicher Energien so in ästhetischen Formen zu artikulieren, dass der Übergang von einem Zustand in einen anderen einbezogen wird:

»Die chinesische Malerei stellt die *Transformation* vom einen zum anderen dar. Sie malt den Effekt des Vagen und Unbestimmten

Mit dem Streben, aus dem Teufelskreis von Überhöhung und Verdammung des Sinnlichen auszubrechen, eröffnet sich eine transkulturelle Perspektive auf ein klassisches Motiv chinesischer Ästhetik und Ethik: die Verbindung von Transformation und Fadheit.

¹¹ Alfred SCHMIDT: *Goethes herrlich leuchtende Natur: Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*, München: Hanser 1984, S. 95.

¹² JULLIEN: *De l'essence ou du nu, Avec des photographies de Ralph Gibson*, Paris: Seuil, 2000, S. 85–86; deutsche Übersetzung: *Vom Wesen des Nackten, Mit Photographien von Ralph Gibson, aus dem Französischen von Gernot Kamecke*, München: sequenzia, 2003, S. 101.

[...], der mit dem Wandel einhergeht. Alles ist jedoch immer im Wandel. Während das griechische Denken das Geformte und das Unterschiedene aufwertet, woraus sich der Kult der Form, für den das Nackte beispielhaft steht, erklären lässt, denken – gestalten – die Chinesen vornehmlich den Übergang und das (im Modus des ›Subtilen‹, des ›Feinen‹, des ›Un-deutlichen‹) Gekennzeichnete. Und aus diesem Grunde ist ihr Denken so wertvoll. Denn das griechische Denken, das auf das Prinzip der Gegensätze baut und allen Wert der Klarheit zumisst [...], hat uns in einer Hinsicht auf eigentümliche Weise unserer Mittel beraubt: nämlich das *Undeutliche* des Übergangs zu denken (oder darzustellen). Daher hat man es in China vorgezogen, Bambushalme und Felsen, Wellen und Nebel darzustellen, und nicht das Nackte.«¹³

Für das Verständnis von Julliens Perspektive ist entscheidend, dass er sich in seiner Erklärung der Bedeutung des Nackten in der europäischen Kunst nicht mit dem Motiv der Sublimierung des Begehrens, der Idealisierung des entblößten Körpers zur harmonischen Schönheit der Form zufriedengibt, vielmehr in der »Offenbarung« idealer Form eine Gewalt und ein »Entsetzen« sieht, das erst die Rede von einem *Sichtbarwerden des Wahren im Sichtbaren* erlaubt: »Das Entsetzen (*effroi*) entsteht aus dem Taumel im Angesicht einer Sache, die aus dem Unendlichen hervorkommt und zugleich genau umrissen und endlich ist und die mitnichten die Form selbst verschlei-

ert – diejenige eines nackten Körpers. Aufgrund des plötzlichen Einbrechens (*irruption*) aus dem Jenseitigen in die Unmittelbarkeit des Sinnlichen, des Sinnlichsten überhaupt, in den Umriss und die Fleischlichkeit der nackten Form, sind wir von Furcht ergriffen. Es ist eine metaphysische Erfahrung.«¹⁴ An anderer Stelle heißt es: »Das Nackte tritt aus einer großen, heroischen Begegnung mit dem Sein hervor [...]«¹⁵. Das Nackte macht innerhalb der Form eine ideale Form sichtbar, innerhalb der Sichtbarkeit eine höhere, metaphysische Sichtbarkeit.

Die herausgehobene Bedeutung des Nackten in der europäischen Kunst und deren Abwesenheit in der chinesischen, führt Julliens kontrastives Verfahren einerseits zur Verbindung zwischen dem Nackten und der (metaphysischen) Philosophie in Europa, sowie, andererseits, zur Verbindung zwischen der Nichtexistenz des Nackten in China und der Abwesenheit von Metaphysik im chinesischen Denken, für das er eine Verabsolutierung der Immanenz für charakteristisch hält. Erst der Blick aus der Ferne, der Blick, der den Umweg über die chinesische Heterotopie genommen hat, der einen Ort kennengelernt hat, an dem das Nackte in der Kunst keine bedeutende Rolle spielt, macht, Jullien zufolge, den Blick auf das verborgene Wesen der europäischen Kultur deutlich: »Wenn es ein Merkmal des intellektuellen, ästhetischen, aber auch des theoretischen Abenteuers im Okzident gibt, das heißt eines, welches diesen im innersten

13 JULLIEN: *De l'essence ou du nu*, S. 91 (dt. S. 110–111).

14 JULLIEN: *De l'essence ou du nu*, S. 106 (dt. S. 129).

15 JULLIEN: *De l'essence ou du nu*, S. 49 (dt. S. 58).

charakterisiert (und somit erlaubt, überhaupt von Europa oder dem ›Okzident‹ zu sprechen), dann ist es das Nackte.«¹⁶

Zum philosophischen Problem wird das Nackte also, sobald sich die Frage nach den Bedingungen seiner Möglichkeit oder Unmöglichkeit stellt. Die Abwesenheit des Nackten verweist auf eine Unmöglichkeit, die Jullien bis ins chinesische Denken zurückzuerfolgen versucht. Denn so wie die Existenz des Nackten eine Besonderheit der europäischen Kultur offenbart, zeigt dessen Abwesenheit spezifische Eigenschaften der chinesischen Kultur und des chinesischen Denkens auf.¹⁷ Von hier aus schreitet Jullien fort zur Charakterisierung des je Spezifischen von Kultur und Denken in Europa und in China. Dabei arbeitet er einmal mehr mit dem Kontrast zwischen Sein und Prozess, den er nun auf die ästhetische Diskussion des Verhältnisses von idealer Form und energetischer Transformation ausweitet. Folgerichtig kommt Jullien zu der Frage, ob Künstler und Kunstkenner in China überhaupt je nach dem Schönen im Sinne einer idealen Form gesucht haben.

