# TRIERER BEITRAGE



Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier

Gangji Liu

Verbreitung und Einfluß der deutschen Ästhetik in China

传播手影響一路和德男子学在中面

Herausgegeben von Karl-Heinz Pohl

Sonderheft 10

#### **INHALT**

Karl-Heinz Pohl	Vorwort	•••••
Liu Gangji	Einführung	
	I. Die Erforschung und Verbreitung der deut durch Wang Guowei	
	II. Cai Yuanpeis Beitrag zur Erforschung und der deutschen Ästhetik	
	III. Die Ästhetik von Lipps bei Lü Cheng und	Fan Shoukang 1
	IV. Zong Baihua und Guo Moruo über Goethe	· 1
V	V. Die Einführung und Erforschung der Ästh durch Ma Cai und Zhu Guangqian	
	VI. Verbreitung und Einfluß der marxistische	n Ästhetik in China 1
	VII. Li Zehou über die Ästhetik Kants	2
	VIII. Die Einführung und Erforschung der deut in China von den 80er bis zu den 90er Jah	
	Zusammenfassung und Ausblick	

### **AUTOREN**

Prof. Liu Gangji Philosophische Fakultät Universität Wuhan VR China

Prof. Dr. Karl-Heinz Pohl Universität Trier Fachbereich II – Sinologie 54286 Trier Aus dem Chinesischen übersetzt von einer Projektgruppe des Faches Sinologie der Universität Trier

Redaktionell bearbeitet von Petra Poenaru

#### ISSN 0344-0753

#### TRIERER BEITRÄGE

Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier

Herausgeber: Der Präsident der Universität Trier Redaktion: Pressestelle (Anschrift: 54286 Trier)

Satz und Druck: Technische Abteilung der Universität Trier

Umschlaggestaltung: Franz Raabe, Trier

# Vorwort

Karl-Heinz Pohl

Wie nachhaltig die westliche Moderne der Welt ihren Stempel aufgedrückt hat, läßt sich selbst in den entlegensten Winkeln unseres Planeten beobachten. Die Frage, ob diese aus dem Zeitalter des Kolonialismus und Imperialismus herrührende Entwicklung sich letztlich zum Segen für das globale Unternehmen Mensch auswirken wird, werden spätere Generationen zu beantworten haben. Wie dem auch sei, von der Überlegenheit westlicher Technologie und Naturwissenschaft ausgehend scheint sich weltweit die Ansicht durchgesetzt zu haben, daß die westlichen Geisteswissenschaften - zumindest was Theoriebildung und Reflexionsgrad betrifft - ebenfalls normativ sind. Diese Ausrichtung auf den Westen ist zwar in jüngster Zeit – seit Edward Saids "Orientalismus"-These – in die Kritik geraten, die Auswirkung dieser "postkolonialen" Kritik, in Form einer Hinterfragung unserer "eurozentristischen" Annahmen und einer bewußteren interkulturellen Wahrnehmung anderer Kulturkreise, ist jedoch erst minimal spürbar: Wir schmoren weiterhin im Saft unserer eigenen wissenschaftlichen Theorien und nehmen es als selbstverständlich an, daß auch in den Geisteswissenschaften, die sich ja letztlich um die Bestimmung des Wesens des Menschen drehen, andere Völker und Kulturen sich des westlichen Diskurses zu befleißigen haben. Die Folge davon war und ist, daß der Austausch zwischen den Kulturen in den "humanistischen" Disziplinen auf einer Art Einbahnstraße ablief: Euroamerikanische Theorien, Kategorien und Modelle wurden weltweit rezipiert und dadurch schulbildend. Unsere eigene Beschäftigung mit den jeweils fremden Kulturen beschränkte sich hingegen auf eine Art kulturanthropologischen Positivismus: Deren Besonderheiten (um nicht zu sagen Absonderlichkeiten) wurden untersucht, verkartet und in unseren Wissenschaftsgebäuden abgelegt.

China bildet, was diese Form des geisteswissenschaftlichen Einbahnverkehrs angeht, keine Ausnahme. Seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts, insbesondere seit der sogenannten 4.-Mai-Bewegung (ca. 1917–23), sind dort westliche Gesellschafts- und Wissenschaftstheorien tonangebend. 1949 wurde schließlich der Marxismus als angeblich fortschrittlichste westliche Gesellschaftslehre zur offiziellen und verbindlichen "Diskursordnung" bestimmt. Erst neuerdings, nach einer de facto Verabschiedung von Karl Marx und bei einem nur noch nominellen Festhalten an den Lehren des berühmten Trierers, beginnt sich wieder eine gewisse Tendenz zur Aufwertung der eigenen Tradition abzuzeichnen.

Die moderne chinesische Geistesgeschichte läßt sich insofern als Geschichte der Auseinandersetzung Chinas mit dem westlichen Denken verstehen. Und hierzu gehört auch die moderne chinesische Ästhetik. Nun wird gerne der Einwand erhoben, daß zumindest das traditionelle China keine der abendländischen philosophischen Ästhetik vergleichbare Disziplin gekannt habe. Vom Standpunkt einer methodenbewußten Theoriebildung aus betrachtet, haben derartige Bedenken natürlich Gewicht, doch verstehen die Chinesen – aufgrund der Verwandtschaft zu kunstphilosophischen Aspekten der westlichen Ästhetik – die eigene reiche Tradition von eher petischen als systematischen Reflexionen über das Wesen der Literatur und Kunst als "Ästhetik", als "Lehre vom Schönen" (meixue). Und wenn wir nicht noch in weiteren Eurozentrismus verfallen wollen, wären wir gut beraten, diese interkulturelle Annäherung trotz definitorischer Unschärfe anzuerkennen.

Der Ästhetik kommt in dieser Auseinandersetzung mit dem Westen in zweierlei Hinsicht ein eigener Stellenwert zu: Erstens bildete sie – zumindest zu Anfang ihrer Rezeption in China - cinen relativ politikfreien Raum, weshalb sie zu zwanglosem Erkunden abendländischen Denkens vergleichsweise viel Spiel ließ. Zweitens gehört sie in ihrem für die Chinesen besonders wichtigen Teilaspekt der Kunstphilosophic zu einem Gebiet, in welchem mannigfaltige Anknüpfungsmöglichkeiten zu eigenen Traditionen bestehen. Denn anders als die traditionellen chinesischen Gesellschaftslehren (insbesondere der Konfuzianismus) ist die eigene Tradition auf diesem Gebiet nicht durch die Begegnung mit dem Westen diskreditiert worden. Vielmehr verstanden die Chinesen ihre eigene Kultur, als sie anfang dieses Jahrhunderts sich im Verhältnis zum Westen zu definieren begannen, als eine ästhetische. Liu Gangji, der Verfasser des vorliegenden Buches, hat in seiner (zusammen mit Li Zehou verfaßten) Geschichte der chinesischen Asthetik als letztes und vielleicht wichtigstes Charakteristikum der vormodernen chinesischen Ästhetik den Umstand bezeichnet, daß ein ästhetisches Bewußtsein (jingjie) als das höchste im menschlichen Leben zu erreichende Bewußtsein betrachtet wurde.

Die Begegnung mit der westlichen, vor allem mit der deutschen Ästhetik bot den chinesischen Intellektuellen ausreichend Gelegenheit, einerseits faszinierend Fremdes (z. B. die Kategorie des Tragischen oder Hegels Systematik) zur Kenntnis zu nehmen und andererseits nach vertrauten Inhalten zu suchen, um sie mit vergleichbaren eigenen Traditionen in Beziehung zu setzen. Von diesem Bemühen waren insbesondere Wang Guowei, Cai Yuanpei und Zong Baihua, die ersten von Liu Gangji hier behandelten Denker geprägt. Gerade von Cai Yuanpei gingen wichtige Impulse für die Ausformung des eben erwähnten kulturell-ästhetischen Selbstverständnisses der Chinesen aus: Durch sein

Studium in Deutschland mit der abendländischen Philosophie, insbesondere mit Kant, vertraut, betrachtete er den westlichen Menschen im wesentlichen als von der Religion geprägt, wohingegen in China die "Ästhetik" (als Verbindung von Moral, Ritual und Kunst) eine vergleichbare Rolle gespielt habe. Er forderte deshalb für das moderne China eine "ästhetische Erziehung statt Religion". Daß seine Theorien immer noch nachwirken, sieht man an dem heutigen Bemühen in China – nachdem es zu Cai Yuanpeis Zeiten gescheitert war – ästhetische Erziehung in den Schulen wieder einzurichten.

Aus Liu Gangjis Schrift wird deutlich, daß sich die moderne chinesische Ästhetik hauptsächlich durch die Auseinandersetzung mit der deutschen Tradition herausgebildet hat. Aufgrund der enormen Übersetzungs- und Rezeptionsprobleme wurde allerdings die deutsche ästhetische Tradition – vom Idealismus bis zum Marxismus – mit einer Phasenverschiebung von etwa 100 bis 150 Jahren aufgenommen. Folglich darf es nicht verwundern, daß der Diskurs der chinesischen Ästhetik des 20. Jh. von den Kategorien und Fragestellungen der deutschen Philosophie des 18. und 19. geprägt ist. Durch die rigide Übernahme des Marxismus wurde diese Tendenz noch verstärkt. Von dieser Fixierung her ist auch die chinesische Übersetzung für Ästhetik als "Lehre vom Schönen" zu verstehen. Sie ist für China etwas unglücklich, da in der chinesischen Tradition selbst mit Ausnahme einer an Platon erinnernden synonymen Verwendung von "schön" (mei) und "gut" (shan) in frühkonfuzianischen Schriften – die Kategorie des Schönen weder in der Form des Natur- noch der des Kunstschönen eine Rolle spielte. Vielmehr hatte in der chinesischen Literaturtheorie und Kunstphilosophie "Schönheit" als gefälliges Äußere einen negativen Klang, wenn nicht sogar einen "vulgären" (su) Beigeschmack. "Ästhetisch" wichtig waren dagegen Attribute wie harmonisch-ausgewogen (he) oder natürlich-spontan (ziran). Ein Kunstwerk sollte nicht der Natur nachgebildet sein, sondern die Kreativität der Natur spüren lassen und eine poetische, über sich selbst hinausweisende suggestive Wirkung besitzen.

Die Suche der modernen chinesichen Ästhetiker nach dem Schönen in der eigenen Tradtion gleicht somit in mancher Hinsicht einer Irrfahrt, die sie jedoch, wie bei Irrfahrten nicht unüblich, manches Interessante entdecken ließ – so zum Beispiel die zahlreichen Parallelen, die Liu Gangji in seinem letzten Kapitel zwischen der deutschen und der chinesischen Ästhetik vorstellt. Auch wird man an Liu Gangjis Ausführungen, insbesondere in Kapitel 6 und 7, feststellen, daß in China eine ausgesprochen kreative Auseinandersetzung mit der marxistischen Ästhetiktheorie stattgefunden hat, die in der geistigen Heimat des Marxismus, sofern sie dort zur Kenntnis genommen würde, durchaus stimulierend wirken könnte. Es käme wohl einfach darauf an, miteinander "ins Gespräch" zu kommen.

Ein Gespräch kommt allerdings nicht dadurch zustande, daß die eine Seite eine Meinung vertritt und die andere, in einer Art Lehrmeister-Schüler-Beziehung, aufmerksam zuhört. Ein Dialog entsteht erst, wenn auch die Ansichten des anderen zu Gehör kommen und ernst genommen werden. Die Zeit für einen solchen Dialog zwischen dem Westen und anderen Kulturen scheint inzwischen reif zu sein.

Eine Grundvoraussetzung dafür ist jedoch, daß jede Seite die Position der anderen durch Übersetzungen kennenlernen und sich damit auseinandersetzen kann. Hier ist die Situation zwar noch recht einseitig, doch wurde die Übertragung von Liu Gangjis Schrift nicht zuletzt mit dem Ziel in Angriff genommen, für einen solchen Dialog bessere Bedingungen zu schaffen. Nachdem mit der Übersetzung von Li Zehous *Der Weg des Schönen (Mei de Licheng)* im Jahre 1992 eine Geschichte der vormodernen chinesischen Kultur und Ästhetik auf Deutsch vorgestellt wurde, liegt nun zusammen mit Liu Gangjis Grundzügen der modernen chinesischen Ästhetik – exemplarisch als Auseinandersetzung mit der deutschen – eine umfassende chinesische Ästhetikgeschichte vor.<sup>1</sup>

China befand sich im Verhältnis zum Westen lange Zeit in der Rolle des gelehrigen Schülers. Es hat sich dabei ein Typus von Gelehrten – oder Intellektuellen – herausgebildet, der nicht nur mit westlichen Theorien, sondern auch mit den eigenen Traditionen bestens vertraut ist. Folglich sind in den letzten hundert Jahren in China bemerkenswerte "gemischte Formen" und Synthesen von westlichem und östlichem Denken entstanden, unter denen die Ästhetik nur eine von vielen ist. Die hohe Fähigkeit, fremdkulturelles Denken aufzunehmen, zu verarbeiten und es schließlich zu etwas unverwechselbar Eigenem zu machen, hat China bereits bei der Rezeption des Buddhismus unter Beweis gestellt. Diese Fähigkeit wird möglicherweise in der kommenden Epoche eine neue Bedeutung gewinnen, geht es doch gerade angesichts der nach und nach sichtbar werdenden globalen Probleme darum, alte Denkmuster aufzubrechen und zu innovativen Lösungen zu gelangen. Hier könnte sich die chinesische Vertrautheit mit zwei Welten sogar als Vorteil crweisen.

Was die Geisteswissenschaften betrifft, haben wir einerseits inzwischen einen solchen Grad an Komplexität in der Theoriebildung erreicht, daß ihre von der Wirklichkeit losgelösten Lehren außer von Experten kaum noch wahrgenommen werden. Andererseits scheint in unserem Bemühen um Verständnis und Sinnstiftung - angesichts postmoderner und poststrukturalistischer Modetheorien die Erkenntnis eines anything goes der Weisheit letzter Schluß zu sein. Das Paradigma heißt "Beliebigkeit". Man darf allerdings - nachdem sich ein neues kulturelles Selbstbewußtsein in Ostasien abzuzeichnen beginnt - auch erwarten, daß von dort dieses Paradigma zunehmend in Frage gestellt wird und die damit einhergehenden Theorien herausgefordert werden. Schließlich könnte die Entdeckung des kulturell anderen auf unsere Humanwissenschaften cbenfalls vitalisierend wirken, denn es wäre ja möglich, um

Dem an der Thematik interessierten Leser seien folgende Werke zur weiteren Lektüre empfohlen: Heinrich Geiger, Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts: Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne, Frankfurt 1987, Li Zehou, Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik, hg. von Karl-Heinz Pohl u. Gudrun Wacker, Freiburg 1992, sowie Zhu Liyuan und Gene Blocker (Hg.), Contemporary Chinese Aesthetics, New York 1995.

Hans-Georg Gadamer zu paraphrasieren, daß der andere – hier die andere Kultur mit ihren anderslautenden Antworten auf existentielle Menschheitsfragen – auch uns etwas zu sagen hat. Das Paradigma des 21. Jahrhunderts hieße dann: "Interkulturalität".

\*

Der hier vorgestellte Text von Liu Gangji ist die Übersetzung einer Vorlesung, die er im Sommersemester 1994 als Gastprofessor im Fach Sinologie an der Universität Trier gehalten hat. Liu Gangji ist seit 1978 Professor der Philosophie an der Universität Wuhan (der chinesischen Partneruniversität der Universität Tricr) und seit 1987 Direktor des dortigen Forschungsinstituts für Ästhetik. Als Schüler von Zong Baihua gilt er als einer der bedeutendsten Ästhetiker des modernen China. 1988 wurde er für seine herausragenden Verdienste mit einem staatlichen Titel geehrt. Seine Forschungen umfassen, neben der älteren und modernen chinesischen und westlichen Ästhetik, chinesische Malerei (insbesondere der Dynastien Ming und Qing), Kalligraphie, Literaturthcorie, moderne chinesische Geistesgeschichte und Marxismus. Von seinen zahlreichen Schriften seien im folgenden nur einige wenige exemplarisch vorgestellt. Zusammen mit seinem früheren Mitschüler Li Zehou hat er, wie schon erwähnt, eine Geschichte der chinesischen Ästhetik (Zhongguo Meixueshi) in zwei Bänden

(1984 u. 1987) verfaßt, die zum Standardwerk geworden ist und an deren Fortsetzung er noch arbeitet. Als Kenner der klassischen Schrift Buch der Wandlungen (Yijing) legte er 1992 eine spezielle Studie zu der in diesem Klassiker angelegten Ästhetik vor (Zhouyi Meixue). 1993 wurde von ihm auch ein Sammelband zur modernen westlichen Ästhetik herausgegeben (Xiandai Xifang Meixue). Daneben ist Liu Gangji als Kalligraph und Maler tätig. Seine Werke wurden in zahlreichen Galerien ausgestellt.

Die Übersetzung dieser Arbeit erfolgte in drei Stufen: Eine Rohübersetzung wurde zunächst an der Universität Wuhan von Tian Jinglin und Zhan Min angefertigt. In einem zweiten Schritt wurde diese Übersetzung insbesondere im Hinblick auf die wissenschaftliche Terminologie in Trier überarbeitet. Daran waren folgende Studentinnen und Studenten beteiligt: Wendy Chow, Sabine Fuchs, Franz Josef Krajewski, Cornelia Menzel und Martin Weitzel. Schließlich wurden diese Fassungen noch einmal gründlich von Petra Poenaru und dem Herausgeber durchgesehen und verbessert; auch wurden Anmerkungen hinzugefügt. Anmerkungen des Autors sind mit einem Asterisk gekennzeichnet. Allen Beteiligten, nicht zuletzt auch Dr. Liu Huiru, der wesentlich dazu beitrug, manche dunklen Stellen zu erhellen, sowie Dr. Dorothea Wippermann für ihre hilfreichen Ratschläge in Stilfragen, gilt mein herzlicher Dank.