Nicht die schöne Form, so lautet seine Antwort, hat in China die Kunst beschäftigt, sondern ein um das Motiv des Energetischen zentriertes Verhältnis von Materiellem und Spirituellem, von Offenbarem und Verborgenen. Während die europäische Kunst im Medium des Nackten nach der Offenbarung einer Substanz gesucht hat, ging es der chinesischen um die Übermittlung einer subtilen,

sich der sinnlichen Wahrnehmung entziehenden Lebendigkeit innerhalb der sichtbaren Form: »Die chinesischen Künstler wollen weder das Sichtbarste im Bereich des Sichtbaren hervortreten noch das Ideal zum Sichtbaren herabsteigen lassen. Sie streben vielmehr danach, das Unsichtbare durch das Sichtbare hindurch einzufangen: diese Dimension der unsichtbaren und unendlichen Effizienz, das heißt des Geistes (*shen* 神), der unaufhörlich das Sichtbare durchdringt und belebt.«¹⁸ Deshalb »kennen die Chinesen eher die Erfahrung eines Fadens, deren Entfaltungsmöglichkeiten unerschöpflich sind. Es ist die Fadheit des Diskreten. Dagegen ist das Nackte niemals diskret; es besitzt Einbruchskraft (*effraction*). Das Nackte ist immer spektakulär, ob man will oder nicht.«¹⁹ So nähert sich Julliens kontrastive Hermeneutik, auf dem Wege negativer Abgrenzung, dem Zusammenhang von Transformation und Fadheit. Diese Annäherung fördert faszinierende Einsichten zutage, bleibt aber unzureichend, insofern sie den Unterschied zwischen Form und Transformation, Ideal und Effektivität, Einbruch und Fadheit, Spektakulärem und Diskretem mit der Nötigung zu einer existentiellen Entscheidung für die eine oder für die andere Seite verbindet.

Mit seinem Lob der »einbrechenden Gewalt des Nackten« (*puissance d'effraction du nu*)²⁰ distanziert sich Jullien von der klassizistischen Idealisierung des Nackten ins Äthe-

Zum philosophischen Problem wird das Nackte also, sobald sich die Frage nach den Bedingungen seiner Möglichkeit oder Unmöglichkeit stellt.

16 JULLIEN: *De l'essence ou du nu* S. 20 (dt. S. 22).

17 JULLIEN: *De l'essence ou du nu* S. 47 (dt. S. 49–50).

18 JULLIEN: *De l'essence ou du nu* S. 50 (dt. S. 60).

19 JULLIEN: *De l'essence ou du nu* S. 48 (dt. S. 57).

20 JULLIEN: *De l'essence ou du nu*, S. 7 (dt. S. 7).

rische, von einer harmonistischen Verharmlosung von Metaphysik, für die, sowie für eine bestimmte Deutung Europas, er dann um so entschiedener Partei ergreift.²¹ Damit zwingt er sich und »uns« in eine falsche Alternative, in ein böses Entweder-Oder, hinter dem ein aggressives Freund-Feind-Schema lauert. Geht es ihm nicht letztlich darum, China besser zu verstehen, um es besser bekämpfen zu können? Um es rauszuhalten – aus Europa? In diese Richtung weist für mich die merkwürdige Frage: »Quelle *transformation silencieuse* défait l'Europe?«²² Die Vorstellung, dass aus der Krise platonischer Metaphysik und der internen Aufgeschlossenheit Europas für stille Transformationen eine schleichende Sinisierung Europas werden könnte, ist ihm derart verhasst, dass er das Schicksal Europas auf dem Spiel sieht und glaubt, einmal mehr, den Untergang des Abendlandes an die Wand malen zu müssen. Die Strategie einer Öffnung für das fremde Außen, die dieses gleichwohl mit harter Hand draußen hält, mag einer unterschwellig, in Europa verbreiteten, Angst vor dem wachsenden Einfluss Chinas entgegenkommen. Ich frage mich hingegen, ob in Europa nicht ein Potential besteht, sich, mit

21 Ich muss hier die Diskussion der wichtigen Frage nach dem Zusammenhang zwischen der philosophischen Krise der Metaphysik und dem ästhetischen Durchbruch der »Nicht-Idealität« in der modernen europäischen Aktmalerei zurückstellen, durch welche die Begrenztheit von Julliens Perspektive deutlicher würde. Vgl. die Kritik an Jullien in: Federico FERRARI, Jean-Luc NANCY: *Nus sommes, La peau des images*, Bruxelles: Gevaert, 2002, S. 17–22.

22 JULLIEN: *L'invention de l'idéal*, S. 288.

der Aufgeschlossenheit für die Subtilität stiller Transformationen, auch für die Sphäre des Fadens zu öffnen, in der jene einen kulturell außerordentlich ausdifferenzierten Ausdruck gefunden hat.

Gleichwohl möchte ich Julliens Bedenken nicht einfach von der Hand weisen. Ist seine Aversion gegen diese Entwicklungstendenz gänzlich unbegründet? Sicherlich, sein Ansatz läuft darauf hinaus, genau jene, vor dem Hintergrund des globalen Kapitalismus entstehende, transkulturelle Dynamik zu ersticken, die aus geteilten Problemen Europas und Chinas erwachsen, und aus der auch die Kultur in Europa verändert hervorgehen wird. Nicht zu leugnen ist die scharfsichtige Sensibilität, mit der er den Finger auf den *politischen Preis* des Denkens der Transformation und der Fadheit gelegt hat: ihm zufolge korrespondiert die Neigung chinesischer Literaten zur Fadheit mit einem politisch-ökonomischen Regime, in dem eine Politik der Harmonie und eine Ökonomie der Energien derart miteinander verflochten sind, dass die Möglichkeit von Kritik und Dissidenz ausgeschlossen wird. Subtile Fadheit und spektakuläre Intensität verweisen somit nicht nur auf verschiedene Kulturen sinnlicher Erfahrung, sondern auch auf verschiedene Regime der Sinnlichkeit, in denen Ästhetik und Politik auf unterschiedliche Weise zusammenlaufen.