Trier, im Juli 1996

# Verbreitung und Einfluß der deutschen Ästhetik in China

#### Einführung

Die chinesische Ästhetik, die auf eine lange Geschichte zurückblicken kann, erfuhr zur Zeit der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert eine grundlegende Umwandlung. Um diese Zeit begann man mit der Einführung und Erforschung der deutschen Ästhetik, wie sie unter anderem von Kant, Schiller, Schopenhauer und Nietzsche vertreten wurde. Die Rezeption der deutschen Ästhetik hat demnach in diesem Umwandlungsprozeß der chinesischen Ästhetik eine bedeutende Rolle gespielt. Ihr Einfluß blieb auch weiterhin wichtig und wirkte sich nachhaltiger aus als jene Impulse, die von der englischen, französischen, italienischen und amerikanischen Ästhetik ausgingen. Zwar machte Zhu Guangqian (1897-1986) in den dreißiger bis vierziger Jahren dieses Jahrhunderts die Ästhetik des Italieners Benedetto Croce bekannt und übte damit eine nachhaltige Wirkung aus, aber Croce ist ein Neuhegelianer, seine Ästhetik besitzt eine tiefgehende Verbindung zur Hegelschen Ästhetik. Deshalb begann Zhu Guangqian in den fünfziger Jahren mit der Einführung und Erforschung der Hegelschen Ästhetik und hatte damit ebenfalls großen Erfolg. In seiner frühen Phase war er auch stark von Nietzsche geprägt. Ebenso ist Karl Marx' entschiedener Einfluß auf die gegenwärtige chinesische Ästhetik nicht von der Hand zu weisen. In den siebziger bis achtziger Jahren erforschte Li Zehou (\*1931) die Philosophie und Ästhetik Kants. Seine Arbeiten zur Ästhetik Nietzsches, Martin Heideggers, Hans Georg Gadamers usw. trugen viel zur Rezeption der deutschen Ästhetik in China bei, was ihren Einfluß auf die gegenwärtige chinesische Ästhetik noch verstärkte.

Die chinesischen Gelehrten, die mit der

Rezeption der deutschen Ästhetik große Erfolge hatten, beabsichtigten jedoch nicht, diese blind nachzuahmen, sondern sie basierend auf der eigenen ästhetischen Tradition zu untersuchen und bekannt zu machen. Der Einfluß der deutschen auf die chinesische Ästhetik führte zu einer Verschmelzung von beiden Traditionen. Diese Verschmelzung zeigt, daß die chinesische und die deutsche Denkweise und Kultur eine innere Affinität besitzen. Es lohnt sich, diese Verwandtschaft genauer zu betrachten. Heute schreitet der gedankliche und kulturelle Austausch zwischen China und Deutschland immer weiter voran, und die sich stetig vertiefende Freundschaft zwischen beiden Völkern läßt die Früchte dieses Bemühens erkennen.

In den folgenden Kapiteln möchte ich einen Überblick über die Verbreitung der deutschen Ästhetik und ihren Einfluß auf die chinesische Ästhetik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts geben.

## I. Die Erforschung und Verbreitung der deutschen Ästhetik durch Wang Guowei

Wang Guowei (1877–1927) zählt zu den ersten, die China mit der deutschen Ästhetik vertraut machten; auch hat er die alte chinesische Kunst und Kultur anhand der deutschen Ästhetik interpretiert. Er gilt als Wegbereiter einer in ihren klassischen Traditionen wurzelnden modernen chinesischen Ästhetik und wird daher als erster Ästhetiker im eigentlichen Sinne der chinesischen Neuzeit bezeichnet.

Mit dem Ziel, China zu stärken, begannen gegen Ende des 19. Jahrhunderts viele fortschrittlich gesinnte Gelehrte wie Yan Fu (1854–1921)<sup>1</sup>, Kang Youwei (1858–1927) und Liang Qichao (1873-1929)<sup>2</sup> mit der gründlichen Erforschung der jahrtausendealten chinesischen Geistesgeschichte und traten gleichzeitig dafür ein, von den westlichen Ländern zu lernen und deren wissenschaftliches und demokratisches Denken in Grenzen zu übernehmen. Wang Guowei stellt für diese geschichtliche Periode eine sehr eigenartige und widersprüchliche Persönlichkeit dar. Auch er hoffte, China mit seinen Ideen reich und stark zu machen. Doch verschrieb er sich dem Studium und der Erforschung westlichen Gedankengutes in erster Linic nicht im Hinblick auf Gesellschaft und Politik, sondern unter dem Gesichtspunkt, eine Lösung für "das Problem der menschlichen Existenz" zu finden, sowie aus wissenschaftlichem und theoretischem Interesse. Eine durchaus skeptische Haltung nahm er zu der Frage ein, ob die politischen Aktivitäten von Kang Youwei, Liang Qichao und Sun Yatsen (1866-1925) zu einer Wandlung

Yan Fu war ein berühmter Philosoph und Übersetzer. 1877 ging er mit einem kaiserlichen Stipendium nach England, wo er an der Marine-Akademie studierte. Aufgrund seiner Erfahrungen im westlichen Ausland trat er für Reformen des politischen Systems ein. Er übersetzte als erster den Begriff "Logik" ins Chinesische und führte die explosive Entwicklung der westlichen Wissenschaften auf die induktive Methode und das Prinzip der Meßbarkeit zurück. Später wand er sich jedoch vom Vorbild des Westens wieder ab.

<sup>2</sup> Kang Youwei und Liang Qichao, zwei der berühmtesten und noch traditionell gebildeten Intellektuellen, standen an der Spitze der "Konstitutionalisten", die vor einem radikalen Bruch mit der Vergangenheit warnten und daher für eine Symbiose von Tradition und westlicher Moderne eintraten. Als politische Lösung für Chinas Probleme favorisierten sie die Umformung der absoluten in eine konstitutionelle Monarchie nach britischem (und seit 1904/5 auch japanischem) Muster.

der damaligen chinesischen Verhältnisse führen könnten. Später zweifelte er sogar daran, ob der Westen seine eigenen Probleme mit Hilfe seiner sozialen und politischen Ideen überhaupt zu lösen im Stande sei. Vom Studium westlicher Ideen erhoffte er sich keine Lösung der realen sozialpolitischen Probleme Chinas, sondern er ging von der abstrakten philosophischen Frage aus, wie das menschliche Leiden zu überwinden sei. Deshalb verhielt er sich in politischer Hinsicht weitaus passiver als Kang Youwei, Liang Qichao und andere, ging jedoch in philosophischer Hinsicht gründlicher vor und hatte ein tieferes Verständnis für die geistige Essenz des westlichen Denkens. Daß er im Alter seine Dankbarkeit gegenüber der zusammengebrochenen Qing-Dynastie bekundete und darüber hinaus Selbstmord beging, läßt sich – da er von je her großen Wert auf das "Problem der menschlichen Existenz" legte – hauptsächlich als Konsequenz aus seinen bitteren Lebenserfahrungen begreifen und ist keineswegs Ausdruck einer grundsätzlichen Ablehnung des westlichen Gedankengutes, das er so unermüdlich erforscht und verbreitet hatte.

Im Alter von dreißig Jahren begann Wang Guowei, in der Hoffnung, dadurch sein "Lebensproblem" lösen zu können, die westliche Philosophie zu studieren. Im Frühling 1903 las er Kants Kritik der reinen Vernunft und war davon tief beeindruckt. Er schätzte Kant so sehr, daß er ihn als die "Sonne am Himmel" bezeichnete. Im China, das Konfuzius vergötterte, bedeutete ein solcher Vergleich eine bemerkenswerte weltanschauliche Veränderung. Doch neigte Wang Guowei noch mehr zum Denken Arthur Schopenhauers; zudem führte er einen interessierten Leserkreis in die Gedankenwelt Schillers und Nietzsches ein. Er las alle ihm zugänglichen westlichen Philosophen und war oberflächlich mit den westlichen philosophischen Ideen seit der Antike vertraut.

Den Kerngedanken seiner Weltanschauung, die Unvereinbarkeit von ästhetischem Empfinden und Utilitarismus, bezog Wang Guowei aus der deutschen Ästhetik, wie sie von Kant begründet und später von Schiller und Schopenhauer weiterentwickelt worden war. Nach Wang weist das Objekt

der Schönheit keinerlei Verbindung zu utilitaristischen Begierden auf. Das Ziel des ästhetischen Empfindens und der Kunst sei, daß der Mensch von dem unendlichen Leiden, das aus dem Streben nach Befriedigung utilitaristischer Begierden entstehe, eine zeitweilige Befreiung und einen vorläufigen Trost erhalte. Auf der Grundlage des Kantschen Gedankens des uninteressierten freien Wohlgefallens<sup>3</sup> sprach sich Wang Guowei entschieden dafür aus, daß Studium und Erforschung von Kunst und Philosophie ein Ziel an sich darstellten und nicht zum bloßen Werkzeug von Politik und Moral verkommen dürsten. Dies bedeutete nicht nur eine Kritik an der tausendjährigen chinesischen traditionellen Autokratie, sondern war auch der erste Aufruf zur Freiheit und Selbständigkeit der Kunst und Wissenschaft im China der Neuzeit. Wang Guowei entging allerdings, daß es in Wirklichkeit unmöglich ist, Kunst und Philosophie von Politik und Moral ganz loszulösen. So haftete gerade den in seiner Zeit von Huang Zunxian (1848-1905), Liang Qichao und anderen getragenen, als "Revolution der Poesie" (Shijie geming)4 und "Neuc Erzählungen" (Xin xiaoshuo)<sup>5</sup> bekannten Aktivitäten zur Stärkung Chinas zwar der enge Nützlichkeitsgedanke an, mit dem Wang Guowei unzufrieden war, doch besaßen sie auch eine nicht zu leugnende geschichtliche Vernunft. Wang Guowei hingegen befürwortete eine Kunst ohne jeden Nutzen. Für ihn war die Kunst zwar "nutzlos" (wu yong), allerdings nicht ohne dennoch von "großem Nutzen" (da yong) zu sein: sie könne nämlich dazu beitragen, daß sich die Gefühle zu voller Reife entfalten und man zu einem höheren ästhetischen Bewußtsein gelangen könne. Wang zufolge ist die Kunst daher "die nobelste Neigung" (zui gaoshang de shihao) der Menschheit. Man müsse diese "Neigung" entwickeln, damit sic anstelle anderer schädlicher "Neigungen" (wie z. B. Opiumrauchen) treten könne. Daraus läßt sich ersehen, daß sich auch Wang Guoweis interesselose Ästhetik nicht ganz vom Ziel, dem Menschenleben zu nützen, loslösen kann,

Der Gedanke, daß ästhetisches Empfinden und Kunst jenseits des Nutzens stehen, ist zwar schon im ästhetischen Denken des Zhuangzi<sup>6</sup> – einem daoistischen Klassiker des chinesischen Altertums - angelegt7, doch hatte sich daraus noch keine in ihrer Darstellung und Argumentation so eindeutige, systematische und umfassende Ästhetik entwickeln können wie bei Kant. Im gesamten Verlauf der chinesischen Geschichte prägte die Auffassung der konfuzianischen Schule, daß Literatur und Kunst im Dienste der traditionellen Moral und Politik stehen müssen, die chinesische Ästhetik. Das "transutilitaristische" (chaogongli) Denken von Zhuangzi diente den Gelehrten lediglich zum Trost ihrer seelischen Wunden, wenn sie bei der Umsetzung konfuzianischer Lehren Rückschläge erlitten hatten oder gescheitert waren. Folglich trug die von Wang Guowei eingeführte "interesselose" (feigongli) Ästhetik Kants und Schopenhauers erheblich dazu bei, die traditionelle Sicht

<sup>3</sup> Bei Kant finden sich in diesem Zusammenhang die Begriffe "uninteressiert", bzw. "ohne Interesse" und "frei":

<sup>&</sup>quot;Man kann sagen: daß unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen sei; denn kein Interesse, weder das der Sinne noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab." (Kant, L., Kritik der Urteilskraft, hg. v. K. Vorländer, Hamburg, Meiner, 1968, S. 47). "Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallensheißt schön." (Kant, L., Kritik der Urteilskraft, hg. v. K. Vorländer, Hamburg, Meiner, 1968, S.48).

Im Chinesischen verwendet Liu Gangji hier den Ausdruck feigongli, nicht-utilitaristisch (interesselos), zur Charakterisierung des Kantschen Denkens (vgl. weiter unten die Differenzierung im Zusammenhang mit der Darstellung des Denkens von Zhuangzi; chaogongli feigongli, also trans-utilitaristisch und nicht-utilitaristisch).

<sup>4</sup> Bewegung, die seit 1895 auf dem Gebiet der Lyrik nach neuen Ausdrucksformen suchte und in den Jahren 1902 bis 1904 ihren Höhepunkt fand (vgl. Schmidt-Glintzer, Helwig, Geschichte der chinesischen Literatur, Bern u.a., 1990, S. 474.).

<sup>5</sup> Von Liang Qichao im Jahre 1902 gegründete Literaturzeitschrift.

<sup>6</sup> Zhuangzi; Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Dschuang Dsi, übers. von R. Wilhelm, Köln, 1982, S. 67/68.

<sup>7 \*</sup>Vgl. das von Li Zehou und mir gemeinsam verfaßte Werk Geschichte der chinesischen Ästhetik (Zhongguo meixue shi), Band 1, Peking, 1984.

der Beziehung zwischen Kunst, Moral und Politik in China zu verändern. Der ästhetische Wert von Literatur und Kunst und die Frage nach ihrer Unabhängigkeit wurden damit in selten deutlicher Weise angesprochen. Dennoch besteht zwischen Zhuangzis trans-utilitaristischem Denken und dem Begriff Interesselosigkeit bei Kant und Schopenhauer noch ein Unterschied. Nach Zhuangzi manifestiert sich im Trans-Utilitaristischen die vollkommene Befreiung von den Leiden des Lebens und somit eine echte Verwirklichung der Freiheit. Kant und Schopenhauer hingegen betrachteten die Interesselosigkeit lediglich als ein Charakteristikum des Schönheitssinnes, und zwar entweder hauptsächlich von der Analyse der spezifisch ästhetischen Erfahrung (Kant) oder nur von der möglichen zeitweiligen Befreiung und Tröstung angesichts der Leiden des menschlichen Lebens (Schopenhauer) ausgehend. Diesen Unterschied hatte Wang Guowei noch nicht deutlich erkannt.

Eine weitere wichtige Leistung Wang Guowcis, die ihm seine Beschäftigung mit der deutschen Ästhetik ermöglichte, stellt seine auf Grundlage der Asthetik- und Tragödientheorie Schopenhauers vorgenommene Neuinterpretation des chinesischen Romans Der Traum der Roten Kammer (Hongloumeng)8 dar. Er pries ihn als das einzige echte, tragische Meisterwerk in der chinesischen Literatur und kritisierte, daß die Chinesen keinen Gefallen an einem tragischen Ende fänden, sondern immer versuchten, einen tragischen Ausgang in einen befriedigenden und idealen zu verwandeln. Diese Kritik ist durchaus berechtigt. In der klassischen chinesischen Ästhetik mangelte es tatsächlich an einem voll entwickelten tragischen Bewußtsein. Die Tragödie wurde nur als Zwischenstufe, nicht aber als Schlußpunkt in Betracht gezogen. Nach Ansicht der Chinesen konnte und mußte es irgendeine Rettung in jeder Tragödic geben. Eine Tragödie ohne Rettung war schlicht unvorstellbar. Diese Haltung drückte sich auch im historischen Optimismus der Chinesen aus, konnte jedoch gleichzeitig zur Beschönigung der Realität führen, so daß man sich gerne Illusionen hingab, die in der Realität durchaus vorhandene Tragik ignorierte

und auch keine psychische Fähigkeit entwickelte. Schicksalsschwere schläge zu bewältigen. Auch habe dies, so Wang, zu einem Mangel der Chinesen an Risikogeist geführt. In dieser Hinsicht war die Einführung der Tragödientheorie Schopenhauers durch Wang Guowei von großer Bedeutung, und sie auf Wangs Neigung zum Pessimismus zu reduzieren, wäre eine allzu grobe Vereinfachung. Heutzutage, da im Zuge der Modernisierung in China das Bewußtsein für die Tragik der individuellen Existenz mit Sicherheit wachsen wird, wäre es wichtig, Antworten auf die Fragen zu finden, in welchem Maße die westliche Ästhetik des Tragischen übernommen werden und wie sie mit der chinesischen Tradition verschmelzen könnte, um eine Asthetik des Tragischen für die chinesische Gegenwart zu entwickeln. Und da gerade im Vergleich zu anderen westlichen die deutsche Ästhetik des Tragischen die systematischste und umfassendste darstellt, lohnt es sich, sie eingehend zu untersuchen.

Wang Guowei übernahm zwar die Asthetik des Tragischen von Schopenhauer, folgte dessen Theorie aber nicht bedingungslos. Das läßt sich an seinen Überlegungen, wie man vom Leiden des menschlichen Lebens erlöst werden könne, deutlich zeigen. Nach Schopenhauer können ästhetisches Empfinden und Kunst dem Menschen lediglich eine zeitweilige Befreiung bringen. Eine gründliche und völlige Erlösung könne man dagegen nur durch strenge Enthaltsamkeit und Auslöschung des Lebenswillens erlangen. Deshalb pries Schopenhauer die Askese des indischen Buddhismus. Wang Guowei teilte Schopenhauers Auffassung jedoch nicht und bemerkte dazu, daß es ihr an "theoretischer Begründung" mangele. Er zweifelte daran, daß man durch religiöse Askese eine wirkliche Erlösung erreichen könne, und erklärte, "ob Gautama und Jesus eine individuelle Erlösung erfahren haben, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen"9. Zudem unterschied er zwei Formen der Erlösung: Einmal die Erlösung des "außergewöhnlichen Menschen" (fei chang zhi ren), die "übernatürlich" (chao ziran), "mysteriös" (shenmi) und "religiös" sei, zum anderen die Erlösung des "gewöhnlichen Menschen" (tongchang de ren), die

"natürlich", "menschlich" und "künstlerisch" sei. Wang Guowei befürwortete die letztere Form. Zwar sei diese nur eine zeitweilige Erlösung, aber sie ließe sich verwirklichen. Die erste Form der Erlösung sei zwar eine gründliche und vollkommene, nach Wang Guoweis Überzeugung jedoch nicht oder - wenigstens vom gewöhnlichen Menschen - nur schwer zu erreichen. Hier scheint Schopenhauers Gedanke durch, daß eine vollkommene Erlösung nicht zu verwirklichen sei und die Menschheit niemals vom Leiden erlöst werden könne. Wangs Ansicht scheint gar noch pessimistischer als die Schopenhauers. Doch diese Schlußfolgerung wäre zu einfach. Denn selbst wenn das menschliche Leben auch niemals frei von Leid sein könne, so sei der Mensch dennoch bestrebt, das Leben zu bewahren und von Zeit zu Zeit seinen Gefühlen durch die Kunst Ausdruck zu verleihen, ohne jedoch, wie Schopenhauer behauptete, dabei den Lebenswillen zu vernichten, etwa indem man durch Fasten Selbstmord begeht, um zu einer vollkommenen, in der Wirklichkeit jedoch unerreichbaren Erlösung zu gelangen. Der Grund für diesen großen Unterschied zwischen Wang Guowei und Schopenhauer ist eng mit der traditionellen chinesischen Philosophie verwoben. Die chinesische Philosophie und Ästhetik, gleichwohl ob daoistischer oder konfu-

Der von Cao Xueqin (1715-63) verfaßte 120-Kapitel-Roman Der Traum der Roten Kammer erschien erstmals 1791 im Druck und gilt als das bedeutendste Werk der klassischen chinesischen Romanliteratur. Der darin beschriebene Untergang der Familie "Jia" trägt autobiographische Züge, im Mittelpunkt der Handlung steht die unglückliche Dreiecksbeziehung des jungen Familiensprosses Jia Baoyu zu seinen beiden Cousinen Schwarzjuwel, zu der er tiefe Zuneigung hegt, und Goldspange, mit der er verheiratet wird. Schwarzjuwel zerbricht an dieser Heirat. Am Ende erkennt Jia Baoyu, daß keine der beiden von ihm Geliebten die Richtige gewesen wäre, und zieht sich, Einsicht in die Hohlheit dieser Welt gewinnend, ins Mönchsleben zurück (vgl. Schmidt-Glintzer, S. 480).

<sup>9</sup> Vgl. Kogelschatz, Hermann, Wang Guowei und Schopenhauer – Eine philosophische Begegnung, Stuttgart, 1986, Kapitel 4 "Zweifel an Schopenhauers Erlösungslehre", insbesondere S. 149.

zianischer Prägung, zeichnete sich seit dem Altertum durch ihre stark lebensbejahende Tradition aus; dem Leben kam ein hoher Stellenwert zu. Bestenfalls befürwortete sie Genügsamkeit, aber Askese, und sie niemals bekämpfte alles, was dem Leben Schaden zufügte. Seit der Verbreitung des indischen Buddhismus in China wurden dessen Askese und gegen das Leben gerichteten Ideen immer wieder boykottiert und kritisiert. Sowohl die [buddhistische] Huayan-Schule der Tang-Dynastie als auch der chinesische Buddhismus der Chan-Schule [japanisch: Zen]<sup>10</sup> nahmen klar und deutlich für das Leben Stellung und lehnten dem Leben schadende Praktiken als Weg der Erlösung ab. Obgleich Wang Schopenhauers Guowei tragische Weltanschauung übernommen hatte, hielt er dennoch an einer chinesischen Vorstellung von Erlösung fest und lehnte in diesem Punkt Schopenhauer ab.

Wang Guowei griff noch einen weiteren Ansatz aus der deutschen Philosophie auf, indem er nämlich mit Hilfe der Ästhetik Kants und Schopenhauers zwei Begriffe der chinesischen Ästhetik, "Ideenwelt" (yijing) sowie "ästhetische Welt" (jingjie), interpretierte<sup>11</sup>. In seinem Werk "Ausdrucksweise der Dichtung" (Shige)12 erläuterte Wang Changling (698-756) aus der Tang-Dynastie den Begriff "Ideenwelt" (yijing). Unter yijing versteht man seit Wang Changling die vom Dichter zu verwirklichende Verschmelzung zwischen Gefühl und einer tief empfundenen, mit diesem Gefühl verbundenen Szenerie (einschließlich der natürlichen und der gesellschaftlichen Umwelt), eben die Verschmelzung von "Gefühl" (qing) und "Landschaft" (jing). Beide Faktoren sind seit alters her grundlegend für die chinesische Dichtung, Der Ästhetik Kants und Schopenhauers entsprechend zeigte Wang Guowei, daß "Landschaft" eine "Beschreibung" (miaoxie) von "Naturund Lebensumständen" (ziran ji rensheng shishi), "Gefühl" hingegen des Dichters "Einstellung zu diesen Lebensumständen" bedeute. Das erstere sei "objektiv" (keguan) und "intellektuell" (zhishi) und das letztere "subjektiv" (zhuguan) und "gefühlsbetont" (ganqing). Deshalb sei die Literatur "nichts anderes als das Ergebnis der

Bewußtwerdung des eigenen Wissens und Gefühls". Mit dieser Behauptung schuf Wang Guowei für das dichterische Schaffen zwei Kategorien, die er als "vom Ich her die Dinge betrachten" (yi wo guan wu) und "von den Dingen her die Dinge betrachten" (yi wu guan wu) umschrieb. Der "subjektive Dichter", der "Idealist", sei charakteristisch für die erste Kategorie; die "ästhetische Welt" (jingjie) seiner Werke stelle eine "ichhafte Welt" (you wo zhi jing) dar. Der zweiten Kategorie entspräche der "objektive Dichter", der "Realist"; die "ästhetische Welt" seines Werkes sei eine "ichlose Welt" (wu wo zhi jing). Wang Guowei fügte noch hinzu, daß die "Fähigkeit, eine echte Landschaft und ein echtes Gefühl beschreiben zu können", also die von ihm sogenannte "Natürlichkeit" (ziran), Wesenszug cines jeden Werkes sei, das "eine ästhetische Welt aufweist" (you jingjie). Es gilt als große Leistung Wang Guoweis, daß er die Begriffe "Subjektivität" (zhuguan), "Objektivität" (keguan), "Intellekt" (zhishi) und "Gefühl" (qinggan) aus der westlichen Philosophie erstmalig einführte und damit die traditionelle chinesische Ästhetik interpretierte. Auf diese Weise gab er ihr neue Impulse und theoretische Anstöße zu ihrer weiteren Erforschung. Auf die Fragen, welche grundlegenden Unterschiede letztendlich zwischen der chinesischen und westlichen Ästhetik im Hinblick auf ihre jeweiligen Beziehungen zwischen "Subjektivität" und "Objektivität", "Intellekt" und "Gefühl" bestünden, sowie worin eigentlich das besondere Wesen der chinesischen Begriffe yijing beziehungsweise jingjie liege, gibt uns Wang Guowei allerdings keine befriedigende und eingehende Antwort. Verglichen mit den traditionellen chinesischen Gelehrten war seine Begriffsanalyse des jingjie ein wenig moderner, aber im Grund bot sie nicht viele neue Gedanken. So war ihr Einfluß auf die gegenwärtige chinesische Ästhetik auch nicht zu vergleichen mit dem der interesselosen Ästhetik- und Tragödientheorie Kants und Schopenhauers. In der Wang Guowei-Forschung wird die Bedeutung seiner yijing-Theoric daher oft überschätzt. Nach Kant ist die Kunst das Schaffen eines Genies und steht das Schöne lediglich mit der Form in Beziehung. Wang Guowei übernahm diese Theorie

sowie auch die Kantsche Unterscheidung zwischen dem "Schönen" und "Erhabenen", womit er die chinesische Kunst und Ästhetik interpretierte. Seine Interpretationsweise sorgte für einige neue Impulse. So trug die von ihm dem Genie entgegengebrachte Wertschätzung dazu bei, traditionelle

<sup>10</sup> Beide Schulen verkörpern eine typisch chinesische, vor allem durch Integration daoistischen Gedankengutes entstandene Ausprägung des Buddhismus. Dabei steht gerade beim Chan-Buddhismus die Verschmelzung des Alltäglichen, Einfachen, mit dem religiösen Glauben als Weg der Erlösung im Vordergrund, wie er sich im Spruch vom "Wasser tragen, Brennholz hacken - all das ist nichts anderes als der wunderbare Weg" herauskristallisiert hat. Selbstaufgabe oder Selbstkasteiung werden nicht gefordert. Die stark philosophisch geprägte Richtung der "Blumengirlanden"-Schule (Huayan), deren Name sich von der chinesischen Übersetzung des Avatamsaka-Sutra herleitet, kommt dem Gedanken des Zen am nächsten,

<sup>11</sup> Der Begriff jingjie bezeichnet die ästhetische Welt oder Aura, die das Kunstwerk eröffnet bzw. die der Künstler - bewußt oder unbewußt intendiert - geschaffen hat. Dabei kann je nach Werk eine bestimmte Stimmung, Thematik oder Atmosphäre (z. B. eine emotionale oder historische) jeweils im Vordergrund stehen. In jedem Fall schließt der Begriff jingjie sowohl einen subjektiven im Sinne eines "ästhetischen Bewußtseins" - als auch einen objektiven Aspekt - im Sinne einer ästhetischen Welt" - ein. Die Gesamtheit aller jingjie wird unter der "Idcenwelt", yijing, umfaßt, ein imaginärer, ästhetischer, nicht zu konkretisierender Raum, den die Kunstwerke eröffnen. Der traditionelle Begriff yijing entspricht in etwa dem Begriff "ästhetische Idee" in Kants Kritik der Urteilskraft,

Im übrigen sei der interessierte Leser hier auf die ausführliche Darstellung der Wangschen Lyriktheorie in Hermann Kogelschatz' Werk: Wang Guowei und Schopenhauer, Kapitel 6, verwiesen.

<sup>\*</sup>Das Shige wird von vielen als ein gefälschtes Werk betrachtet. Meiner Ansicht nach wurde es jedoch von Wang Changling verfaßt, aber später von Dritten verfälscht.

Anm. d. Übers.: Das als Shige bekannte Werk ist in dem Werk Bunkyo hifuron (Spiegel der Literatur und Schatz von Wundern – eine Erörterung) des japanischen Mönches Kukai (774–835) überliefert. Man findet darin die Vorformen der späteren Begrifflichkeit Wang Gouweis; so spricht Wang Changling von drei Bereichen der Dichtung: einem materiellen Bereich (wujing), einem Bereich des Gefühls (qingjing) und einem Bereich der Ideen (yijing).

Fesseln zu sprengen und den Stellenwert der Kunst zu erhöhen. Indem er die Bedeutung der Form in der Kunst und für das ästhetische Empfinden betonte, konnte die Tendenz der konfuzianischen Ästhetik, meist nur auf ein inhaltliches Gutes zu achten und dabei die Form des Schönen zu vernachlässigen, berichtigt werden. Selbstverständlich war die Einführung der Begriffe "schön" und "erhaben" für die Interpretation des Schönen in der chinesischen Kunst bedeutsam. Dennoch blieb Wang Guoweis Interpretation der Kantschen Philosophie an der Oberfläche, seine Begriffsbestimmung war vielfach unklar, auch brachte er kaum originelle Ideen ein. Einen eher eigenständigen Beitrag stellen seine Erläuterungen zum "klassisch eleganten" (gu ya) Schönen und dem Formschönen in der Kunst dar; aber genaugenommen handelt es sich dabei auch nur um eine Neuformulierung der Unterscheidung zwischen "göttlichem" (shen pin) und "meisterlichem Kunstwerk" (neng pin), wie sie bereits aus dem chinesischen Altertum bekannt ist, nur daß Wang Guowei in seinen Ausführungen deutlich an Tiefe und Schärfe hinter den klassischen chinesischen Gelehrten zurückblieb, er gar den Begriff der "klassischen Eleganz" nicht ganz treffend verwendete. Das Kunstwerk von "klassisch eleganter" Schönheit, wie Wang Guowei es benannte, ist im wesentlichen das schon im chinesischen Altertum sogenannte "meisterliche Kunstwerk", das durch fleißiges Bemühen des Künstlers hinsichtlich Kunstfertigkeit und äußerer Form eine respektable Leistung darstellt. Das "göttliche Kunstwerk" hingegen ist das Kunstwerk eines Genies, welches, wie bei Kant und Wang Guowei, nicht durch Fleiß und eingeübte Kunstfertigkeit geschaffen werden kann.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Wang Guowei mit seinen Bemühungen auf dem Gebiet der deutschen Ästhetik einen großen Beitrag hinsichtlich der Rezeption dieser Ideen im chinesischen Kulturraum geleistet hat. Historische Umstände verwehrten ihm jedoch ein tieferes und systematischeres Verständnis der deutschen Ästhetik, so daß er die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der chinesischen und der westlichen Ästhetik nicht in ihrer ganzen Tragweite überdachte und

hinterfragte. Dennoch bedeutete Wang Guoweis Rezeption der deutschen Ästhetiktheorie sowohl eine gedankliche Bereicherung als auch den Beginn einer konstruktiven Umgestaltung der traditionellen chinesischen Ästhetik. Dabei mußte es den modernen chinesischen Denkern, einschließlich Wang Guowei, allerdings schwerfallen, die gedanklichen Höhenflüge eines Kant, Schiller und Schopenhauer nachzuvollziehen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen chinesischer und westlicher Denkart zu erkennen und beide Theorien sinnvoll miteinander zu verbinden. Deshalb sollte der historische Beitrag Wang Guoweis voll und ganz gewürdigt werden, wenn auch gleichzeitig seine geschichtlichen Grenzen erkannt werden müssen.

#### II. Cai Yuanpeis Beitrag zur Erforschung und Verbreitung der deutschen Ästhetik

Nach Wang Guoweis Arbeiten zur deutschen Ästhetik trug vor allem Cai Yuanpei zu deren weiteren Erforschung und Verbreitung bei. Cai Yuanpei (1868-1940) war neun Jahre älter als Wang Guowei. Als sein Zeitgenosse war er genau wie Wang fest entschlossen, sein Leben der Wissenschaft zu widmen. Ihr gemeinsames Forschungsgebiet war die Ästhetik, doch schlugen sie nicht den gleichen Weg ein. Cai Yuanpei war stark von der Idee der Menschlichkeit (ren'ai) und der aktiven Teilnahme am weltlichen Geschehen, wie sie die konfuzianische Schule vertrat, beeinflußt und strebte danach, sie mit den Begriffen der westlichen Aufklärungsphilosophie - Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – zu verbinden. Daher gab es in seiner Weltanschauung keinerlei durch Reflexion über die individuelle Exiausgelösten pessimistischen stenz Stimmungen wie bei Wang Guowei. Vielmehr war er von einem der menschlichen Gesellschaft zugewandten Geiste des historischen Optimismus und Idealismus, wie er sowohl im chinesischen Konfuzianismus als auch in der westlichen Aufklärung existierte, erfüllt. Aus der westlichen Philosophie integrierte Cai Yuanpei die

(sehr deutlich in der Philosophie und Ästhetik Kants, Schillers und Hegels formulierten) Gedanken der Aufklärung, als Wang Guowei gerade die Philosophie Schopenhauers, welche die Krise der Aufklärung symbolisierte und auf das Zeitalter der Post-Aufklärung zuschritt, übernahm.

In seiner Jugend wurde Cai Yuanpei systematisch nach den Idealen der konfuzianischen Schule erzogen. Mit 27 Jahren war er Mitglied der kaiserlichen Hanlin-Akademie der Qing-Dynastie. Aber zu dieser Zeit sympathisierte er schon mit Kang Youwei und Liang Qichao und unterstützte deren politische Reformen zur Neugestaltung des Landes. Nach dem Mißlingen der Reformbewegung wechselte er allmählich in das durch Sun Yat-sen vertretene revolutionäre Lager und verbreitete den Aufruf "das Vaterland durch Erziehung retten" (jiaoyu qiu guo). "Wenn eine gute Gesellschaft entstehen soll", so Cai Yuanpei, "muß es zuerst gute Individuen geben; wenn es gute Individuen geben soll, dann muß zuerst für eine gute Erziehung gesorgt sein". Daher legte er großen Wert auf die ästhetische Erziehung, denn sein Hauptinteresse galt der Frage, wie man für die Gesellschaft "gute Individuen" (nanghao de geren) erziehen könne. Gerade dieser Gedanke, nämlich die Bedeutung der Erziehung des Individuums, war auch charakteristisch für alle westlichen Aufklärer, und die Betonung der ästhetischen Erziehung reflektiert wiederum Schillers ästhetische Philosophie. Nach dem Erfolg der Revolution im Jahre 1911 unter der Führung von Sun Yat-sen trat Cai Yuanpei das Amt des Erzichungsministers an. Seit 1917 war er Rektor der Beijinger Universität. Ohne sein Vorhaben, "das Vaterland durch Erziehung zu retten", jemals aus den Augen zu verlieren, ergriff er erste Initiativen zur Durchsetzung einer ästhetischen Erziehung. Zeit seines Lebens war er ein echter Patriot und Demokrat, ein sich aufrichtig für die Gesellschaft einsetzender Erziehungswissenschaftler und Gelehrter, eine bedeutende und einflußreiche Persönlichkeit des öffentlichen Lebens und der Kultur.

Während Wang Guowei um das Jahr 1904 in Shanghai Kants und Schopenhauers Werke las, ging Cai Yuanpei im Jahre 1907 nach Leipzig, um dort an der Leipziger Universität zu studieren. Im Jahre 1912 verweilte er dann ein zweites Mal zu einem Besuch in Deutschland. Über sein Studium dort bekundete er:

"Ich hörte oft Vorlesungen über Asthetik, Kunst- und Literaturgeschichte und wurde in dieser Umgebung stark von der Musik und Malerei beeinflußt, so daß ich mich allmählich auf die Ästhetik zu konzentrieren begann. Besonders da Erich Wundt<sup>13</sup> in seinen Vorlesungen über Philosophiegeschichte Kants Auffassung der Ästhetik unterstrich, wurde meine Aufmerksamkeit vor allem auf den Gedanken der ästhetischen Transzendenz und Universalität (meixue de chaoyuexing yu pubianxing) gelenkt. So beschäftigte ich mich ausführlich mit Kants Originalschriften, und die Bedeutung der Ästhetik begann mir immer klarer zu werden."14

Cai Yuanpei erwarb sich ein systematischeres, konkreteres und vollständigeres Verständnis der deutschen Ästhetik als Wang Guowei, da er selbst in Deutschland studiert hatte. Obgleich Wang Guowei als erster die deutsche Ästhetik bekannt gemacht hatte, war es Cai Yuanpeis Verdienst, sie erstmalig als wissenschaftliches Forschungsgebiet systematisch eingeführt und als ordentliches Studienfach an der Universität eingerichtet zu haben.

Im Jahre 1916 verfaßte Cai Yuanpei den Artikel "Die Ästhetik Kants" (Kangde meixue shu), von dem leider nur die erste Hälfte erhalten ist, die zweite ist verloren gegangen. In der noch vorhandenen ersten Hälfte wird in für Chinesen leicht verständlicher Weise die Kantsche Analyse der drei mit dem Begriff des Schönen verbundenen Momente aus dem ersten Band der Kritik der Urteilskraft klar und originalgetreu erläutert. Ganz im Gegensatz zu Wang Guoweis vergleichsweise flüchtiger Darstellung ist dies der erste Artikel eines Chinesen, der Kants Ästhetik originalgetreu und systematisch vorstellt.

Am 8. April 1917 hielt Cai Yuanpci eine Rede mit dem Titel: "Ästhetische Erziehung statt Religion" (Yi meijiao dai zongjiao shuo), die im August des gleichen Jahres im dritten Band der Zeitschrift "Neue Jugend" (Xin qing-

nian)<sup>15</sup> veröffentlicht wurde. Sein im Jahre 1919 verfaßter Artikel "In der Kulturbewegung dürfen wir die ästhetische Erziehung nicht vergessen" (Wenhuayundong bu yao wangle meijiao) wurde am 1. Dezember in der Beilage zur Morgenzeitung (Chenbao fukan) veröffentlicht. Dank seiner Bemühungen entwickelte sich die ästhetische Erziehung zu einem wichtigen Aspekt der Neuen Kulturbewegung des 4. Mai<sup>16</sup> und erfuhr die Ästhetikforschung in China einen kräftigen Impuls.