3. TRANSFORMATION UND KRITIK

Das Motiv des Sich-wandlungsfähig-Haltens (*se maintenir évolutif*) als individuelle Ausprä-

Ich frage mich, ob in Europa nicht ein Potential besteht, sich, mit der Aufgeschlossenheit für die Subtilität stiller Transformationen, auch für die Sphäre des Fadens zu öffnen, in der jene einen kulturell außerordentlich ausdifferenzierten Ausdruck gefunden hat.

gung chinesischen Prozess- und Transformationsdenkens durchzieht Julliens Studien zu Denken und Ästhetik chinesischer Literaten. Das ist *die* große, immer wieder variierte Intuition in seiner Beschäftigung mit der chinesischen Kultur, der meine eigenen Überlegungen viel verdanken. Problematisch wird es, wenn er sich an die politische Ausdeutung dieser Intuition macht und sie konsequent mit Konformismus und Kritiklosigkeit verbindet. Diese Tendenz kommt auf sehr direkte Weise in seiner Deutung des Denkers, Dichters und Musikers Xi Kang zum Ausdruck, eines der legendären sieben Waisen vom Bambushain, deren Bedeutung für die Entwicklung der chinesischen Literatenkultur seit dem dritten Jahrhundert kaum zu überschätzen ist.²³

Die konsequent entfaltete Idee vom Leben als transformativem Prozess, sowie deren An-

23 Zu Xi Kang vgl. Robert H. VAN GULIK: *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*, Tokyo: Sophia University, 1941; Robert G. HENRICKS: *Philosophy and Argumentation in Third-Century China, The Essays of Hsi K'ang*, Princeton: Princeton University Press, 1983; Donald HOLZMAN: *La Vie et la Pensée de Hi K'ang*, Leiden: Brill, 1957; Jean LEVI: *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois, Polémiques du troisième siècle traduites et présentés par Jean Levi*, Paris: Éditions de l'encyclopédie des nuisances, Paris, 2004. – Der Name Xi Kang 嵇康 wird im modernen Chinesisch in der Regel *Ji Kang* gelesen; Fachleute, die ich in Taiwan zur Frage der Lesung befragt habe, konnten mir keine definitive Antwort hinsichtlich der korrekten Lesung geben, halten aber gleichwohl an der heute verbreiteten Lesung fest; ich vermag in dieser Frage keine Entscheidung zu treffen und halte mich deshalb vorerst an die in der westlichen Sinologie übliche Umschrift als Xi Kang (bzw. Hsi K'ang oder Hi K'ang).

bindung an das Motiv einer Harmonie menschlicher und kosmischer Energien, gilt Jullien als entscheidendes Hindernis für die Ausbildung von Kritik und Dissidenz in China. Diese, so Jullien, verlangt das Beziehen einer *Position* im Angesicht und eventuell auch im Gegensatz zur Macht und kann somit Stillstand, Blockierung und Einseitigkeit nicht vermeiden. Mit Blick auf Xi Kangs politisch motivierte Hinrichtung wundert er sich, dass jener der brutalen und willkürlichen Gewalt der Macht nur mit der Musik seiner Zither Qin begegnet ist, um darin einen Beweis dafür zu sehen, dass das »Ideal der Disponibilität« mit der »Weigerung, den Konflikt zu denken« einhergeht.²⁴ Der »chinesische Literat«, so Jullien verallgemeinernd, ist über mehr als zwei Jahrtausende in der Alternative »zwischen Engagement im Dienste des Fürsten und Rückzug auf die persönliche Entwicklung« steckengeblieben. Um zu einem kritischen Intellektuellen zu werden, hätte der Literat mit der harmonisch gedachten »Funktionalität des Prozesses« brechen und zu jener »Ebene der Idealität« (*plan de l'idéalité*) vorstoßen müssen, mit der er die Entwicklung europäischer Kultur schicksalhaft verbunden sieht. Im Angesicht des übermächtigen Staatsapparats habe sich »der chinesische Literat« aber kein Recht auf Verteidigung, Widerspruch oder gar Kritik konstruiert, denn dies hätte »die Konstitution einer *anderen Seite* (als derjenigen der Macht)«

24 JULLIEN: *Nourrir sa vie, à l'écart du bonheur*, Paris: Seuil, 2005, S.156; deutsche Übersetzung: *Sein Leben nähren, Abseits vom Glück*, herausgegeben und übersetzt von Ronald Voullié, Berlin: Merve, 2006, S. 206.

Subtile Fadheit und spektakuläre Intensität verweisen somit nicht nur auf verschiedene Kulturen sinnlicher Erfahrung, sondern auch auf verschiedene Regime der Sinnlichkeit, in denen Ästhetik und Politik auf unterschiedliche Weise zusammenlaufen.

verlangt.²⁵ War nicht, so Jullien weiter, die von der Literatentradition als harmonischer Wechsel ausgegebene Alternative zwischen Kaiserhof und Bambushain nichts als eine »Illusion«, eine »bloße Flucht«, ohne jeglichen »utopischen Wert«?²⁶ Verweist nicht der Tod des Sokrates, exemplarisch, auf eine »andere Ordnung der Werte«, während Xi Kang einen sinnlosen Tod gestorben ist, bar aller Revolte und aller Hoffnung? In diesem Sinne sieht Jullien die chinesischen Literaten »verdammte zur ewigen Stille von Prozessen«.²⁷