In seinem prägnant gehaltenen Artikel "Die Evolution der Ästhetik" (Meixue de jinhua) vom 30. Oktober 1920 erläutert Cai Yuanpei auf durchweg hohem Niveau die Geschichte der westlichen, und besonders umfassend der deutschen Ästhetik. Vom Ursprung der chinesischen Ästhetik des Altertums ausgehend, weist er darauf hin:

"[Frühe] Schriften wie 'Aufzeichnung über die Musik' (Yueji)17 das Kapitel 'Über die Kunstfertigkeit' (Kaogongji)18 und der Abschnitt 'Über Zimmermannstechnik' (Zirenpian)19 formulieren schon äußerst verfeinerte Theorien zur chinesischen Ästhetik. Später entstanden Werke wie zum Beispiel Der Geist der Literatur und das Schnitzen von Drachen (Wenxin diaolong)20 verschiedene 'Gespräche über Dichtung' (shihua)21 sowie Werke zur Kritik der Kalligraphie und Malerei, die alle mit der Ästhetik im Zusammenhang standen, aber die verschiedenen Theorien noch nicht in eine systematische Ordnung zu bringen vermochten. Deshalb hat sich bis heute noch keine eigene Ästhetik herausbilden können."22

Diese Feststellung Cai Yuanpeis ist durchaus berechtigt und zeigt, daß er sich nicht nur aktiv mit dem Studium der westlichen Ästhetik befaßt hatte, sondern gleichzeitig den Ansätzen der

- biographischen Angaben (Cai Yuanpei nianpu), o. O., o. J.
- 15 Eine 1915 vom späteren Mitbegründer der Kommunistischen Partei Chinas Chen Duxiu gegründete Zeitschrift, die als Forum für Erneuerungsbestrebungen auf dem Gebiet der Literatur hier vor allem für die Einführung der Umgangssprache (baihua) diente und zum Wegbereiter der Bewegung für eine neue Kultur wurde (vgl. Schmidt-Glintzer, S. 503).
- 16 Als im Zuge der Versailler Verträge die ehemals deutschen Rechte in Shandong an Japan übertragen werden sollten, entlud sich ein Sturm der Entrüstung über die Westmächte und die allzu kooperationsbereite chinesische Regierung in heftigen Studentendemonstrationen am 4. Mai des Jahres 1919 vor dem Tor des Himmlischen Friedens in Peking. Die Proteste griffen auch auf andere Städte über, und den sich nun gründenden Studentenverbänden gelang es, am 3. Juni einen politischen Streik der Arbeiter in Shanghai gegen Japan und einen Handelsboykott japanischer Waren durch die Kaufleute zu organisieren. Die 4.-Mai-Bewegung läßt sich somit auch als politische Auswirkung der Bewegung für eine neue Kultur begreifen, die seit 1915 nach einer intellektuellen Erneuerung Chinas strebte und sich dabei zunächst der Forderung nach einer allen Schichten verständlichen, umgangssprachlichen (baihua) Literatur verschrieb und Wissenschaft sowie Demokratie als einzigen Ausweg Chinas aus seiner desolaten Lage ansah.
- 17 Die "Aufzeichnung über die Musik" (Yueji) stellen einen Teil aus dem Buch der Riten (Liji) dar, das zusammen mit vier weiteren Klassikern das Buch der Urkunden (Shujing), Buch der Lieder (Shijing), die Frühlings- und Herbstannalen (Chunqiu) und das Buch der Wandlungen (Yijing) von Kaiser Wudi (141–87) in der Han-Zeit zum Kanon für die Kaiserliche Hochschule zusammengestellt wurde; im Laufe der Geschichte wurde dieser Kanon immer wieder umgestellt und erweitert.
- ,Über die Kunstfertigkeit" stellt das Kapitel 41 des Riten der Zhou dar.
- 19 Ein Abschnitt aus dem 41. Kapitel "Über die Kunstfertigkeit" (*Kaogongji*) des *Zhouli*.
- 20 Eine von Liu Xie (ca. 462–522) verfaßte Literaturkritik, die nicht nur Kunstprosa und Lyrik sondern die Gesamtheit der Literatur einschließlich der Geschichtswerke und philosophischen Traktate thematisiert (vgl. Schmidt-Glintzer, S. 208 f; siehe auch Kap. 3, Ann. 1).
- 21 Die ältesten *shihua* entstanden im 12. Jh. als Veröffentlichungen von Privatleuten zu literarischen Texten und poetologischen Prinzipien, doch wurden in ihnen auch einfach Meinungen vorgetragen und Anckdoten geschildert, so daß sie bald nachfolgenden Generationen zur Orientierung dienten (vgl. Schmidt-Glinzter, S. 354).
- 22 Cai, Yuanpei, "Die Evolution der Ästhetik" (Meixue de jinhua), in: Cai Yuanpei meixue wenxuan (Eine Auswahl Cai Yuanpeis Schriften zur Ästhetik), Peking, 1983, S. 122.

<sup>\*</sup>Namhafter deutscher Psychologe und Philosoph, geb. 1832, gest. 1920. Seit 1875 Philosophieprofessor der Universität Leipzig. Im Jahre 1889 wurde er Rektor der Universität Leipzig.

<sup>14 \*</sup>Gao, Pinshu, Cai Yuanpeis Lebensdaten mit

eigenen chinesischen Ästhetik große Achtung zollte. Cai fährt in seinem Artikel mit einem Überblick über die Entwicklung von der klassischen griechischen Ästhetik Platons und Aristoteles' bis hin zu Humes und Burkes Ästhetik aus dem 17. und 18. Jahrhundert fort. Dabei unterstreicht er die große Bedeutung, die der Veröffentlichung des Buches Aesthetica im Jahre 1750 des Deutschen Alexander Baumgarten bei der Entwicklung der Ästhetik zu einem eigenständigen Forschungsgebiet zukam und das er folglich als den "Beginn der ersten Ära der Ästhetik" bezeichnete. Es folgt eine recht prägnante Erläuterung der Ästhetik Kants und der Bedeutung seiner drei Schriften Kritik der reinen Vernunft, Kritik der praktischen Vernunft und Kritik der Urteilskraft, wobei Cai betont, daß "die Ästhetik nach der Veröffentlichung von Kants Kritik der Urteilskraft in der Philosophie einen immer größeren Stellenwert gewann und damit eine philosophische Ästhetik begründet werden konnte"23, Nach dieser Abhandlung der Kantschen Philosophie geht Cai Yuanpei auf den Beitrag Schillers zur Weiterentwicklung von Kants Theorien ein. Anschließend gibt er einen Überblick über Schellings, Hegels und Schopenhauers Ästhetik. Hier erweist sich seine Darstellung der Ästhetik Schopenhauers als prägnant und objektiv, es fehlt die von Wang Guowei bekannte tiefe Bewunderung für den deutschen Philosophen. Im weiteren Verlauf seines Artikels stellt Cai Yuanpei Herbart und Kimmermann als Vertreter der formal orientierten, Kirchmann als Vertreter der gefühlsorientierten sowie Hartmann als Verkörperung einer "philosophischen Ästhetik" (zhexue de meixue) vor. Die Ästhetik von Baumgarten bis Hartmann, so führt er aus, sei eine "philosophische Ästhetik" der deduktiven Methode. Erst das im Jahre 1871 veröffentlichte Werk Zur experimentalen Ästhetik von Gustav Theodor Fechner kennzeichne den Beginn der - ganz im Gegensatz zur "philosophischen Ästhetik" – auf der Grundlage des induktiven Schlusses beruhenden "wissenschaftlichen Ästhetik" (kexue de meixue)24. Aufgrund seiner großen Wertschätzung dieses Werkes bezeichnet er es als "die zweite Ära der Ästhetik" und führt eine Reihe wichtiger Vertreter der experimentellen Ästhetik nach Fechner an, wobei er Meumanns im Jahre 1908 veröffentlichten Vorlesungen zur Einführung in experimentelle Pädagogik besondere Anerkennung zollt. Außerdem erwähnt er den Kantianer Cohn<sup>25</sup> den Hegelianer Vischer, sowie Th. Lipps und Volkelt, die das 'Einfühlungsvermögen' besonders betonten, und andere, die alle seiner Ansicht nach "schon wissenschaftliche Methoden anwandten, dabei aber immer noch auf der Philosophie basierten"26. Ohne die "philosophische Ästhetik" zu vernachlässigen, setzte Cai auch große Hoffnung auf die Entwicklung der "wissenschaftlichen Ästhetik". Unter einer "wissenschaftlichen Ästhetik", wie er in diesem und auch in weiteren Artikeln zu verwandten Themen aus der gleichen Zeit (so z. B. "Die Evolution der schönen Künste" [Meishu de jinhua] oder "Methoden ästhetischer Forschung" [Meixue de yanjiufa]) ausführt, versteht Cai sowohl ästhetische Forschungen, die sich der Methode der experimentellen Psychologie bedienen, als auch Untersuchungen über die Kunst mit Hilfe der angewandten Anthropologie, Völkerkunde und Kulturwissenschaft. Betrachtet man die Entwicklung der gegenwärtigen chinesischen Philosophie, so scheint Cai Yuanpeis große Wertschätzung der "wissenschaftlichen Ästhetik" wohl auf Yan Fus Einfluß, der sich ganz der Methode verschrieben induktiven hatte, zurückzuführen zu sein.

Cai Yuanpei zufolge dürfen in der Ästhetikforschung weder philosophische noch wissenschaftliche Methoden fehlen. Dies trifft durchaus zu und prägte die späteren Forschungsmethoden der chinesischen Gelehrten in beträchtlicher Weise. So findet sich im Anhang der im Jahre 1936 veröffentlichten Psychologie der Kunst (Wenyi xinlixue) von Zhu Guangqian cine recht detaillierte Einführung in die moderne experimentelle Ästhetik. Cai Yuanpei hingegen legte ein weit stärkeres Gewicht darauf, die Kunst mit Hilfe der Anthropologie, Völkerkunde und Kulturwissenschaft zu erforschen. Der vor der "Evolution der Ästhetik" verfaßte Artikel "Evolution der schönen Künste" (Meishu de jinhua) stellt seinen persönlichen Forschungsbeitrag zu diesem Bereich dar. Wiederholt wies Cai Yuanpei darauf hin, daß der Deutsche Grosse sowie der Schwede Hirn und weitere Gelehrte wichtige, nicht zu vernachlässigende Beiträge zum Ursprung der Kunst und der Erforschung der künstlerischen Entwicklung geliefert haben. So flossen in seinen Artikel Die Evolution der schönen Künste viele Forschungsergebnisse der oben erwähnten Gelehrten ein. Aus heutiger Sicht mutet dieser zwar ein wenig einfach an, aber es war der erste Artikel eines chinesischen Gelehrten, der sich mit dem Ursprung und der Entwicklung der Kunst beschäftigte. Wohl unter dem Eindruck Cai Yuanpeis fertigte Cai Mohui eine Übersetzung des berühmten Werks Der Ursprung der Kunst von Grosse aus dem Englischen ins Chinesische an, das dann im Jahre 1937 veröffentlicht wurde. Bis hin in die achtziger Jahre interessierten sich viele Gelehrte aus dem Kreis der Ästhetik und Kunsttheorie für die Frage nach dem Ursprung der Kunst. Dennoch harren bis heute noch wichtige Errungenschaften der von Cai Yuanpei erwähnten deutschen Gelehrten einer weitergehenden Erforschung und Rezeption.

1m Herbst 1921 begann Cai Yuanpei an der Beijinger Universität Vorlesungen über Ästhetik zu halten, auch nahm er die Niederschrift des Werkes Allgemeine Ästhetik (Meixue tonglun) in Angriff. Es war der erste Versuch eines chinesischen Gelehrten, ein allgemeines und systematisches Buch über Ästhetik zu verfassen. Leider konnte er nur zwei Kapitel, nämlich "Die Entwicklungstendenz der Ästhetik" (Meixue de quxiang) und "Der Gegenstand der Ästhetik" (Meixue de duixiang), vollenden. Aus heutiger Sicht unternimmt er darin eine systematische und ausführliche theoretische Ausarbeitung des Inhalts seiner beiden Artikel Die

<sup>23</sup> Cai Yuanpei, S. 124.

<sup>24</sup> Bei Fechner findet sich hier der Begriff der spekulativen "Ästhetik von oben", der er die "Ästhetik von unten" gegenüberstellt (vgl. Sandvoss, Ernst R., Geschichte der Philosophie, Band 2, München, 1989, S. 350).

Es ist anzunehmen, daß hier Hermann Cohen (1842–1918), Begründer der Marburger neokantianischen Schule, gemeint ist; vgl. auch die Fußnote 21, S. 126 f., in der o. gen. Ausgabe von "Die Evolution der Ästhetik".

<sup>26</sup> Cai Yuanpei, S. 126.

Evolution der Ästhetik und Methoden der ästhetischen Forschung.

Wie oben bereits erwähnt, stellte Cai Yuanpei im Jahre 1912, nach seiner Rückkehr aus Leipzig, die deutsche Ästhetik beziehungsweise seine Auseinandersetzung mit derselben in China vor. Manche Gelehrte brachten dieser Tätigkeit mit dem Hinweis, es sei ja nichts weiter als eine Einführung, keine große Wertschätzung entgegen. Ohne jegliche Kenntnis westlicher Theorien wäre es jedoch in Wirklichkeit nicht möglich gewesen, die chinesische Ästhetik aus ihrer altertümlichen Form in eine moderne umzuwandeln und unter neuzeitlichen Bedingungen weiterzuentwickeln. Zu glauben man könne ohne ein ernsthaftes Verständnis der westlichen Ästhetik einer plötzlichen Eingebung folgend aufschenerregende Theorien aufstellen, wäre trügerisch. Seit der Veröffentlichung von Cais Artikel "Die Asthetik Kants" im Jahre 1916 sind bis heute schon sieben, acht Jahrzehnte verflossen. Obwohl sich Rezeption und Einführung der westlichen Ästhetik zusehends weiterentwickelt haben, reichen die Bemühungen nicht aus und müssen noch intensiviert werden. Will man auf diesem Gebiet systematischer, umfassender und exakter arbeiten, so wird man um ein gründliches Verstehen und Erforschen der westlichen Asthetik nicht herumkommen; allerdings ist dies sicher keine leichte Aufgabe. Cai Yuanpeis Beiträge zählen aber gerade zu den Arbeiten von hohem Niveau und sind verglichen mit denen Wang Guoweis ein wenig fortschrittlicher. Durch seine Bemühungen - und nicht die Wangs - gelangten die meisten chinesischen Gelehrten erst zu einem systematischeren, komplexeren Verständnis der "Ästhetik" und begannen sie daraufhin, selbst auf diesem Gebiet zu forschen.

Cai Yuanpeis Beitrag stellt keineswegs nur eine einfache Einführung in fremde Vorstellungen und Ideen dar. Seine schöpferischen Ansichten auf dem Gebiet der Ästhetik werden in seiner Vorstellung einer "Ästhetischen Erziehung statt Religion" (meijiao dai zongjiao) besonders deutlich. Da sie auf seinem Gesamtverständnis von Ästhetik basieren, kommt hier mit Sicherheit mehr als nur eine pädagogische Sichtweise zur Sprache. Die Formulierung dieser

Ansichten beinhaltet nämlich einen durch sein langes Studium der Ästhetik Kants, Schillers und anderer gewonnenen geistigen Reichtum, der gleichzeitig Eingang in das chinesische Gedankengut gefunden hat. Damit ist sein Beitrag ein sichtbares Ergebnis im Prozeß der Verschmelzung der chinesischen und deutschen Ästhetik.

Cai Yuanpeis Idee einer "Ästhetischen Erzichung statt Religion" gründete sich zunächst auf seine Analyse und sein Verständnis der Ästhetik Kants. Dabei hob er besonders Kants Gedanken, daß das Schöne "Transzendenz" (chaoyuexing) und "Universalität" (pubianxing) aufweise, hervor. Die sogenannte "Transzendenz" verkörpere das Nicht-Utilitaristische, das Interesselose des Schönen. Weil das Schöne in keinerlei Verbindung zum Nutzen stehe, verkörpere es etwas, das jeden durch dessen Genuß Freude finden ließe und keinerlei Exklusivität oder Eigennutz aufweise. Genau dies sei die "Universalität" des Schönen. Bei Kant handelt es sich hier um die abstrakte Analyse, daß das ästhetische Urteil vom logischen und moralischen Urteil verschieden sei. Cai Yuanpei entwickelte diesen Gedanken weiter und kam zu dem Schluß, daß das Schöne, da es sowohl "Transzendenz" als auch "Universalität" besitze, zur emotionalen Vervollkommnung und zur Entwicklung einer edlen Gesinnung beitragen könne, die weder zwischen sich und anderen unterscheide, noch eine schädliche Ichbezogenheit aufweise. So könne man Menschen heranbilden, die keine Rücksicht auf Gewinn oder Verlust nähmen und sich für die Mitmenschen aufopferten, Menschen, die sich durch die von Menzius charakterisierte Tapferkeit auszeichnen: "Nicht Reichtum oder Ehre kann ihn locken; nicht Armut oder Schande kann ihn schrecken; nicht Macht und Drohung kann ihn beugen."27 Cai Yuanpei griff ein weiteres für Menzius charakteristisches Zitat auf, nämlich daß eine "flutende Lebenskraft" (haoran zhi qi) "etwas höchst Großes, höchst Starkes" (zhi da zhi gang)28 sei, und interpretierte damit den aus der Ästhetik Kants stammenden Begriff des "Erhabenen", das er als die "Schönheit des Starken und Großen" (gangda zhi mei) bezeichnete. Was Cai Yuanpei unter dem "Großen" (da) verstand, entspricht dem "Mathe-

matisch-Erhabenen" bei Kant, und sein Begriff des "Starken" meint dort das "Dynamisch-Erhabene". Angesichts des Erhabenen würde sich das Subjekt bewußt, daß es selbst über die [Erscheinung] der "Größe" und "Stärke" hinausragen kann, und es empfinde somit, daß es selbst "die Essenz der äußersten Größe und Stärke besitzt und daraus grenzenlose Freude schöpft". Hier zeigt sich deutlich, wie Cai die Kantsche Idee des "Schönen" und "Erhabenen" mit den Lehren der chinesischen konfuzianischen Schule, mittels Schönheit und Kunst einen Menschen edlen Charakters heranzubilden, in Verbindung bringt; auch verkörpert er damit offenkundig die Vorstellung einer konfuzianischen Schule, die das Schöne und Gute vereint und nach der die höchste moralische Gesinnung immer auch die höchste ästhetische Gesinnung darstellt. Aber Cai Yuanpeis Verständnis vom Schönen und Guten weicht dennoch von dem konfuzianischen Schule ab, denn es fließen aus der westlichen Aufklärung stammende Forderungen nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ein. Daß Cai nach seiner Erläuterung der Kantschen Ästhetik [deren wichtigste Gedanken] mit der konfuzianischen Lehre verband, war schon deshalb sinnvoll, weil die konfuzianische Vorstellung von "Menschlichkeit" tatsächlich eine Interpretation im Sinne der Aufklärung zuläßt, und weil nicht zuletzt Kants Denken vom Geiste der Aufklärung erfüllt war. In seiner Asthetik, die in enger Verbindung zur Ethik stand, behauptete Kant ja, daß "das Schöne das Symbol des sittlich Guten ist". Kurz, obwohl Cai Yuanpei in seinem Verständnis der Ästhetik Kants von der chinesischen Philosophic ausging, lehnte er sich dennoch stärker an die Kantsche Ästhetik an als Wang Guowei. Dieser legte zwar großen Wert auf die Interesselosigkeit des ästhetischen Empfindens und der Kunst und meinte, daß ästhetisches Empfinden und Kunst die "edelsten Neigungen" (zui gao-

<sup>27</sup> Menzius, III B. 2; Mong Dsi Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o, übers, von R. Wilhelm, München, 1994, S. 102.