Im Gegensatz zur utopielosen Immanenz des Prozesses, mit der eine fließende, Verhärtungen meidende Lebensweise einhergeht, evoziert Jullien immer wieder die utopische Kraft der metaphysischen Tradition Europas, um das europäische »Einbrechen des Idealen« (*l'effraction de l'idéal*) der chinesischen »Integration in die Harmonie« entgegenzustellen.²⁸ Dieses kontrastive Verfahren scheint mir von Hilflosigkeit gegenüber dem Verhältnis von Immanenz und Kritik zu zeugen, mit dem die moderne europäische Philosophie seit ihrem Eintritt in das Zeitalter der Kritik auf verschiedene Weise gerungen hat. Deshalb

interessiert mich, ob das von Jullien angesprochene Problem nicht längst schon ein europäisches Problem geworden ist, das auf die Möglichkeit von Kritik vor dem allgemeinen Hintergrund einer modernen Philosophie der Immanenz verweist, welche die Anerkennung von Werden und Wandlung zu einer ihrer vorrangigen Aufgaben gemacht hat. Nach dem Niedergang traditioneller Metaphysik und christlicher Theologie wird immanente Kritik auf historisch je spezifische Macht- und Kraftverhältnisse bezogen, innerhalb derer sie sich zu konstituieren hat. Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Möglichkeit, durch das Motiv energetischer Transformation in eine Dynamik transkultureller Kritik einzutreten, in der zeitgenössisches Denken in China und in Europa kritisch miteinander korrespondieren könnten. Allerdings hat in Europa der begriffliche Zusammenhang von Macht und Kraft Ansätzen zu einer energetischen Ontologie, von Nietzsche bis Foucault, immer wieder, auf fatale Weise, die vitalistische Tendenz zur Intensivierung, Mobilisierung und Transgression verliehen. Die vitalistische Inbeschlagnahme eines kulturellen – und nicht physikalischen – Begriffs der Energie ermahnt einerseits zur Skepsis, andererseits aber auch zur Bemühung, Energetik vom Zwang zur Intensivierung zu lösen. Damit rückt das kritische Potential des Zusammenhangs von energetischer Transformation und Fadheit in den Blick.

Im Verlauf seiner Diskussion der Subtilität literarischer *Indirektheit* fragt Jullien: »Was ist der Preis – der politische Preis – dieser

25 JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 157 (dt. S. 206).

26 JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 158 (dt. S. 207).

27 Vgl. JULLIEN: *Nourrir sa vie*, Kapitel XII und das Kapitel »Unmögliche Dissidenz (*Ideologie der Indirektheit*)« in JULLIEN: *Le Détour et l'Accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris: Grasset, 1995, S. 110–133; deutsche Übersetzung: *Umweg und Zugang, Strategien des Sinns in China und Griechenland*, Wien: Passagen Verlag, 2000, S. 115–137.

28 JULLIEN: *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris: Seuil, 2009, S. 17.

Die vitalistische Inbeschlagnahme eines kulturellen Begriffs der Energie ermahnt einerseits zur Skepsis, andererseits aber auch zur Bemühung, Energetik vom Zwang zur Intensivierung zu lösen.

Subtilität?»²⁹ Er beurteilt den »Preis« dieser Subtilität, mit der das Motiv der Fadheit aufs Engste verknüpft ist, von der Gegenwart her: der Preis zeigt sich demnach nicht nur in der historischen Unfähigkeit, aus dem System des kaiserlichen Autoritarismus auszubrechen, sondern auch in der Schwierigkeit chinesischer Literaten, sich zu Intellektuellen zu modernisieren und als solche die Demokratisierung Chinas voranzutreiben. Für die Diskussion des Verhältnisses von Immanenz und Kritik ist dieser Aspekt von Bedeutung, weil im 20. Jh. die ästhetische Skrupulosität moderner Kunst und eine Philosophie der Immanenz, für die Transzendenz und Finalität problematisch geworden sind, in eine Konstellation eingetreten sind, mit der die Frage nach der Möglichkeit von Kritik und Dissidenz auf eindringliche Weise neu gestellt worden ist.

Für Jullien verläuft kein Weg von der literarischen Vorliebe für das Fade zur politischen Kritik. Ich vermute hingegen, dass sich bei Xi Kang paradigmatisch eine Wendung des Motivs der Fadheit vom Ästhetischen ins Ethische zeigt, die jene Freimütigkeit kritischen Sprechens und Handelns stützt, für die Xi Kang vor allem hingerichtet worden ist.³⁰ Julliens In-

29 JULLIEN: *Le Détour et l'Accès*, S. 110 (dt. S. 115).

30 Das Verhältnis zwischen Kultivierung und Freimütigkeit, das dabei hervortritt, zeugt von einem spezifischen Verhältnis zwischen ästhetischer Übung und richtigem Leben, das den Vergleich mit der von Foucault in seinen letzten Vorlesungen skizzierten Selbstsorge, die am »Leben« und nicht an der »Seele« (und damit an der »platonischen Metaphysik«) orientiert ist, geradezu herausfordert. Vgl. vor allem Michel FOUCAULT: *Le courage de la vérité, Le gouvernement*

terpretation der Schlusspassage von Xi Kangs »Traktat über das Nähren des Lebens« schließt eine solche reflexive Wendung allerdings aus: zu sehr steht der Gegensatz zwischen Überhöhung von Harmonie und Ausschluss von Dissidenz im Vordergrund. Julliens unmissverständlich geäußertes Unbehagen gegenüber Xi Kangs Ideal der guten Lebensnahrung spitzt sich in der Bemerkung zu, dieses scheine »jede Störung, jeden Zweifel, jede Unruhe« auszuschließen und »keinem Einbrechen (*effraction*) eine Chance zu lassen – und das bis zum Ersticken (des Schreis, des Lachens, des Pathetischen, des Jubels ...)«. ³¹

Xi Kang schreibt vom guten Nährer des Lebens, er »vergisst das Vergnügen und hat danach Freude zur Genüge« (*wànghuan erhou lèzú* 忘歡而後樂足). Jullien sieht darin nicht nur »jedes Streben nach Glück« beseitigt, sondern auch jeglichen Bezug zur Utopie abgeschnitten, deren Transzendenz erst Autonomie, Freiheit und die Konzeption des Politischen möglich gemacht hat.³² Das Nähren des Lebens hingegen weigert sich in Dissonanz mit dem »Natürlichen« zu treten und verabsolutiert die Immanenz natürlichen Energiewandels und dessen Regulation durch Kultivierung. Bar jeder Finalität ist dabei zwar das individuelle Leben im Spiel, aber entleert von »aller Persönlichkeit

de soi et des autres II, Cours au Collège de France (1983–1984), Paris: Gallimard/Seuil, 2009, S. 147–149 und S. 226–227.

31 JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 155 (dt. S. 204).

32 Jullien bezieht sich zwar vielfach auf Foucaults Begriff der Heterotopie, scheint sich jedoch nicht daran zu stören, dass dieser aus der Kritik des Begriffs der Utopie hervorgegangen ist.

Für Jullien verläuft kein Weg von der literarischen Vorliebe für das Fade zur politischen Kritik. Ich vermute hingegen, dass sich bei Xi Kang paradigmatisch eine Wendung des Motivs der Fadheit vom Ästhetischen ins Ethische zeigt.

und allem Charakter«. ³³ Xi Kangs Tod, so Jullien, bleibt ohne Revolte und ohne Hoffnung, weil dieser sich geweigert hat, »sich eine Position zu konstituieren«. ³⁴ Deshalb verkörpert Xi Kang für ihn »nur aus Versehen den Nonkonformismus und die zu bedenkenden Gefahren, welche er zur Folge hat« (Jullien bezieht sich hier auf die historische Überlieferung, der zufolge ein privater Streit der Anlass für Xi Kangs Hinrichtung gewesen ist). ³⁵ Unfähig aus dem ideologischen Rahmen der für natürlich gehaltenen großen Funktionalität des Prozesses auszurechnen, »der sich über ihm schließt und ihn verschlingt«, behalte die Macht das letzte Wort:

»Kurz vor seiner Hinrichtung, so wird berichtet, habe Xi Kang ein letztes Mal auf seiner Zither die ›Ode an den großen Frieden‹ (*Taipingyǐn* 太平引) gespielt. Welchen anderen Ausweg hätte er auch gehabt, als weiterhin die Harmonie zu beschwören? Denn im Augenblick seines Todes, habe er sich umgedreht, um seinen Schatten zu betrachten. Sieh an, dieser Schatten ist sehr wohl da und folgt ihm immer noch ... Nach der daoistischen Hoffnung wird derjenige, der seine Natur soweit verfeinert und geläutert hat, dass er nicht mehr seinen Schatten hinter sich sieht, darin die Gewissheit finden, dass seine endgültig verfeinerte Materialität schließlich unvergänglich geworden ist.« ³⁶

Mit der schroffen Einseitigkeit dieser philologisch zweifelhaften ³⁷ Deutung hat Jullien nicht nur sein politisches Urteil über die Musik der Zither Qin gesprochen, die er an anderer Stelle auf sehr knappe, aber doch einfühlsame Weise charakterisiert hat ³⁸, sondern letztlich jede weitere Beschäftigung mit Xi Kang und der chinesischen Literatenkultur diskreditiert.

³⁷ In den wichtigsten Quellen, die über Xi Kangs Tod berichten, der Anekdotensammlung *Shishuo xinyǔ* (*Neue Gespräche und Erzählungen aus der Zeit* 世說新語) und dem Geschichtswerk *Jinshu* 晉書 wird berichtet, das Xi Kang vor seiner Hinrichtung das Stück »*Guǎnglǐngsǎn*« gespielt hat, das, zumindest einer verbreiteten Interpretation gemäß, auf den Fürstenmord durch einen Qin-Spieler anspielt und damit eine scharfe Kritik der politischen Situation enthalten haben würde. Die Erwähnung der »Ode an den großen Frieden« erfolgt hingegen nur in einem Kommentar zum *Shishuo xinyǔ*. Der apodiktische Gestus des Satzes »Welchen anderen Ausweg hätte er auch gehabt, als weiterhin die Harmonie zu beschwören?« ist in Anbetracht dieser Textlage unverständlich. – Zudem beruht Julliens Auffassung, Xi Kang habe seinen eigenen Schatten betrachtet, um sich seiner Unsterblichkeit zu versichern, auf einem Missverständnis, denn dieser sah sich um, bevor er mit dem Qin-Spiel begann, um sich am Schattenstand über das Heranrücken seiner Todesstunde zu vergewissern. Die entsprechende Stelle im *Jinshu* lautet: »Kang blickte sich nach dem Sonnenschatten um, nahm seine Qin, spielte sie und sprach: ›Einst wollte Yuán Xiàoní von mir das Stück *Guǎnglǐngsǎn* lernen, was ich jedes Mal abgelehnt habe; heute hört *Guǎnglǐngsǎn* auf zu existieren.« (「康顧視日影，索琴彈之，曰：『昔袁孝尼嘗從吾學廣陵散，吾每靳固之，廣陵散於今絕矣。』」).

³⁸ Vgl. das Kapitel »*Fadheit der Töne*« in Julliens *Eloge de la fadeur*.

³³ JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 159 (dt. S. 209).

³⁴ JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 158 (dt. S. 208).

³⁵ JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 158 (dt. S. 208).

³⁶ JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 159 (dt. S. 209).