<sup>28</sup> Menzius, II A.2; Mong Dsi, S. 69.

shangde xihao) des Lebens seien, aber gleich Schopenhauer sah er die wesentliche Bedeutung ästhetischer Empfindung und interesseloser Kunst in der zeitweiligen Befreiung vom Leiden, während Cai Yuanpei Kunst und ästhetisches Empfinden direkt mit der Entwicklung einer charaktervollen Persönlichkeit von hoher moralischer Reife verband. Außerdem kommen nach Cai dem ästhetischen Empfinden und der Kunst eine große Bedeutung im Streben nach dem moralisch Guten zu. Dagegen hält Wang Guowei, die Kunst – solle sie sich weiter entwickeln müsse von der Moral unabhängig sein und dürfe ihr nicht als Werkzeug dienen. Diese Differenzen zwischen Cai und Wang spiegeln, wie sich aus ihrer jeweiligen Beziehung zur westlichen Philosophie ersehen läßt, die Verschiebung in der Philosophiegeschichte von der Blüte der Aufklärung bis zum darauffolgenden Zeitalter wider. Betrachtet man beider Beziehungen zur traditionellen chinesischen Philosophie, so setzte Cai Yuanpei alles daran, die traditionelle chinesische Philosophie mit den Gedanken der Aufklärung zu interpretieren, um dann beide miteinander verschmelzen zu können. Daher kritisierte er zwar den feudalen Charakter der traditionellen chinesischen Philosophie, wenn er auch dabei nicht Wang Gouweis Schärfe und Leidenschaftlichkeit erreichte, legte aber größeren Wert auf ihre rationalen Bestandteile. In gesellschaftlicher und politischer Hinsicht war Cai ein weitaus engagierterer Demokrat und Humanist als Wang, der sich bis zuletzt nicht von seiner pessimistischen Weltsicht befreien konnte; diese führte zwar zur eindrucksvollen Tiefe seines Denkens, stand aber gleichzeitig für dessen Unzulänglichkeiten.

Cai Yuanpeis Konzept einer "Ästhetischen Erziehung statt Religion" hängt darüber hinaus auch mit der Frage nach der Beziehung zwischen Erscheinung und Substanz" in Philosophie und Ästhetik zusammen. Kant zufolge sei das ästhetische Wohlgefallen ohne alles Interesse und entspräche damit dem "freien Wohlgefallen", das zwar eine natürliche Notwendigkeit aufweise, dabei aber nicht von dieser Notwendigkeit bestimmt sei. Ein wichtiger Ansatz der Kantschen Ästhetik ist daher die

Verbindung des Wesensmerkmals des Schönen mit diesem [Begriff] der "Freiheit", was später auch von Schiller erläutert und weiterentwickelt sowie von Cai vorbehaltlos bejaht und hochgeschätzt wurde. Aber Kant war der Ansicht, diese "Freiheit" existiere nur in einer von der noumenalen Welt verschiedenen Erscheinungswelt. Cai Yuanpei entwickelte darüber seine eigene Ansicht, nach der die "Erscheinungswelt" relativ sei, durch das Kausalitätsgesetz eingeschränkt werde und in einer von Zeit und Raum nicht zu trennenden Beziehung stehe. Die "Substanzwelt" (shiti shijie bzw. benti shijie) dagegen sei absolut und lasse die Einschränkung durch das Kausalitätsgesetz hinter sich, auch könne man in diesem Zusammenhang nicht von Zeit und Raum sprechen. Cais Ansicht entspricht hier der Differenzierung zwischen "Erscheinungswelt" und "Substanzwelt" aus der westlichen Philosophie und Religion, wobei die "Substanzwelt" eine Welt absoluter Freiheit ohne Einschränkung durch Kausalitätsgesetz und Zeit-Raum-Begrenzung darstellt. Im Gegensatz zu Kant und anderen westlichen Philosophen und Religionswissenschaftlern, denen zufolge sich zwischen diesen beiden Welten eine unüberbrückbare Kluft auftut, vertrat Cai Yuanpei die Ansicht:

> "Erscheinung und Substanz sind nur zwei Seiten einer einzigen Welt, und nicht zwei sich einander gegenüberstehende Welten. Wenn unsere Empfindungen sich auf die Erscheinungswelt ausrichten, dann ist die sogenannte Substanz inmitten der Erscheinung, und beide schließen sich nicht aus."<sup>30</sup>

Hierin widersprach Cai Yuanpei der westlichen Philosophie und Religion, die der "Erscheinungswelt" nur Ablehnung und Geringschätzung entgegenbrachte und sie der "noumenalen Welt" diametral gegenüberstellte. Ihm zufolge sei das, was den Eintritt in die "Substanzwelt" hemme, nichts anderes als das Ringen zwischen dem Ich und den anderen, das Streben um Glück und den eigenen Vorteil sowie das daraus entstehende Ungleichgewicht zwischen Stark und Schwach, Reich und Arm. Wenn es gelänge, dieses Ringen aus der Welt zu schaffen, würde die

Welt" entsprechen und jeder könne Freiheit und Glück erlangen. Gerade die sich durch "Transzendenz" und "Universalität" auszeichnenden ästhetischen und künstlerischen Aktivitäten eigneten sich dazu, das Ringen zwischen dem Ich und den anderen zu beseitigen und die Menschen zu selbstlosen und aufopferungsvollen Personen zu machen. Auf diese Weise könne man schon mit Hilfe der ästhetischen Erzichung in die von Philosophie und Religion so genannte absolut freie "Substanzwelt" eintreten, wenngleich man sich noch in der "Erscheinungswelt" befinde. "Erscheinungswelt" und "Substanzwelt" würden dann nicht mehr im Gegensatz zueinander stehen, sondern vollkommen miteinander verschmelzen. So lautete Cai Yuanpeis philosophische und ästhetische Argumentation zur Unterstützung seiner These "Asthetische Erziehung statt Religion". Ihr Schwerpunkt lag darin, daß Cai Yuanpei zwar einerseits die Ansicht von Kant und Schiller, durch ästhetisches Empfinden könne man "Freiheit" erlangen, übernahm, sie aber gleichzeitig modifizierte: Kant zufolge kann diese "Freiheit" nur in der "Erscheinungswelt" existieren, Cai vertrat hingegen die Ansicht, daß "Erscheinung" und "Substanz" keine voneinander isolierten Welten darstellten. Dies entsprach genau der Ansicht, auf der die chinesische Philosophie und Ästhetik immer schon beharrte, daß nämlich das formlose "Prinzip" (dao) (die Substanz) mit allen formhaften Dingen in der Welt (den Erscheinungen), beziehungsweise das "metaphysische" (xingershang) "Prinzip" (dao) mit den "physischen" (xingerxia) "Dingen" (qi)) verbunden sei und beide sich gegenseitig nicht einschränkten. Hier manifestiert sich ein wesentlicher Unterschied zwischen der chinesischen und der westlichen Philosophie. Somit orientierte sich Cai Yuanpeis Ästhetik zwar an der Ästhetik Kants, fügte aber zugleich charakteristische Elemente

"Erscheinungswelt" der "noumenalen

<sup>29</sup> Cai Yuanpei verwendet die beiden Begriffe benti (eigtl. "Noumen") und shiti ("Substanz") synonym für "Substanz".

<sup>30</sup> Im Original nicht belegt.

der traditionellen chinesischen Philosophie ein.

Cai Yuanpei thematisierte in seinem Konzept "Asthetische Erziehung statt Religion" auch den Bereich der Religion. Er führte aus, im Verlaufe der Menschheitsgeschichte habe die Religion zunächst philosophische, moralische, physische und ästhetische Erziehung umfaßt, ja alle Bereiche der Erziehung eingenommen. Im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung, insbesondere durch den Fortschritt in den Wissenschaften und der Moral, hätten jedoch philosophische, moralische und physische Erziehung kaum noch Wirkung gehabt und seien gar schädlich geworden. Übrig sei lediglich die ästhetische Erziehung geblieben. Doch hinderten Zwangscharakter, Konservatismus und Exklusivität der Religionen (die Religionsgruppen schlössen einander aus) die ästhetische Erziehung in ihrer freien Entfaltung, auch entspreche dies keineswegs der dem Schönen eigenen "Transzendenz" und "Universalität". Deshalb könne man den Menschen durch Religion keine ästhetische Erziehung mehr angedeihen lassen man solle diese besser durch eine ästhetische Erzichung ersetzen. Hier zeigt sich eine weitere Argumentationslinie Cai Yuanpeis für sein Konzept "Ästhetische Erziehung statt Religion", deren eigentliche Bedeutung nicht in der Frage liegt, ob die ästhetische Erziehung wirklich anstelle der Religion treten könne (tatsächlich wäre dies auch kaum möglich), sondern darin, daß hier, wie im folgenden zu zeigen ist, die Charakteristika des Caischen Denkens zum Vorschein kommen. Von seiten der westlichen Philosophie ließ sich Cai Yuanpei in seiner Religionskritik zunächst durch die Religionskritik des Humanismus der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts und der Aufklärung (insbesondere der französischen) des 17. und 18. Jahrhunderts stark beeinflussen. In seiner Kritik pries er den großen Verdienst der Wissenschaften und das autonome moralische Bewußtsein, auch prangerte er blinden Gehorsam, Aberglauben und Borniertheit der Religionen an. In diesen so fortschrittlichen Gedanken befand er sich ganz auf der Linie der Vierten-Mai-Bewegung, die Wissenschaftlichkeit und menschliche Individualität propagierte, Dennoch

konnte er durch diese Kritik der Religion nicht wirklich gerecht werden, da sich ihre Bedeutung in der Geistes- und Kulturgeschichte der Menschheit nicht einfach negieren läßt. Viel schwerer wiegt jedoch, daß sich die Religionen in China seit dem Altertum nicht sehr entwickelt haben. So nahmen viele chinesische Denker eine indifferente Haltung zu der Frage ein, ob es einen "Gott" (shen) gebe, oder verneinten schlichtweg die Existenz "Gottes". Im chinesischen Denken spielten die seit je her eng mit der Sippen- und Blutsverwandschaft verbundenen ethischen Prinzipien eine viel gravierendere Rolle als die Religion; der Einzelne und die Gesellschaft, Mensch und Natur wurden als eine natürliche Einheit betrachtet, zwischen denen keine unüberbrückbare Kluft herrscht. Im Gegensatz zu den westlichen Ländern, in denen eine religiöse als die allerhöchste Gesinnung des Lebens betrachtet wurde, galt daher in China eine mit dem höchsten Guten verbundene ästhetische Gesinnung als die allerhöchste. Eine große Bedeutung von Cai Yuanpeis Lehre "Ästhetische Erziehung statt Religion" lag darin, daß sie gerade dieses Denken der Chinesen anschaulich verkörperte. Cai schätzte die Kantsche Philosophie, die ja stark von der Aufklärung beeinflußt war, eben weil in ihr der Vorstellung von "Gott" (shen, shangdi) kein hoher Stellenwert zukommt. Kant bekämpfte religiöse Zeremonien und Aberglauben. Religion bildet ihm zufolge nicht das Fundament der Moral, im Gegenteil, die Religion sollte sich in Moral verwandeln, folglich stellt "Gott" die Voraussetzung und das Postulat für das Erreichen des "höchsten Guten" (zhishan) dar. In der Ästhetik vertritt Kant die Ansicht, "das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten"31 und kommt kaum auf die Beziehung von Schönheit und Kunst zur Religion zu sprechen. Diese Gedanken Kants lassen manche Ähnlichkeiten zur traditionellen chinesischen Philosophie, die die Moral an erste Stelle setzt, erkennen. Daher war es Cai Yuanpei in Anlehnung an Kants Philosophie und Ästhetik ein leichtes, sein Konzept "Ästhetische Erziehung statt Religion" zu entwickeln. Heute, während des Reform- und Modernisierungsprozesses Chinas, kann sich die Religion zu einem gewissen Grad ent-

wickeln. Daß ihr aber in China ein ähnlich hoher Stellenwert zukommen könnte wie in den westlichen Ländern, ist nach Meinung des Autors schwer, vielleicht sogar unmöglich. Manche halten die geringe Entwicklung der Religion im Denken der Chinesen für einen Mangel und treten deshalb vehement für ihre Förderung ein. Derartige Vorstellungen lassen sich allerdings mit der chinesischen Realität nicht/vereinen. Denn in China wird sich die traditionelle Vorstellung, daß eine mit dem höchsten Guten verschmolzene ästhetische Gesinnung die höchste im menschlichen Leben zu erstrebende Gesinnung sei, wohl weiter halten. Obschon die ästhetische Erziehung nicht in der von Cai beschriebenen Art und Weise an die Stelle der Religion treten kann, könnte sie dennoch im Verlauf der modernen chinesischen Zivilisation eine unverzichtbare Rolle spielen. Im heutigen China wird an vielen Universitäten und Hochschulen Ästhetik als ordentliches Lehrfach eingerichtet und werden in vielen Provinzen mitgliederstarke Ästhetikvereine gegründet. Die Auflagen von Werken zur Ästhetik können sich gleichfalls sehen lassen, und viele junge Leute interessieren sich heutzutage für Ästhetik, was möglicherweise in westlichen Ländern eher selten ist.

# III. Die Ästhetik von Lipps bei Lü Cheng und Fan Shoukang

Eine eingehende Darstellung der Einfühlungsästhetik von Theodor Lipps findet sich bereits in Cai Yuanpeis Abriß über die deutsche Ästhetik. Er unterstrich darin die Bedeutung, welche künstlerisches Schaffen und einfühlsamer Genuß des Schönen für die Förderung des zwischenmenschlichen Verständnisses und Mitgefühls spielen. In den zwanziger Jahren widmeten sich Lü Cheng (1896–1989) und Fan Shoukang (1894–1983) Studien über Lipps 'Einfühlungsästhetik'. In seinem Buch

<sup>31</sup> Vgl. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*. hg. v. K. Vorländer, Hamburg, Meiner, 1968, S. 213.

Psychologie der Literatur und Kunst (Wenyi xinlixue), das in den 30er Jahren veröffentlicht wurde, analysierte Zhu Guangqian die Erfahrung des ästhetischen Empfindens. In dem in den 60er Jahren erschienenen Werk Geschichte der westlichen Ästhetik (Xitang meixueshi) diskutierte er ebenfalls in einem gesonderten Kapitel die Einfühlungstheorie von Lipps und vergleichbare Theorien anderer Philosophen. In den 70er Jahren verfaßte Ma-Cai zwei Aufsätze mit dem Titel: "Interpretation der 'Einfühlung'" (Yi 'yigan') und "Über das Schöne - Bewertung des Schönheitsempfindens auf dem Hintergrund der Theorie des Einfühlungsvermögens" (Lun mei - cong viganshuo guandian kan shenmei pingjia de yiyi). Daraus läßt sich ersehen, daß die Einfühlungsästhetik von Lipps bereits seit den 20er Jahren einen großen Einfluß in China ausübte.

Daß chinesische Gelehrte großes Interesse an Lipps' Einfühlungsästhetik zeigten, hatte besondere Gründe. Wie bereits von mir in meiner Ästhetik des Buchs der Wandlungen (Zhouyi meixue) dargestellt, orientierte sich die Vorstellung über den Schönheitssinn und das künstlerische Schaffen in China weder an dem Begriff der "Mimesis" wie bei den alten Griechen noch an dem der "Expression" wie in der westlichen Neuzeit, sondern an dem der "geistigen Affinität" (jiaoganlun) zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Inneren und Äußeren. Der Genuß des Schönen und künstlerisches Schaffen wurden folglich als Ergebnis einer Verschmelzung der Gefühle des Subjekts mit dem Objekt betrachtet. Das Schaffen des Künstlers läßt sich mit folgendem Zitat Liu Xies (ca. 462–522) treffend beschreiben:

"Wenn man einen Berg besteigt, wird der Berg erfüllt sein von eigenen Gefühlen. Wenn man das Meer betrachtet, wird das Meer durchflutet sein von eigenen Gedanken."<sup>32</sup>

Hier ist die Beschreibung der Objekte zugleich Ausdruck subjektiver Gefühle. Beides ist nicht voneinander zu trennen und muß zu einer Einheit verschmelzen. Die Theorie über die "geistige Affinität" in der chinesischen Ästhetik läßt sich offensichtlich leicht mit der Einfühlungsästhetik von Lipps in Verbindung bringen. Von der Psychologie des ästhetischen Empfindens aus betrachtet, entsprach die "geistige Affinität" in der chinesischen Ästhetik weitgehend Lipps' Einfühlung: Ohne "Einfühlung" (yiqing) kann keine "geistige Affinität" entstehen. Doch in der Ästhetik des chinesischen Altertums findet sich keine systematische Analyse des Phänomens der Einfühlung. Deshalb erregte Lipps' Einfühlungsästhetik bei den chinesischen Gelehrten besondere Aufmerksamkeit, Darüber hinaus hatte die chinesische Ästhetik schon immer das Schaffen von Kunst in Verbindung mit dem Charakter des Kunstschaffenden gesehen. Demzufolge besaßen nur Künstler mit edlem Charakter die Fähigkeit, gelungene Kunstwerke zu schaffen. In der Einfühlungsästhetik Lipps lassen sich entsprechende Gedanken finden. Auch er vertrat die Ansicht, daß die Beurteilung der Schönheit, Häßlichkeit und des Wertes eines Kunstwerks nicht vom Charakter des Künstlers getrennt werden dürfe.