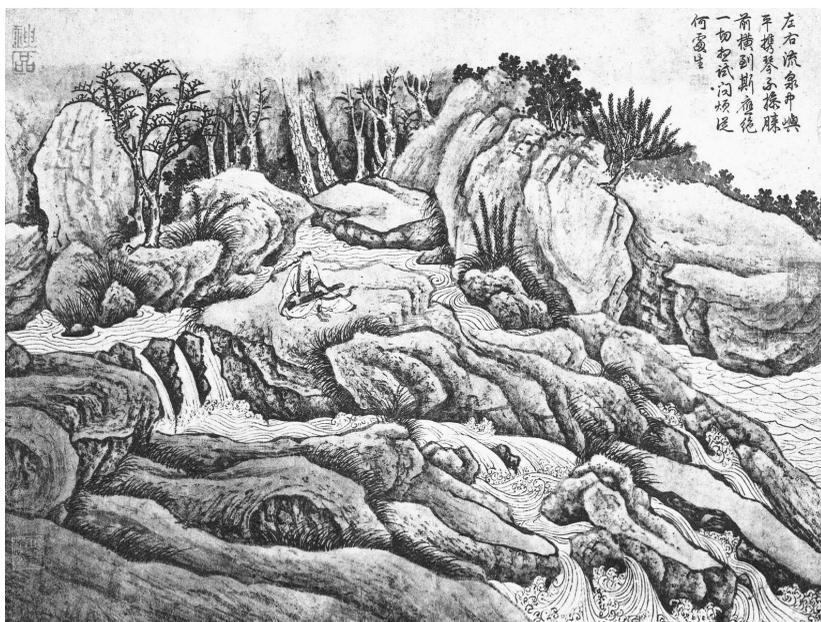
Julliens Diskussion daoistischer Kultivierung zeigt, wie sehr ihn sein komparatives Raster auch in diesem Fall auf zwei einander unversöhnlich gegenüberstehende Haltungen starren lässt: einerseits das Bewahren und Nähren des Lebens, dessen energetische Ökonomie der Selbsttransformation für ihn nur um den Preis von Konformismus und Autonomieverlust zu haben ist; andererseits eine Verschwendung des Lebens, das sich in der Erschütterung und in jenem Einbruch (*effraction*) der Leidenschaft heroisch übersteigt, der auch schon die Erörterung des Nackten angeleitet hat.³⁹ Ich möchte demgegenüber dafür plädieren, die schroffe Entgegensetzung von indirekter Subtilität und heroischer Intensität zu verlassen, um statt dessen zumindest den Versuch zu machen, der Ästhetik des Widerstands gerecht zu werden, die mit Xi Kangs Kunst einhergeht und mich auf den Begriff der *Aistethik* zurückkommen lässt.

4. FADHEIT UND WIDERSTAND

Das Bild (Fig. 1) zeigt einen Mann in weitem Gewand, der eine Zither Qin spielt, die quer auf seinen eingewinkelten Beinen liegt. Er sitzt auf einem Felsen, auf beiden Seiten umflossen von strömendem Wasser und blickt auf das abschüssige Bachgestein. Im Hintergrund sind Bäume und Sträucher zu sehen. Obwohl dieses Bild lange nach Xi Kangs Tod gemalt worden ist, nehme ich es an dieser Stelle auf, weil es einen Eindruck von der Bedeutung des Bezugs zur Natur, zu Berg und Wasser

39 Vgl. JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 23 (dt. S. 29).

(*shanshui* 山水), vermittelt, der die chinesische Literatenkultur über Jahrtausende geprägt hat. Das Spiel der Zither Qin direkt in der Natur oder in einem in natürlicher Umgebung gelegenen Pavillon, das Wandern mit dem in eine Stofftasche gehüllten Instrument unter dem Arm durch die Natur (Fig. 2), gehört zu den beständig wiederholten Motiven der chinesischen Tuschmalerei. Literarische



Quellen, die erheblich weiter zurückreichen, bezeugen auf vielfältige Weise nicht nur die hervorgehobene Bedeutung des Verhältnisses von Musik und Natur, sondern auch die große Aufmerksamkeit, die Umgebung und Atmosphäre für die Ästhetik der Zither Qin gespielt haben. Historisch wurden immer wieder Beschwerden über das verbreitete Unverständnis der auf das Fide eingestimmten Grundhaltung dieses Instruments geäußert. Qin-Musik kann

Fig. 1

Lu Hong (盧鴻, ca. 8. Jh., zugeschrieben)

»Zehn Bilder von der Grashütte, Bild 7«, (*cāotáng shízhìtú* 草堂十志圖), Nationales Palastmuseum Taipei.

polylog 22

SEITE 49



Fig. 2

Hong Ren (弘仁, 1610–1664),
 »Landschaft und Pflaumenblüte
 Nr. 7« (shanshui meihuàtú
 山水梅花圖之七), Museum der
 Provinz Anhui.

polylog 22
 SEITE 50

zu dem weiterreichenden Sachverhalt, dass der Wert des Instruments sich nicht allein auf die Qualität der Aufführung oder auf die Differenzierung der Klangfarben stützen kann, sondern gleichermaßen als Medium asketischer Ethik, als »Gerät zur Kultivierung des Weges« (*xiudào zhī qì* 修道之器) wahrgenommen werden muss, um seine ästhetischen Qualitäten angemessen würdigen zu können.

bewegt und schnell sein, aber sie ist nie spektakulär. Selbst erhebliche Anstrengungen aus jüngster Zeit, das Instrument konzertfähiger zu machen, haben nur begrenzten Erfolg gezeitigt; gespielt mit traditionellen Seidensaiten, ist die Zither Qin selbst bei kraftvollem Spiel vergleichsweise leise und diskret (so leise, dass man sie frühmorgens oder spätabends spielen kann, ohne dass sich Nachbarn beschweren).

Die Anforderungen an die Aufmerksamkeit für Umgebung und Atmosphäre führen

Fadheit ist nicht nur ein Modus ästhetischer Artikulation, sondern auch ein Ideal der Kultivierung, das sowohl daoistische als auch konfuzianische Texte hochhalten.⁴⁰

Einer der wichtigsten musikphilosophischen Texte seiner Zeit ist Xi Kangs »Prosadichtung auf die Qin« (*qínfù* 琴賦), der seinen einflussreichen »Traktat darüber, dass Klänge ohne Trauer und Freude sind« (*sheng wú aīlè lùn* 聲無哀樂論) ergänzt. Xi Kangs Lob der Zither Qin ist nicht nur literarisch ein äußerst anspruchsvoller Text, der jeden Übersetzungsversuch hermetisch an sich abprallen lässt. Seine stark daoistische Tönung scheint zudem seinen repräsentativen Charakter zu vermindern. Gleichwohl scheint mir die in ihm vollzogene Verflechtung materieller, energetischer und spiritueller Momente charakteristische Einsicht in wichtige Aspekte der chinesischen Literatenkultur zu gestatten, nicht zuletzt weil er die musikästhetische Lektüre schnell an Grenzen stoßen lässt und von daher zu einem Versuch, ihn *aisthetisch* zu lesen geradezu einlädt.⁴¹

40 Im Buch *Zhongyong* 中庸, einem der »Vier Bücher« des Konfuzianismus, heißt es: »Des Edlen Weg ist fade, aber nicht langweilig ...« (君子之道, 淡而不厭); im Buch *Laozi* 老子 (Kapitel 35) heißt es: »kommt der Weg (*dào*) aus dem Mund ist er fade wie ohne Geschmack« (道之出口, 淡乎其無味); im Buch *Zhuangzi* 莊子 (Kapitel 20) heißt es: »Des Edlen Verkehr ist fade wie Wasser, des kleinen Menschen Verkehr ist süß wie Most. Des Edlen Fadheit führt zu Nähe, des kleinen Menschen Süße führt zu Trennung« (君子之交, 淡若水, 小人之交甘若醴。君子淡以新, 小人甘以絕).