Es ist Lü Cheng zu verdanken, daß die Asthetik von Lipps erstmalig in China systematisch dargestellt wurde. Obwohl der Buddhismus sein eigentliches Forschungsgebiet war, interessierte er sich sehon früh für Ästhetik. Vermutlich ist dies auf Cais Eintreten für die Ästhetik als Ersatz für die Religion zurückzuführen. Lü Cheng war seit längerem Redakteur der Zeitschrift "Ästhetische Erziehung" (Meijiao), die vom Komitee für ästhetische Erziehung Chinas in Shanghai herausgegeben wurde, und hatte außerdem mehrere Bücher über Ästhetik verfaßt: Einführung in die Ästhetik (Meixue gailun). Theorien und Grundsätze der Asthetik der letzten Jahre (Wanjin meixueshuo he meixue yuanli), Moderne ästhetische Strömungen (Xiandai meixue sichao) und Elementare Einführung in die Ästhetik (Meixue qianshuo). Die meisten dieser Bücher beruhten auf japanischen Vorlagen über westliche Ästhetik. Lü legte dabei den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die deutsche Ästhetik, insbesondere auf die Einfühlungsästhetik von Lipps. Lü Cheng dozierte an der Hochschule für Bildende Kunst und an der Pädagogischen Hochschule in Shanghai, und zwar hauptsächlich über die Ästhetik Lipps. Später faßte er seine Manuskripte in dem Buch Einführung in die

Asthetik (Meixue gailun) zusammen, welches 1923 im Commercial Press Verlag erschien und zum Lehrstoff der Pädagogischen Hochschulen bestimmt wurde. Darin hob Lü hervor, Lipps sei "in der Lage, die realen Gegebenheiten des ästhetischen Empfindes herauszufinden und darüber eine plausible Theorie aufzustellen"33. Auch bei der Frage nach der Funktion der Ästhetik sei Lipps' Ansicht seiner Meinung nach die präziseste. Daß Lipps die enge Verflechtung zwischen Schönheitsempfinden und Charakter betonte, stellt Lü Cheng zufolge einen aktiven Beitrag dazu dar, der Oberflächlichkeit in der künstlerischen Welt entgegenzuwirken. Das Buch, eine vereinfachte Darstellung der Lipps'schen Ästhetik, umfaßt neben der Einleitung "Gegenstand und Methoden der Ästhetik" (Xushuo – meixue zhi duixiang ji fangfa) die fünf Kapitel "Der Wert des Schönen" (Mei de jiazhi), "Prinzipien der ästhetischen Form" (Mei de xingshi yuanli), "Das ästhetische Einfühlungsvermögen" (Mei de ganqingyiru), "Die Arten des Schönen" (Mei zhi zhonglei) und "Pflege und Kunst des Schönen" (Mei de guanzhao ji yishu).

1927 erschien ein Werk von Fan Shoukang mit gleichlautendem Titel Einführung in die Ästhetik (Meixue gailun), in dem ebenfalls die Ästhetik von Lipps, allerdings in viel detaillierterer Weise als bei Lü Cheng, behandelt wurde. Obwohl keine weiteren Werke Lipps' über Ästhetik vollständig ins Chinesische übersetzt wurden, war es durch die Arbeiten von Lü Cheng und Fan Shoukang in China seit den 20er Jahren möglich, sich einen Überblick über die Lipps'sche Ästhetik zu verschaffen.

<sup>32</sup> Liu, Xic, Der Geist der Literatur und das Schnitzen von Drachen (Wenzin diaolong), 26. Kapitel: "Die Vorstellung" (Shensi). Vgl. auch die zwei-sprachige, kommentierte Ausgabe der englischen Übersetzung von Vincent Yu-chung Shih, The Literary Mind and the Carving of Dragons, Hongkong, 1983, S. 301.

<sup>33</sup> Lü, Cheng, Meixue gailun (Einführung in die Ästhetik), Shanghai, Commercial Press, 1923.

Die Auseinandersetzung mit Lipps' Ästhetik gewann zusätzlich an Bedeutung, da sie der Forschung auf dem Gebiet der Psychologie des ästhetischen Empfindens in China wichtige Impulse gab. Die klassische chinesische Ästhetik hatte schon immer großen Wert auf diesen Bereich gelegt und einige aussagefähige Theorien dazu aufgestellt, da sich ihr zufolge die Untrennbarkeit von Schönheitsempfinden und künstlerischem Schaffen mit der "geistigen Affinität" zwischen Subjekt und Objekt begründen läßt. Aber aufgrund der langen Abgeschlossenheit hatte das in alten Denkweisen gefangene China nicht die Bekanntschaft mit der modernen Psychologie machen können, so daß das Wesen des ästhetischen Empfindens bisher unerforscht geblieben war. Wie von Cai Yuanpei bereits hervorgehoben, hatte sich Lipps' Ästhetik noch nicht vollständig von der Philosophie gelöst. Gleichzeitig bediente sich Lipps bei der Erforschung des ästhetischen Empfindens in großem Maße der Psychologie. Aus diesem Grunde läßt sich behaupten, daß die Verbreitung der Lippschen Ästhetik in China erstmalig zu einem konkreteren Verständnis der Psychologie des ästhetischen Empfindens führte.

#### IV. Zong Baihua und Guo Moruo über Goethe

Neben der durch Lü Cheng und Fan Shoukang vermittelten Ästhetik von Lipps war es vor allem die Vorstellung der Werke Goethes durch Zong Baihua und Guo Moruo im China der 20er bis Anfang der 30er Jahre, die große Aufmerksamkeit verdient. Auf den ersten Blick scheinen Goethes Schriften keine direkte Verbindung zur Ästhetik aufzuweisen. Da er aber nicht nur ein großer deutscher Literat, sondern auch ein großer Denker war, der die deutsche Philosophie und auch die Ästhetik stark beeinflußte, hat er nicht nur für die deutsche Ästhetik, sondern auch für die Geschichte des kulturellen Austauschs zwischen China und Deutschland in einflußreicher Weise nachgewirkt.

Zong Baihua (1897–1986) erlangte in der Zeit der 4.-Mai-Bewegung als Dichter, Ästhetiker und Philosoph in China große Bekanntheit. Von 1920 bis 1925 studierte er an den Universitäten Frankfurt und Berlin Philosophie und Ästhetik. Nach seinem Studienaufenthalt in Deutschland wurde er Professor an der Dongnan-34, Zhongyang-, Nanking- und Peking-Universität. Deutsche Ästhetik, Philosophie, Kultur und Kunst übten einen starken Einfluß auf ihn aus. Besonders liebte und bewunderte er aber Goethes Literatur und Denken. Im Rückblick auf seine Jugend sagte er, seine "geistige und charakterliche Entwicklung" habe "unter dem unauslöschlichen Eindruck" von Kant, Schopenhauer und Goethe gestanden. Seine Lebensdevise lautete damals: "Betrachte die Welt mit den Augen Schopenhauers und handle im Geiste Goethes." Zong Baihua gilt als einer der wenigen Gelehrten, die sich seit der 4.-Mai-Bewegung in China eingehend mit der deutschen Philosophie und Ästhetik beschäftigten. Zudem besaß er detaillierte Kenntnisse der chinesischen Ästhetik des Altertums. Seine eigenen Ansichten über Ästhetik lassen sich daher im großen und ganzen als eine Verschmelzung der chinesischen mit der deutschen Ästhetik begreifen.

Guo Moruo (1892-1978), ein bekannter Literat, Geschichtswissenschaftler, Denker und eine ebenso bekannte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, hatte 1916 in Japan<sup>35</sup> studiert. Während seines Studienausenthaltes lernte er, beeinflußt durch Goethe und Schiller, besonders die Gedanken und die Literatur der Aufklärung kennen und schätzen, unter deren Einfluß er zu dichten begann. Zong Baihua lobte Guo Moruos Gedichte und veröffentlichte sie regelmäßig in der Beilage "Studienlampe" (Xuedeng) der von ihm geleiteten Zeitung "Neue Nachrichten" (Shishi xinbao)36. Von der so zwischen Zong und Guo entstandenen Freundschaft zeugt ein lebhafter Briefwechsel, in dem sie Dichtung, Denken und Schaffen Goethes erörterten; gleichzeitig widmeten sie sich dem Studium seiner Schriften. Guo Moruo fertigte zunächst eine Übersetzung von Die Leiden des jungen Werthers an, dann folgte die des Faust; auch schrieb er viele Artikel über Goethe und die deutsche Philosophie und Kultur. Zong Baihua verfaßte ebenfalls zahlreiche Artikel und war Herausgeber des Buches Goethe (Gede zhi renshi)37, das

1932 im Zhongshan Verlag in Nanjing erschien. Beide übten damit einen bedeutenden Einfluß auf die Literaturund Philosophiezirkel des damaligen China aus, so daß es gerechtfertigt ist zu sagen, chinesische Gelehrte hätten ihre Vertrautheit mit Goethe hauptsächlich Zong Baihua und Guo Moruo zu verdanken.

Zong Baihua faßte seine kritischen Anmerkungen zum Denken Goethes in seinem Aufsatz "Goethes 'Offenbarung des Lebens'" (Gede zhi 'rensheng qishi')38 zusammen. Darüber hinaus verdienen auch "Goethes 'Die Leiden des jungen Werthers'" (Gede de 'Shaonian Weite de fannao') und weitere Artikel von ihm Beachtung. Zong zufolge zeige Goethe sowohl den starken und unermüdlichen [d. h., "sich immer strebend bemühenden"] westlichen Geist, als auch die optimistische östliche Lebensweisheit, sich gelassen seinem Schicksal zu fügen. Diese Einschätzung trifft durchaus zu und erklärt zugleich Goethes große Beliebtheit und seinen Einfluß in China. Der sogenannte "starke und unermüdliche westliche Geist" (xifang wenming ziqiang

<sup>34 1921</sup> in Nanking gegründet, mehrfach erweitert und mit anderen Hochschulen zusammengelegt, 1928 in Zhongyang-Universität umbenannt.

<sup>35</sup> Guo Moruo kam 1914 nach Japan zur Fortführung seiner Studien, die er 1923 an der kaiserlichen Kyushu-Universität mit einem medizinischen Examen beendete, ohne jedoch jemals als Arzt zu wirken.

<sup>36</sup> Die literarische Beilage "Studienlampe" der Zeitschrift "Neue Nachrichten" diente den jungen chinesischen Intellektuellen des 4. Mai als wichtiges Publikationsorgan ihrer literarischen Gehversuche im neuen Stil sowie als Forum für ihre Literaturdebatten, bis die lebhaften Diskussionen der verschiedenen Literatenzirkel von der Liga Linker Schriftsteller mehr und mehr dominiert wurden.

<sup>37</sup> Zong, Baihua / Zhou, Bingruo / Zhou, Fucheng, Gede zhi renshi – wei de shiren Gede jiushi nian jinian zuo (Goethe verstehen – Verfaβt anläβlich des 90. Todestages des deutschen Dichter Goethe), Nanjing, Zhongshan shuju, 1933. Vgl. Geiger, Heinrich, Chinesische Ästhetik im 20. Jahrhundert, Bibliographie, Berlin, 1987, S. 29.

<sup>38</sup> Gede de 'Rensheng qishi' ("Goethes "Offenbarung des Lebens"), 1932. Vgl. Geiger, H., Chinesische Ästhetik im 20. Jahrhundert, S. 30. Die Differenz in der Formulierung der Titel ist wahrscheinlich auf verschiedene Ausgaben zurückzuführen.

buxi de jingshen) zeige sich in Goethes optimistischer und leidenschaftlicher Bejahung des Lebens und seinem unermüdlichen Streben. Zong Baihua lobte diese Lebenseinstellung des großen Aufklärers im wesentlichen aus zwei Gründen: Die "starke und unermüdliche" Geisteshaltung existierte erstens bereits im traditionellen Gedankengut des alten China, insbesondere im Buch der Wandlungen (Zhouyi)39, deshalb erweckte sie die Sympathie der Chinesen. Außerdem griff Zong Baihua in seinem Artikel über die chinesische Asthetik auf Menzius' Begriff der "Erfülltheit" (chongshi)40 zurück, um Goethes Leben und Denken zu erklären. Zweitens kam Goethes Geisteshaltung der Aufforderung Zong Baihuas, "die Fesseln aller traditionellen Politik zu sprengen", "Widerstand gegen alle gesellschaftlichen Verhaltensregeln zu leisten und die natürliche Offenbarung des Lebens zu verehren", nahe. Dies alles entsprach der Forderung nach Antifeudalismus und Individualismus der neuen Literaturbewegung des 4. Mai. Zong Baihuas Lob auf Goethe konnte also sowohl unter Anknüpfung an eigene Denktraditionen als Ermutigung an die Chinesen verstanden werden, sich selbst zu stärken, als auch als Aufforderung, ihre traditionellen Ketten zu sprengen und für ihre individuelle Freiheit zu kämpfen. Goethes "optimistische Lebensweisheit, sich gelassen seinem Schicksal zu fügen", spiegele sich hingegen in seiner großen Liebe und Verehrung der Natur wider. Wenn er mit den Widrigkeiten des Lebens konfrontiert wurde, hegte er stets den Wunsch, mit der Natur eins zu werden, um aus ihr Ruhe, Loslösung und Trost für seine Seele zu schöpfen. Diese Weltanschauung mutet sehr östlich an und erinnert an konfuzianische und daoistische Maximen, sich mit der Natur zu identifizieren (wenn auch Ausgangspunkt und Ziel der beiden Schulen nicht identisch sind).

Noch ein weiterer Punkt verdient Zong Baihua zufolge Beachtung: Goethe "hegte ein tiefes Empfinden für den unaufhaltsamen Strom des Lebens und die vollkommen harmonische Form". Er sei ein Bewunderer der Kraft und Unermüdlichkeit des Lebens, ohne jedoch bei Fragen der menschlichen Existenz in den Sog des Irrationalen zu geraten. Er sei vielmehr tief davon über-

zeugt, daß die Natur mit einer bestimmten Gesetzmäßigkeit und der Vernunft im Einklang stehe, weshalb der Lebensimpuls auch nicht gegen die Vernunft gerichtet sein dürfe, sondern eine mit der Natur vereinte und vollkommen harmonische Form annehmen müsse. Dieser Gedanke entsprach unverkennbar der chinesischen Philosophie und Ästhetik. Zong Baihua wies deshalb später in seiner Darstellung der Asthetikgeschichte darauf hin, daß "das Universum unendliches Leben und immense Energie, aber zugleich auch strenge Ordnung und vollkommene Harmonie", daß "Schönheit das üppige Leben in harmonischer Form" sei.

In seiner kritischen Darstellung beschränkte sich Zong Baihua nicht nur auf die wichtigen Charakteristika im Denken Goethes und deren Entsprechung zur chinesischen Weltanschauung, sondern stellte auch die Differenzen heraus. So fand er keine Entsprechung für Goethes "tragischen Geist" in der chinesischen Gedankenwelt. Zong Baihua erklärte, daß dieser Geist in der chinesischen Kunst "nicht genügend zur Geltung kommt, oft abgelehnt und stark durch den Wunsch nach Harmonie verzerrt wird". In ihrer Darstellung des "tragischen Geistes" erreiche die chinesische Kunst deshalb nicht den Stand der westlichen. Dieser Gedanke ist sicher korrekt.

Guo Moruos Bewertung von Goethes Denken kommt hauptsächlich in seinen Werken "Diskussion über chinesische und deutsche Kultur - Zong Baihua gewidmet" (Lun zhongde wenhua shu -zhi Zong Baihua xiong), "Geleitwort zu 'Die Leiden des jungen Werthers'" ('Shaonian Weite zhi fannao' xuyin), "Drei Briefe über Gedichte" (Lun shi san zha) zum Ausdruck. Im wesentlichen stimmt er mit Zong Baihuas Sicht überein, einige Probleme diskutierte er jedoch detaillierter und konzentrierte sich mehr auf die Kritik der negativen Seiten der chinesischen Kultur. In seiner Gegenüberstellung des Denkens Goethes mit der chinesischen Philosophie und Ästhetik blieb er dagegen auf einem weitaus niedrigeren Niveau. Philosophische und ästhetische Theorien schienen ihm unwichtig; ihm ging es vielmehr um die Entwicklung der chinesischen Literatur und des modernen Denkens sowie um die Lösung der

damit verbundenen sozialen und politischen Probleme.

In seinem zweiten Brief an Zong Baihua aus *Drei Briefe über Gedichte* lobte Guo Moruo Goethe überschwenglich. Er verglich ihn mit Konfuzius und bezeichnete ihn als eine jener historischen Persönlichkeiten, die ihre Begabung nicht nur auf einem sondern auf vielen Gebieten zu entwickeln suchten.

"Goethe hat seine ganz eigene Philosophie, Ethik und Pädagogik; er ist ein Stützpfeiler der deutschen Kulturgeschichte und Wegbereiter der Literatur und Kunst der Neuzeit."

Guo Moruo schloß sich der Ansicht der deutschen Gelehrtenwelt an und bezeichnete Goethe als den "Menschlichsten aller Menschen"<sup>42</sup>. Allerdings zielte Guo Moruo mit seinem Lob auf Goethe indirekt auf die damaligen chinesischen Verhältnisse, wenn er sagte:

"Meiner Meinung nach sollten wir von den Werken Goethes soviel wie nur möglich bekanntmachen, übersetzen und erforschen; denn die Zeit, in der er lebte, die Zeit des Sturm und Drang, ist unserer jetzigen Zeit vergleichbar. Es gibt vieles, was wir von ihm lernen sollten.""

In seinem "Geleitwort zu 'Die Leiden des jungen Werthers" führt Guo die Gedanken auf, die ihn darin faszinierten: 1. Subjektivität (zhuqingzhuyi), 2. Pantheismus (fanshenlun sixiang),

<sup>3.</sup> Lobpreis der Natur (duiyu ziran de

<sup>39</sup> Vgl. den Bildkommentar zum 1. Hexagramm von R. Wilhelm: "Des Himmels Bewegung ist kraftvoll, so macht der Edle sich stark und unermüdlich." In: I Ging – Das Buch der Wandlungen, übers. v. R. Wilhelm, Köln, Diederichs, 1956, S. 27.

<sup>40</sup> Menzius, VII B.25; *Mong Dsi*, S. 203: "Was das Gute in voller Wirklichkeit (*chongshi*) besitzt, heißt schön."

<sup>41</sup> Guo, Moruo, "Drei Briefe über Gedichte" (Lun shi san zha), in: Schriften zur Literatur und Kunst (Wenyilun wenxuan), Hongkong, 1978, S. 114.

<sup>42</sup> Guo, Moruo, S. 114,

<sup>43</sup> Guo, Moruo, S. 115.

zanmei), 4. Verehrung eines urwüchsigen Lebens (duiyu yuanshi shehui de jingyang) und 5. Verehrung der Kinder (duiyu xiaoer de zongbai)<sup>44</sup>. In diesen fünf Punkten gelang ihm eine einfache und klare Zusammenfassung der Ansichten Goethes, zu denen sich jeweils ein chinesische Pendant erkennen ließ. In seiner "Diskussion über chinesische und deutsche Kultur" (Lun zhongde wenhua shu) drückt Guo Moruo seine große Freude darüber aus, daß die chinesische Kultur so großes Interesse in der deutschen Gelehrtenwelt fand. Weiter schrieb er:

"Deutschland hat seit dem 18. Jahrhundert durch die Bemühungen vieler großartiger Philosophen, Künstler und Wissenschaftler einen wesentlichen Beitrag zur Kultur der Menschheit geleistet."<sup>45</sup>

Daß einige Gelehrte in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg der chinesischen Tradition einer "stillen Kontemplation" (jing guan) große Wertschätzung entgegen brachten, stieß bei ihm hingegen auf Unverständnis. Guo meinte, daß "die deutsche Kultur ein direkter Nachfahre der griechischen"46 und daß "der chinesischen und griechischen Weltanschauung die Idee der 'aktiven Teilnahme am Leben' (ru shi) gemeinsam" sei; beide Kulturen würden "der Wirklichkeit und Praxis besonderes Gewicht beimessen"47, ganz im Gegensatz zur 'Entsagung der Welt' (chu shi) in der indischen und hebräischen Kultur. Auch im chinesischen Daoismus bedeute stille Inaktivität keineswegs einen völligen Stillstand, sondern werde wie in der griechischen Gedankenwelt als eine "lebende" (huo jing) und nicht "tote Stille" (si jing) begriffen. Guo Moruo hoffte, daß die Chinesen ihre aktive, teilnehmende Haltung zum Leben weiter entfalten und auf diese Weise "nach der Wahrheit streben" würden; die Deutschen sollten nicht, "weil sie Not und Elend erlitten hatten, pessimistisch werden", sollten sich nicht "nach der Erschöfpung durch den Weltkrieg nach dem östlichen Denken der Stille sehnen"48. In dieser Schrift hatte Guo Goethe zwar nicht explizit genannt, aber in seinen Worten spiegelte sich schon Goethes lebensbejahender Optimismus wider, der – so Guo – beiden Kulturen gemeinsam sei.

Goethe kam in der Geschichte des Kulturaustauschs zwischen Deutschland und China gerade deshalb eine besondere Rolle zu, da sich in seinem Denken und Leben viele Gemeinsamkeiten mit der chinesischen Kultur zeigen. Meiner Ansicht nach besteht eine innere Affinität zwischen der deutschen und chinesischen Kultur, die am deutlichsten im Denken Goethes zutage tritt, woraus sich auch Guo Moruos und Zong Baihuas leidenschaftliche Verehrung erklärt. Goethes Denken übte nicht zuletzt einen großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfahren aus. So sagte einst Engels:

"Was Goethe erst unmittelbar, also in gewissem Sinne allerdings 'prophetisch' aussprechen konnte, das ist in der neuesten deutschen Philosophie entwickelt und begründet."<sup>49</sup>

Hier zeigt sich die kontinuierliche Fortsetzung dieser Affinität. In seiner Diskussion über chinesische und deutsche Kultur schrieb Guo Moruo, daß viele deutsche Denker "deshalb ein so großes Interesse an der chinesischen Kultur haben, weil sie darin ein Spiegelbild ihrer selbst erkennen"50. Umgekehrt erklärt dies natürlich auch die große "Vorliebe" (qingxin) der chinesischen Denker für die deutsche Kultur, einschließlich Zong Baihuas und Guo Moruos "Vorliebe" für Goethe.

# V. Die Einführung und Erforschung der Ästhetik Hegels durch Ma Cai und Zhu Guangqian

Ungeachtet Wang Guoweis und Cai Yuanpeis kurzer Einführung in Hegels Ästhetik sowie Lü Chengs wiederholten Erwähnungen in seinem Buch über die westliche Ästhetik, gab es von den zwanziger bis Anfang der dreißiger Jahre keinen chinesischen Gelehrten, der Hegels Ästhetik zusammenfassend und systematisch bekannt gemacht und erforscht hätte. Verglichen mit Kant, Goethe, Schopenhauer, Schiller, Nietzsche und Lipps, die bei chinesischen Gelehrten viel Beachtung fanden, wurde Hegel offenbar vernachlässigt. Dies hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß Hegels umfassendes und komplexes System schwer zu verstehen ist, mag aber auch daran liegen, daß Hegels Ästhetik oberflächlich gesehen nicht erkennen läßt, welche Berührungspunkte sie mit der chinesischen Ästhetik des Altertums haben könnte. Den Gelehrten jener Zeit schien Hegels Ästhetik unverständlich, geheimnisvoll und fremd. Erst im Jahre 1935 erschien in der zweiten Nummer der "Zeitschrift der Fakultät für Literatur der staatlichen Zhongshan-Universität" (Guoli Zhongshan-Daxue wenxueyuan zhuankan) Ma Cais systematische Besprechung der Hegelschen Ästhetik mit dem Titel "Hegels ästhetische Dialektik" (Heige'er meixue bianzhengfa), zu deren Entstehung wohl beigetragen hat, daß philosophische Kreise in China einschließlich der Marxisten zu Beginn der dreißiger Jahre auf Hegels Ästhetik aufmerksam wurden und sie zu erforschen begannen. Hegels Ästhetik steht in ausgesprochen direktem und engem Zusammenhang mit seiner Philosophic. Daher läßt sich über eine Erforschung der Philosophie Hegels seine Ästhetik auf selbstverständliche Weise einbeziehen und gleichzeitig ihr Verständnis erleichtern.

Ma Cai, im Jahre 1904 geboren, ging 1921 zum Studium nach Japan, wo er 1927 in die philosophische Fakultät der Reichsuniversität Kyoto aufgenommen wurde und Ästhetik und Philosophie studierte. 1931 beschloß er sein Studium mit einem Magistergrad in Literatur, anschließend setzte er seine Studien der Ästhetik und Kunstgeschichte

<sup>44</sup> Guo, Moruo, "Geleitwort zu 'Die Leiden des jungen Werthers'" ('Shaonian Weite zhi fannao' xuyin), in: Schriften zur Literatur und Kunst (Wenyilun wenxuan), Hongkong, 1978, S. 96 ff.

<sup>45</sup> Guo, Moruo, "Diskussion über chinesische und deutsche Kultur – mit Zong Baihua" (Lun zhongde wenhua shuzhi Zong Baihua xiong), in: Gesammeltes Lehrwerk zu 'Literatur- und Kunstabhandlungen' ('Wenyi lunji' hui jiaoben), Changsha, 1984, S. 26.

<sup>46</sup> Guo, Moruo, S. 26.

<sup>47</sup> Guo, Moruo, S. 19.

<sup>48</sup> Guo, Moruo, S. 20.

<sup>49</sup> Hier zitiert nach: Marx Engels Werke, Bd. 1, Berlin: Dietz Verlag, 1972, S. 547.

<sup>50</sup> Guo, Moruo, in: Gesammeltes Lehrwerk zu 'Literatur- und Kunstabhandlungen' ('Wenyi lunji' hui jiaoben), S. 26.

am Großinstitut der Reichsuniversität Tokyo fort. 1933 beendete er sein Studium und kehrte nach China zurück. Dort war er in Folge als Professor der Zhongshan-Universität in Kanton, der gemeinsam von der Stadt Kanton und Provinz Guangdong errichteten Hochschule für bildende Kunst sowie an der Peking-Universität tätig. Inzwischen ist er Professor emeritus der Zhongshan-Universität. Er zählt zu den bekanntesten chinesischen Gelehrten der Ära nach dem 4. Mai, die relativ früh mit der Erforschung der Ästhetik begonnen hatten. Da seine japanischen Ästhetikprofessoren zum größten Teil in Deutschland studiert hatten, entwickelte auch er selbst ein lebhaftes Interesse an der deutschen Ästhetik; auf diese Weise konnte er sich ein umfassendes Verständnis der deutschen Ästhetik aneignen. Sein auf Vorlesungsmanuskripten der Jahre 1933-42 beruhendes Buch Einführung in die Asthetik (Meixue duanzhang) gibt in seinem kunstgeschichtlichen Teil eine systematische Einführung und Bewertung der deutschen Ästhetik der Neuzeit und Gegenwart. Abgeschen von den Kapiteln über die griechische Ästhetik der Antike sowie über die englische, französische und russische des Mittelalters, läßt es sich als eine von einem chinesischen Gelehrten verfaßte, einfache deutsche Ästhetikgeschichte bezeichnen. Darüber hinaus interessierte sich Ma Cai besonders für die Arbeiten Lipps. Seine Abhandlung Über das Schöne (Lun mei) aus dem Jahre 1948 stellt ein wichtiges Produkt seiner Erforschung der Lipps'schen Ästhetik dar. 1981 veröffentlichte er den Aufsatz "Die Bedeutung des ästhetischen Urteils aus der Sicht der Einfühlungstheorie" (Cong yigan guandian kan shenmei pingjia de yiyi), 1983 folgte "Die post-Hegelsche westliche Ästhetik des Empirismus" (Heigerhou de jingyanzhuyi meixue).

In seinem Artikel "Hegels ästhetische Dialektik" gelingt es Ma Cai, anhand der Vorlesungen über die Ästhetik aus der Glocknerschen Gesamtausgabe<sup>51</sup> zum ersten Mal in überaus klarer und systematischer Weise die wichtigsten Inhalte der Hegelschen Ästhetik darzustellen und zu diskutieren. Zunächst problematisiert der Autor im ersten Teil des Artikels, der "Einführung" (Xulun), das Ästhetikverständnis man-

cher Menschen und bekräftigt die Existenzberechtigung der Asthetik. Sodann geht er auf das gegenwärtige Wechselspiel des künstlerischen und philosophischen Geistes sowie die Notwendigkeit einer philosophischen Selbstüberprüfung der Kunst ein und erläutert im folgenden aus philosophischer Sicht den geistigen Inhalt der Kunst während verschiedener Epochen in verschiedenen Schulrichtungen, um so die Wichtigkeit der Asthetik zu unterstreichen. Der zweite Teil des Artikels, die "Abhandlung" (Benlun), umfaßt drei Abschnitte, nämlich "Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal" (Yishumei de linian huo lixiang)52 "Die Entwicklung vom Ideal zur besonderen Form des Kunstschönen" (Lixiang chaozhe yishumei de teshuxingshi de fazhan)53 und "Systeme der Künste" (Gezhong yishu de tixi)54, bei denen es sich um eine exakte Ausführung der drei grundlegenden Bestandteile der Ästhetik Hegels handelt.

Anläßlich der vierten Jahresversammlung der chinesischen Gesellschaft für Philosophie im Jahre 1942 in Kunming trug Ma Cai seine Abhandlung "Über die Entwicklung der künstlerischen Idee" (Lun yishulinian de fazhan) vor, der im Anhang des im Jahre 1948 veröffentlichten Buches Über das Schöne aufgenommen wurde. Bei dieser Arbeit handelt es sich um Ma Cais eigenständige Weiterentwicklung der Hegelschen Ästhetik. Alle künstlerischen Werke seien - so Ma - "Verwirklichungen der künstlerischen Idee" (yishulinian de shixian). Diese Verwirklichungen besäßen die Wirkung des der "Idee" (linian) innewohnenden Willens und seien eng mit dem subjektiven Leben verbunden: "Der Kern der Idee muß immer die Verwirklichung des Lebens sein", und "das Leben ist gerade die Verwirklichung der Idee". Das Leben enthalte zu jedem Zeitpunkt etwas Neues, weder wiederhole es sich, noch stagniere es, noch falle es je wieder zurück, "sondern es stürmt in unermüdlicher Lebendigkeit voran". Das Leben besitze sowohl unwiederholbare Einzigartigkeit als auch Einheitlichkeit. Mit diesem Gedanken als Ausgangspunkt erläutert Ma Cai verschiedene Fragen der Entstehung, der Stile, der Beurteilung und des Schaffens des Kunstschönen und betont weiterhin, daß "das Schaffen und das Beurteilen

zwei untrennbare Aspekte der künstlerischen Idee" seien, daß "Beurteilen gleich Schaffen und Schaffen gleich Beurteilen" sei. Mas Ausführungen beruhen auf der Ästhetik Hegels, gleichzeitig schlagen sich in ihnen aber auch Einflüsse der Ästhetik Schopenhauers, Lipps' und des Franzosen Bergson nieder. Wenn Ma Cai in seinem ästhetischen Denken das Leben und die Untrennbarkeit von Schaffen und Beurteilen betont, so ist dies offensichtlich nicht von der klassischen Tradition der chinesischen Ästhetik, die das Leben sehr hoch bewertet und reich an dialektischen Vorstellungen ist, zu trennen. Wo Hegel auf das Naturschöne zu sprechen kommt, legt er zwar auch die zwischen Leben und Beziehung Schönheit dar, insgesamt gesehen räumt er der Frage des Lebens jedoch keinen hohen Stellenwert ein.

Ein weiterer wichtiger chinesischer Gelehrter, der sich mit Hegels Ästhetik beschäftigte, ist der bekannte Ästhetiker Zhu Guangqian (1897–1986). 1925 ging er zum Studium ins Ausland und besuchte nacheinander die Universitäten in Edinburgh, London, Paris und Straßburg. Nachdem er die Titel eines Magisters der Literatur und eines Doktors erworben hatte, kehrte er 1933 nach China zurück und wurde Professor der Peking-Universität, der Sichuan-Universität in Chengdu und der Universität Wuhan. Von 1946 bis zu seinem Tode arbeitete er wieder als

<sup>51</sup> Hegel, Georg W., Sämtliche Werke, neu hg. von Hermann Glockner, 4. Aufl. – Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromann, 1961. Die Vorlesungen über die Ästhetik befinden sich in den Bänden 12 bis 14.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu Hegels Ästhetik: I. Theil Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu Hegels Ästhetik: II. Theil Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

<sup>54</sup> Vgl. hierzu Hegels Ästhetik: II. Theil Einleitung und Eintheilung: "... ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen. Wir können dies im Ganzen die besonderen Formen der Kunst nennen …" (zit. nach: Hegel, Sämtliche Werke, hg. von H. Glockner, Bd. 12, S. 403).

Im weiteren nimmt er eine Einteilung in die "symbolische", die "elastische" und die "romantische Kunstform" (e.d. S. 404 ff.) vor, die er dann jeweils noch feiner untergliedert.

Professor der Peking-Universität. 1980 nahm er am ersten Ästhetikkongreß Chinas teil und wurde dort zum Präsidenten der chinesischen Studiengesellschaft für Ästhetik gewählt.

Zhu Guangqian konzentrierte sein Interesse jahrelang auf die Erforschung der Ästhetik des Italieners Benedetto Croce. Gleichzeitig nahm er Denkanstöße aus der englischen, deutschen und französischen Ästhetik auf und band sie in die traditionelle chinesische Asthetik ein. Seine Forschungen auf dem Gebiet der Ästhetik Croces bildeten die Grundlage, auf der sich sein eiästhetisches Denken genes wickelte; doch auch die deutsche Ästhetik übte einen starken Einfluß auf ihn aus. Seine Dissertation Die Psychologie der Tragödie, 1933 auf Englisch verfaßt, macht eben diesen Einfluß der deutschen Tragödienästhetik deutlich, und zwar besonders den der Ästhetik Nietzsches. 1982 schrieb Zhu in seinem Vorwort zur chinesischen Übersetzung seiner Dissertation:

"Die Leser bezeichnen mich normalerweise als Anhänger des Idealismus im Sinne Croces, aber mir
ist inzwischen klar geworden, daß
ich in Wirklichkeit ein Idealist im
Sinne Nietzsches bin. Es ist nicht
die Intuitionslehre in Croces Buch
Prinzipien der Ästhetik (Meixue
yuanli)<sup>55</sup>, sondern der Geist des
Apollo und des Dionysos in Nietzsches Die Geburt der Tragödie aus
dem Geist der Musik<sup>56</sup>, der in meiner Seele Wurzeln geschlagen
hat."<sup>57</sup>

Auch das für sein ästhetisches Denken repräsentative Werk Die Psychologie der Literatur und Kunst (Wenyi xinli-xue) enthält eine Fülle von Anmerkungen zu Lipps und führt zudem speziell in die deutsche experimentelle Ästhetik ein.

Nach 1949 wandte Zhu Guangqian seine Aufmerksamkeit nach und nach dem Marxismus zu. Bei seinen sorgfältigen Forschungen auf dem Gebiet der marxistischen Ästhetik stieß er auf einen inneren Zusammenhang zwischen der marxistischen und der Hegelschen Ästhetik. Daraufhin entschloß er sich, Hegels Ästhetik<sup>58</sup> zu übersetzen und aus der Perspektive des Marxismus zu erforschen. 1959 erschien der erste Band der chinesischen Übersetzung, deren

fortlaufende Veröffentlichung sich von da an jedoch um zehn Jahre verzögerte, da zum einen Zhu Guangqian viel beschäftigt und zum anderen unglücklicherweise die "Kulturrevolution" ausgebrochen war. Erst im Jahre 1981 konnte die vollständige Übersetzung erscheinen, die für chinesische Ästhetiker zweifellos von großer Bedeutung war und viel zur Förderung der Forschung auf dem Gebiet der deutschen und marxistischen Ästhetik beitrug, zumal Zhu Guangqian viele wichtige Anmerkungen hinzugefügt und in einem langen Nachwort seine eigenen Ansichten zu Hegels Ästhetik dargelegt hatte.

In seinem "Nachwort" (Yihouji) analysiert Zhu Guangqian den Beitrag und die Grenzen der Hegelschen Ästhetik anhand der Erläuterungen von Marx und Engels. Dabei betont er vor allem den in Hegels Ästhetik bereits enthaltenen marxistischen Geist, nämlich "die Verwirklichung des Selbst im Prozeß der Umgestaltung der Natur, die 'Vermenschlichung' (renhua) der Umwelt "Vergegenständlichung" und dic (duixianghua) des Menschen sowie den Ansatz einer praxisorientierten Perspektive". Außerdem, so bestätigt er, sei Hegels Ästhetik reich an historischem Bewußtsein und dialektischem Geist. Nach Zhu "enthält die marxistische Theorie der Kunst und Literatur viele Ansichten, die sich alle auf Hegels Ästhetik zurückführen lassen". Besonders der "Ansatz einer praxisorientierten Perspektive" (shixian guandian de mengya) sei für das Verständnis der marxistischen Ästhetik äußerst wichtig, weil "diese praxisorientierte Perspektive zwangsläufig zu einer tiefgreifenden Revolution auf dem Gebiet der Asthetik führt". Diese Schlußfolgerungen Zhu Guangqians mögen zwar durchaus folgerichtig sein, dennoch werden Beitrag und Grenzen der Hegelschen Ästhetik in diesem Aufsatz mancherorts noch zu oberflächlich analysiert und der Anteil von Kants Ästhetik vernachlässigt oder gar übersehen. Dennoch verdient Zhu Guangqians aktive, offene Würdigung der Hegelschen Ästhetik große Anerkennung.