41 Vgl. die Übersetzung von Robert H. VAN

Der Haupttext der »Prosadichtung auf die Qin« beginnt mit der Schilderung einer von der Harmonie zwischen Himmel und Erde durchdrungenen Berglandschaft, der natürlichen Umgebung, in der jene Bäume wachsen, aus deren Material idealerweise eine Zither Qin gemacht wird. Eine solche Umgebung aus steilen Bergklüften, reißenden Strömen, dichten Wolken und hohen Bäumen hat sodann, dereinst, im Herzen zurückgezogener Einsiedler den Wunsch geweckt, ihre Gedanken musikalisch zu äußern. Sie haben den starken Ast eines majestätischen Baumes abgeschnitten, um daraus ein Instrument zu machen, dessen Herstellung und Ausstattung beschrieben wird: in der Auswahl der Materialien, Form und Farbe, konzentriert sich die hohe Gesinnung dieser Gelehrten der Berge und Wälder. Sodann werden einige Qin-Stücke charakterisiert, die geeignete Umgebung für das Spiel und die Variationsmöglichkeiten der Fingertechnik werden beschrieben, um schließlich auf die Tugenden jener vollendeten, »äußersten Menschen« (*zhìrén* 至人) zu sprechen zu kommen, welche »auszuschöpfen vermögen die elegante Qin« (*néngjìn yǎqín* 能盡雅琴). Dieser Text, dessen Aufbau nicht nur von materiellen zu spirituellen Qualitäten fortschreitet, sondern beide Momente ständig ineinander vermittelt, verlangte eine eingehende Erörterung, die ich an dieser Stelle nicht leisten kann. Statt dessen möchte ich, in gebotener Kürze, auf die Frage zurückkommen, inwiefern eine auf das

»steuernde Nähren geistiger Energie« (導養神氣)⁴² ausgerichtete Kultivierung, der zudem stark naturphilosophische Züge eignen, eine Quelle von Kritik und Widerstand sein kann. Denn Xi Kang beschränkt sich nicht darauf, dem disziplinären Charakter zivilisatorischer Formen die Ungebundenheit natürlichen Lebens zu konfrontieren. Der disziplinierenden Gewalt politischer Machttechniken wird vielmehr eine Kultivierung entgegengesetzt, für die ein harmonisches Verhältnis zur Natur, zur eigenleiblichen und zur äußeren, von herausragender Bedeutung ist. Seine Prosadichtung auf die Zither Qin beschwört die Möglichkeit des »äußersten Menschen«, mittels dieses Musikinstruments am natürlichen Energiewandel teilzunehmen und das eigene Leben nährend zu transformieren. Die damit einhergehende Kultivierung verlangt, sich von den menschlichen Leidenschaften zu distanzieren und in eine Welt einzutreten, die Xi Kang am Schluss seines »Traktats über das Nähren des Lebens« andeutet: ein Zustand von Klarheit, Leere, Stille und Gelassenheit, der das im Buch Laozi angesprochene Verringern egoistischer Privatinteressen und das Vermindern der Wünsche verlangt.⁴³ Seiner Auffassung nach ist solche Kultivierung jedoch nicht mit Zwang und Verbot verbunden. Sinnliche Begierden werden verworfen, aber nicht unterdrückt, insofern sich durch Kultivierung der Zugang zur Welt der »wunderbaren

Der disziplinierenden Gewalt politischer Machttechniken wird vielmehr eine Kultivierung entgegengesetzt, für die ein harmonisches Verhältnis zur Natur, zur eigenleiblichen und zur äußeren, von herausragender Bedeutung ist.

42 Vgl. das Vorwort zu Xi Kangs »Prosadichtung auf die Zither Qin«.

43 Vgl. JULLIEN: *Nourrir sa vie*, S. 153–154 (dt. S. 201–202).

GULIK: *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*, Tokyo: Sophia University, 1941.

Subtilität äußerster Dinge« erst eröffnet, die durch »Vernunft« gewusst, aber nur schwerlich mit dem Auge gesehen werden können.⁴⁴ Die Rede von »äußersten Dingen« meint hier keine der physischen Welt entgegengesetzte metaphysische Welt, sondern eine Sphäre subtiler Transformation und Differenzierung, welche sich der sinnlichen Wahrnehmung entzieht, einem »hektisch konkurrierenden Herzen« (*zào jìng zhī xīn* 躁競之心) verschlossen bleiben muss, jedoch einer intuitiven Wahrnehmung zugänglich ist, die gelernt hat, sich im Grenzbereich der Sinnlichkeit zu bewegen, in jener Sphäre zwischen dem Offenbaren und dem Verborgenen, in der das Sichtbare aus dem Unsichtbaren auftaucht, das Hörbare aus dem Unhörbaren, oder das Sichtbare im Unsichtbaren verschwindet, das Hörbare im Unhörbaren, um dabei einen subtilen Nachglanz oder Nachklang übrigzulassen: die Kultur der Fadheit ist eine Schule des Noch-Nicht-Seins und des Rest-Lassens (*yú ràng* 餘讓). Bei Xi Kang klingt eine Art der Askese an, welche die Triebwünsche nicht zu unterdrücken oder gar zu vernichten sucht, ihre Macht vielmehr auf dem Wege einer Erweiterung und Verfeinerung des Sinnlichen, einer Art »Selbst-Sublimierung der Sinnlichkeit«⁴⁵ unterläuft: »Für wen die große Harmonie äußerste Freude ist,

für den sind Reichtum und Luxus keines Blickes wert; für wen unaufdringliche Fadheit äußerster Geschmack ist, für den sind Wein und Farbe [*sè*: Sinnlichkeit, Sexualität, weibliche Reize] nicht erstrebenswert.«⁴⁶

Natur – zwischen Berg und Wasser zu weilen und dabei die Zither Qin zu spielen, ist für Xi Kang, meine ich, kein bloßer Ort des Rückzugs und der Flucht, sondern ein Ort des Kräftesammelns, ein Ort des Alleinseins, der die Konzentration auf die wesentlichen Aspekte des Lebens ermöglicht. Natur erscheint nun als Teil eines gewählten Weges, der auf einen Zustand des absichtslosen Ankommens bei sich selbst zielt (*wú wéi zì dé* 無為自得), auf eine Harmonie mit sich selbst (*tǐ qì hé píng* 體氣和平), die den utilitaristischen und strategischen Blick auf die Dinge abwirft. Das Nähren des Lebens zeigt sich als eine Kultivierung, durch die ein energetisches Subjekt Materialität und Spiritualität einander annähert (*xíng shén xiāng qīn* 形神相親), um einen »harmonischen« Zustand der Genügsamkeit zu erreichen, der erst die Bewegung zwischen Eintritt in und Rückzug aus der Welt ermöglicht. Dadurch dringt Kultivierung zu jener Schicht vor, die bei Xi Kang das Öffentliche heißt: zum Ausdruck öffentlich bedeutsamer Wahrheit über den Zustand der bestehenden Gesellschaft.

Die Figur Xi Kangs ermangelt nicht der transgressiven und schockierenden Momente. In diese Richtung weist etwa der Stil schrof-

44 DAI Mingyang 戴明揚: *Xi Kang ji jiaozhu* 嵇康集校註 (Kritische und kommentierte Werke Xi Kangs), Beijing: Renmin, 1962, S.155: 至物微妙, 可以理知, 難以目視.

45 Herbert MARCUSE: *Triebstruktur und Gesellschaft, Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S.194.

46 DAI Mingyang: *Xi Kang ji jiaozhu*, S.190: 若以大和為至樂, 則榮華不足顧也; 以恬澹為至味, 則酒色不足欽也.

Das Nähren des Lebens zeigt sich als eine Kultivierung, durch die ein energetisches Subjekt Materialität und Spiritualität einander annähert.

fer Provokation, mit der er Shan Tao, der ebenfalls zur Gruppe der sieben Weisen vom Bambushain gehörte, die Freundschaft kündigt, nachdem dieser ihn zur Annahme eines Beamtenpostens zu drängen versucht.⁴⁷ Nicht nur Freundschaft ist für ihn von größter Bedeutung (was sich nicht zuletzt an dem Ernst zeigt, mit dem Freundschaften aufgekündigt wurden), sondern auch die offene, unverblünte Rede, die freimütig gesellschaftliche und politische Zustände kritisiert. Der »Traktat über die Absage an private Interessen« (*shisilùn* 釋私論) diskutiert die Idealfigur des Edlen hinsichtlich seines Verhältnisses zu Öffentlichem (*gong* 公) und Privatem (*si* 私) und betont, dass der Edle seine »Worte ausschöpft« (*jìnyán* 盡言), direkt ausspricht, was er auf dem Herzen hat (*zhíxīn'éryán* 值心而言) und damit Öffentlichkeit verkörpert, während der gemeine »kleine Mensch« (*xiǎorén* 小人) seine Meinung im Privaten verbirgt: Das Herz des Edlen ist »ohne Fixierung hinsichtlich des Richtigen und des Falschen« (*xīnwúcuòhúshìfēi* 心無措乎是非), vermeidet vorgefertigte Positionen, um sich im Handeln nicht dem »Weg« entgegenzustellen. Einen Zustand »leeren Herzens ohne Fixierung« (*xūxīnwúcuò* 虛心無措) auszubilden, wird als Voraussetzung »aufrichtigen Handelns« (*dǔxíng* 篤行) verstanden, das die äußerlichen Regeln von Ritualität und Gesetzmäßigkeit überschreitet,

um dem Natürlichen zu folgen (*yùemíngjiào ér rènzìrán* 越名教而任自然), wie einer der programmatischen Sätze dieses Textes lautet. Damit zeigt sich natürliches Von-selbst-sein als Quelle von Xi Kangs kritischer Freimütigkeit.

In der *Kultivierung eines Zustands natürlicher Spontaneität*, der den Maßstab von Xi Kangs gesellschaftlicher und politischer Kritik abgibt, bildet das Natürliche keinen Gegensatz zu den Techniken der Lebensnahrung (*yǎngshēngzhìshù* 養生之術), geht vielmehr aus Praktiken des Übens hervor, die einen ausgeprägten Bezug zur materiellen Kultur der Sinne pflegen, sich aber nicht auf diese beschränken lassen. Xi Kangs musikphilosophische Auffassungen und seine Prosadichtung auf die Zither Qin stehen in engstem Verhältnis zu seiner Konzeption der Kultivierung des Lebens. Seine Existenz ist zutiefst ästhetisch, sprengt jedoch selbst den erweiterten Rahmen einer allgemeinen Wahrnehmungslehre, die neben der sinnlichen Erkenntnis auch Leiblichkeit und atmosphärische Kräfte einzu beziehen versucht. Durch das große Gewicht, das der Kultivierung von Fadheit, diesem scheinbar paradoxen Ideal des Menschseins, darin zukommt, sehe ich mich zur Suche nach einem Begriff gezwungen, der diese Aspekte zusammenzuführen vermag: 覺學 *Aistethik*.

In der *Kultivierung eines Zustands natürlicher Spontaneität* bildet das Natürliche keinen Gegensatz zu den Techniken der Lebensnahrung.

47 Vgl. die deutsche Übersetzung dieses Briefes in Wolfgang BAUER: *Das Antlitz Chinas, Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute*, München: Hanser, 1990, S. 151–154.