Obwohl Ma Cai schon im Jahre 1935 eine systematische Darstellung der Ästhetik Hegels gelungen war, ließ sich deren weitere Erforschung nicht

von der der marxistischen Ästhetik trennen. Aufgrund des wichtigen und engen Zusammenhangs zwischen der marxistischen und der Hegelschen Ästhetik muß es jedoch schwerfallen, die marxistische wirklich zu verstehen, ohne Hegels Ästhetik begriffen zu haben. Umgekehrt mag es ohne eine gründliche Erforschung der marxistischen Ästhetik schwerfallen, die Hegelsche vollständig zu verstehen, denn zwischen beiden besteht eine "geistige Affinität". Die Beziehung zwischen der Hegelschen und der traditionellen chinesischen Ästhetik scheint hingegen durch eine unendliche, kaum zu überwindende Distanz gekennzeichnet zu sein. Tatsächlich jedoch betrachtet Hegels Ästhetik das Schöne und die Kunst vom Ausgangspunkt des weltgeschichtlichen Noumenons (der "Idee", linian), was in mancher Hinsicht mit der chinesischen Betrachtungsweise vom Ausgangspunkt des "Weges" (dao) vergleichbar ist. Das tiefe Geschichtsbewußtsein und der dialektische Geist in Hegels Ästhetik, ihre Analyse der symbolischen, klassischen und romantischen Kunsttypen bis hin zu den damit in Zusammenhang stehenden künstlerischen Schulen können der Erforschung der chinesischen Ästhetik und Kunstgeschichte des Altertums in vielerlei Hinsicht als Quelle der Inspirationen dienen. Allerdings ist die gründliche Erforschung der Hegelschen Ästhetik auch heute noch eine Aufgabe geblieben, die ihrer Fortsetzung und Vollendung harrt.

#### VI. Verbreitung und Einfluß der marxistischen Ästhetik in China

Es gilt als Verdienst Liang Qichaos Karl Marx in China erstmalig vorge-

<sup>55</sup> Originaltitel der hier übersetzten Monographie: Crocc, Benedetto, *Estetica come sci*enza dell' espressione e linguistica generale (1. Teil: *Teoria*).

<sup>56</sup> Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, mit einem Nachwort von Hermann Glockner, Stuttgart, Reclam, 1979.

<sup>57</sup> Zhu, Guangqian, Die Psychologie der Tragödie (Beijü xinlixue), Peking, 1983, S. 1 f.

<sup>58</sup> Gemeint sind Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, vgl. Fußnote 1 des Kapitels.

stellt zu haben. In einem 1902 verfaßten Artikel beschrieb er Marx und Nietzsche als Vertreter zweier einflußreicher deutscher Geistesströmungen:

"Zur Zeit herrschen zwei Geistesströmungen in Deutschland vor, der Sozialismus von Marx und der Individualismus von Nietzsche. Marx zufolge werden die Mißstände der heutigen Gesellschaft dadurch verursacht, daß die Masse der Schwachen durch einige wenige Starke unterdrückt wird; dagegen liegt nach Nietzsche der Grund für die Mißstände darin, daß sich die wenigen Herrenmenschen von den zahlreichen Herdenmenschen fesseln lassen."50

Um die Zeit der 4.-Mai-Bewegung erfuhr der Marxismus in China eine rasante Verbreitung, doch fanden zunächst nur seine soziologischen und politischen Inhalte großes Interesse. Erst seit 1928, nachdem sich Guo Moruo zum Wortführer der Schöpfungsgesellschaft (Chuangzaoshe)60 entwickelt hatte, begann man die künstlerischen und ästhetischen Gedanken des Marxismus zu rezipieren, was sich im Denken der radikalen, mit der Situation der damaligen Gesellschaft unzufriedenen Jugend niederschlug. Nach der Gründung der Liga linker Schriftsteller 61 im Jahre 1930 wurden die Kunst- und Ästhetikvorstellungen des Marxismus unter Mitwirkung von Lu Xun (1881-1936) und Qu Qiubai (1899-1935) in größerem Maße vorgestellt. Die Rezeption konzentrierte sich damals nur auf diejenige Form des Realismus, die Engels in einigen Briefen beispielsweise an Harkness formulierte. Das Hauptinteresse galt der Frage nach der Beziehung zwischen der Kunst, dem wirklichen Leben und dem Klassenkampf, wobei man zudem auf die Kunst- und Ästhetikvorstellungen der russischen Marxisten Plechanov (1857-1918) und Lunacharsky (1875-1933), sowie der russischen Demokraten Belinsky (1811-1848)und Chernyshevsky (1828-1889) zurückgriff. Wichtige Grundfragen der Ästhetiktheorie, etwa nach dem Wesen des Schönen und der Kunst und nach den Besonderheiten des ästhetischen Empfindens, wie auch das ästhetische Denken von Marx selbst, wurden dagegen kaum behandelt. In den Jahren von der Gründung der Linken Liga (1930) bis zur Yan'an-Zeit (1936-45)62 konzentrierte sich die Rezeption der Kunst- und Ästhetik des Marxismus auf zwei Grundansichten: erstens die der Kunst als Widerspiegelung des realen Lebens in der Gesellschaft und zweitens die der untrennbaren Einheit von Kunst und Klassenkampf unter den Volksmassen. Diese Ansichten standen in engem Zusammenhang mit den Erfordernissen des revolutionären Kampfes im damaligen China. Die Veröffentlichung des Buches Marxismus, Literatur und Kunst (Makesizhuxyi yu wenyi) von Zhou Yang (\*1907) im Jahre 1944 stellt ein Resümee dieser Rezeptionsgeschichte dar. Aber bereits 1937 hatte Zhou Yang einen in Chernyshevskys Ästhetik einführenden Artikel mit dem Titel "Kunst und Leben – Chernyshevskys 'Asthetische Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit'" (Yishu yu rensheng - Che'erruishefusiji de 'Yishu yu xianshi zhi meixue guanxi'63) verfaßt. Im gleichen Jahr waren auch noch zwei weitere Artikel "Wir brauchen eine neue Ästhetik - meine Ansichten zu 'Das Schöne in der Literatur' der Herren Liang Shiqiu und Zhu Guangqian" (Women xuyao xin meixue duiyu Liang Qichao he Zhu Guangqian liang xiansheng guanyu 'Wenxue de mei' de yige kanfa he ganxiang) sowie "Materialistische Ästhetik – eine Einführung in Chernyshevskys Ästhetik" (Weiwuzhuyi de meixue - jieshao Che'ernishefusiji de meixue) entstanden, die in der Befreiungszeitung (Jiefang ribao) in Yan'an erschienen. Im selben Jahr erschien Zhou Yangs Übersetzung von Chernyshevskys Ästhetische Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit (Yishu yu xianshi de meixue guanxi) unter dem Titel Leben und Asthetik (Shenghuo yu meixue) im Verlag Neues China (1942) in Yan'an. Im Anhang wurden Aufsätze, die der Bewertung Chernyshevskys durch Marx, Engels und Lenin gewidmet waren, aufgenommen. Als "Nachwort zur Übersetzung" (Yihouji) erschien sein Artikel von 1942, in dem er Chernyshevskys Ästhetik vorgestellt hatte, nur geringfügig verändert unter dem Titel "Über Chernyshevsky und seine Ästhetik" (Guanyu Che'ernixuefusiji he ta de meixue). Die Veröffentlichung

der oben erwähnten Artikel von Zhou Yang und die Übersetzung der Werke von Chernyshevsky lassen erkennen, daß die chinesischen Marxisten nun begannen, sich neben dem Grundproblem – der Beziehung zwischen der Kunst und dem realen Leben, den

- bestrebt, die Literaten in der Liga linker Schriftsteller (Zuoyi zuojia lianmeng) zu organisieren. Vor allem das Auseinanderbrechen der Einheitsfront von KPCh und der Nationalen Volkspartei (Guomindang) unter Tschiang Kai-schek im Jahre 1927 führte zu einem Linksruck der Intellektuellen, die sich nun vermehrt der KPCh zuwandten (vgl. auch Schmidt-Glintzer, S. 510 f.).
- 62 Yan'an, eine kleine Stadt der Provinz Shaanxi im Nordosten Chinas, wurde das Hauptquartier der KPCh und ihrer Volksbefreiungsarmee nach dem Langen Marsch ab Ende 1935 bis zur Kapitulation Japans 1945. Hier gelang es Mao unter anderem eine funktionierende Parteistruktur aufzubauen und die Intellektuellen unter die Kontrolle der KP zu bringen.
- 63 Die Variationen in der Schreibweise von Namen weiter unten erklärt sich aus der Tatsache, daß die phonetische Transkription aus dem lateinischen bzw. kyrillischen Alphabet in chinesische Schriftzeichen zur Entstehungszeit der erwähnten Artikel und Bücher noch nicht vereinheitlicht worden war. Aufgrund dieser fehlenden Standardisierung finden sich manchmal auch in den chinesischen Titeln der übersetzten Werke – selbst bei demselben Übersetzter – geringfügige Abweichungen.

<sup>59 \*</sup>Zeitungskollektion Neues Volk (Xinmin), Nummer 18, o.J.

<sup>60</sup> Eine Gruppe chinesischer Studenten – darunter Guo Moruo, Yu Dafu (1896-1945) und Tian Han (1898-1968) - gründete im Sommer 1921 in Japan die Schöpfungsgesellschaft, eine "Vereinigung intoleranter, von ihrer Sache rückhaltlos überzeugter Literaten, deren kämpferischer Geist auch nach der Zwangsauflösung der Vereinigung durch die Behörden im Jahre 1929 weiterlebte" (Schmidt-Glintzer, S. 513). In ihrer kurzlebigen Quartalszeitschrift Schöpfung (Chuangzao) vertraten die Herausgeber einen l'art pour l'art Standpunkt und richteten sich damit gegen die 6 Monate zuvor gegründete, eher realistisch orientierte Literarische Studiengesellschaft (Wenxue yanjiuhui) von Zhou Zuoren (1885-1967, der Bruder Lu Xuns), Mao Dun (1896-1981), Zheng Zhenduo (1898-1958), Ye Shengtao (1894–1988) u.a. In der ab 1926 erschienen Monatszeitschrift Schöpfung (Chuangzao yuebao) spiegelte sich dann die Hinwendung der meisten Mitglieder der Schöpfungsgesellschaft zu marxistischen (Literatur)theorien.

Volksmassen und dem Klassenkampf – auch mit dem Problem der Errichtung einer "Neuen Ästhetik" zu beschäftigen.

Diese "Neue Ästhetik" muß Zhou Yang zufolge marxistisch ausgerichtet sein. Eine konkrete, systematische und ausführliche Erläuterung vom Wesen und Sinn des Schönen, wie sie die Ästhetik von alters her kennzeichneten, hatten jedoch auch Marx und Engels nicht unternommen. In den 30er Jahren wurde daher die Ästhetik von Plechanov und Lunacharsky verstärkt rezipiert; auch das Fachbuch Die Basis der positiven Ästhetik (Shizheng meixue jichu) von Lunacharsky wurde ins Chinesische übersetzt. Bei Lunacharsky und Plechanov findet sich eine genauere und direktere Diskussion des Schönen und ästhetischen Empfindens als bei Marx und Engels. Die mit ihrer Ästhetik zusammenhängenden philosophischen Ideen, wurden jedoch von Lenin scharf kritisiert, und so blieben zumindest unter den Marxisten viele Punkte strittig. Die Ästhetik Chernyshevskys wurde von Zhou Yang, obwohl sie noch nicht als echt marxistisch sondern eher als vor-marxistisch zu bezeichnen war, eingeführt, da sie dem Marxismus am nächsten kam. Auch wurden Denken und Charakter Chernyshevskys von Marx, Engels und Lenin sehr geschätzt. In Chernyshevskys Ästhetik wird nicht nur die unauflösliche Verbindung zwischen Kunst und Leben bestätigt, sondern die dieser Theorie entgegengesetzte idealistische Ästhetik auch argumentativ widerlegt. Dies entsprach genau den literarischen und ästhetischen Fragestellungen, mit denen sich die chinesischen Marxisten seit den 30er Jahren vorwiegend beschäftigten. Nach Meinung des Autors entschied sich Zhou Yang aus den oben erwähnten Gründen für die Propagierung der eigentlich nicht-marxistischen Ästhetik von Chernyshevsky, um beim Aufbau der sogenannten "Neuen Ästhetik" Hilfestellung zu leisten. Von seiner Auswahl und Bearbeitung gingen bedeutende und weitreichende Einflüsse aus. Nicht nur wurde seine Übersetzung von Leben und Ästhetik (Shenghuo yu meixue) später zur Pflichtlektüre der chinesischen Marxisten, die sich mit Ästhetik befaßten, vielmehr übte seine gesamte Rezeption von Chernyshevskys Ästhetik ab 1937

einen ganz offensichtlichen Einfluß auf die Entwicklung des kunstphilosophischen und ästhetischen Denkens Mao Zedongs aus. Chernyshevsky war auch davon überzeugt, daß "nur die deutsche Ästhetik als echte Ästhetik bezeichnet werden kann"61. Daher enthielten seine von Zhou Yang übersetzten Werke Erörterungen und Kritiken der Ästhetiktheorien von Kant, Schelling, Hegel und Fischer sowie einige in der deutschen Ästhetik diskutierte ästhetische Kategorien wie "das Schöne", "das Erhabene", "das Komische", "das Häßliche", "das Tragische" usw. In seinem Artikel "Kritik zeitgenössischer ästhetischer Kategorien" (Dangdai meixue gainian pipan) kritisiert Chernyshevsky die deutsche, die antike und die englische Ästhetik. Selbstverständlich war dies für das Verständnis der westlichen Ästhetik seitens der chinesischen Marxisten wichtiger als die zuvor besprochenen Beiträge von Lü Cheng und anderen und durfte bei der Begründung der "Neuen Ästhetik" von Zhou Yang nicht fehlen. Da jedoch die Mehrzahl der vom marxistischen Standpunkt aus forschenden Chinesen seit der 4.-Mai-Bewegung der Ästhetik des Westens keine Aufmerksamkeit mehr schenkten, blieb ihr Verständnis weit hinter dem von Wang Guowei, Cai Yuanpei und Zhu Guangqian zurück.

1942 wurden Mao Zedongs "Reden anläßlich der Diskussion über Literatur und Kunst in Yan'an" (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua)65 in Form eines Artikels veröffentlicht. Das direkte Ziel dieser Ansprache bestand darin, Leitprinzipien für eine revolutionäre Literatur und Kunst in den befreiten Gebieten festzulegen. Gleichzeitig stellte sie auch eine Zusammenfassung der verschiedenen Probleme dar, die seit den 30er Jahren in der linken literarisch-künstlerischen Bewegung diskutiert wurden. Auch berührte sie einige wichtige Probleme der marxistischen Ästhetik, auf deren weitere Erforschung sie später erheblichen Einfluß ausübte. Besondere Bedeutung erlangten dabei Maos Äußerungen zum Ursprung künstlerischen Schaffens sowie zum Problem der Beziehung zwischen Schönheit der Kunst und Schönheit des Lebens.

Mao Zedongs Ansichten zu dieser Problematik, die offensichtlich dem Marxismus entspringen, können als eine kritische Umgestaltung und Zusammenfassung der ästhetischen Theorien Chernyshevskys und Hegels bezeichnet werden. Chernyshevsky zufolge enthält das Leben das Schöne in unvergleichlich üppiger und lebendiger Weise. Das Kunstschöne könne nur eine "Erscheinung" (zaixian) des Schönen im Leben darstellen, welche nicmals so vielfältig und lebendig wie das Schöne im Leben sei, so daß das Kunstschöne im Vergleich zum Schönen des Lebens nur eine "blasse Kopie" (cangbai de fuzhi)66 darstelle. Daher kritisierte Chernyshevsky mehrmals Hegels Ästhetik, die das Schöne als den Ausdruck des "Ideals" und das Kunstschöne als das wahre Schöne ansche. Mao Zedong zeigt nun einerseits auf, daß das menschliche Leben in der Gesellschaft die einzige Quelle für Literatur und Kunst sei; es besitze zwar Schwächen, sei aber auch das "lebendigste, reichhaltigste und gründlichste Ding", welches "jegliche Kunst in den Schatten stellt" - hier bezieht er sich offensichtlich auf die rationalen Ansichten von Chernyshevsky über den Ursprung und die Vielfältigkeit des Schönen im Leben. Andererseits, führt Mao aus,

<sup>\*</sup>Für die Details siehe "Kritik zeitgenössischer ästhetischer Kategorien" (Dangdai meixue gainian pipan) in: Chernyshevsky, N.G., Ausgewählte Abhandlungen zur Ästhetik (Meixue lunwenzuan), übers. von Miao Liangzhu, Peking, Volksliteratur-Verlag, 1957, S. 35.

<sup>65</sup> Wie schon oben erwähnt versuchte Mao Zedong in Yan'an die Intellektuellen unter seine Kontrolle zu bringen. Gerade mit Hilfe der beiden "Reden anläßlich der Diskussion über Literatur und Kunst in Yan'an" (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua) vom Mai 1942, die im Zusammenhang mit der damals lancierten Kampagne zur Verbesserung der Parteiorganisation und Straffung der Disziplin stehen, gelang es ihm, den Widerstand der Gebildeten gegen seine Linie zu brechen und die an der Partei laut gewordene Kritik zu lenken. Diese Reden sollten die gesamte Literatur und Kunst auch des volksrepublikanischen China nachhaltig prägen.

<sup>66</sup> Die russischen Originalbegriffe konnten nicht gefunden werden, daher erfolgt die Übersetzung "Erscheinung" und "blasse Kopie" unter Vorbehalt.

"[... verlangt das Volk nach Literatur und Kunst,] weil zwar sowohl das Leben als auch Literatur und Kunst schön sind, dennoch aber das in Werken der Literatur und Kunst widergespiegelte Leben in seinen Äußerungen erhabener, schärfer ausgeprägt, konzentrierter, typischer und idealer und folglich auch allumfassender als die Alltagswirklichkeit sein kann und soll".67

Unter der Prämisse, daß das Leben die einzige Quelle für Literatur und Kunst sei, kritisiert Mao den Hegelschen Gedanken der Kunstschönheit als Ausdruck des "Ideals" und korrigiert gleichzeitig Chernyshevsky, für welchen Kunstschönheit nichts als eine "blasse Kopie" des Lebens sei. Um das Problem der Beziehung zwischen Schönheit des Lebens und Schönheit der Kunst zu lösen, bietet Mao eine materialistische und gleichzeitig dialektische Lösung an, wie sie der klassischen chinesischen Ästhetik entspricht und nach welcher Kunstschönheit nicht in Bezug zur Realität (Natur und Gesellschaft) steht, sondern über diese Realität hinausgeht. Die klassische chinesische Ästhetik legte darüber hinaus großen Wert auf den Begriff des "Ideals". So existierte beispielsweise schon bei Konfuzius die Idee des "vollkommen Guten, vollkommen Schönen" (jinshan jinmei)68. Allerdings ist der Begriff des Ideals nach chinesischem Verständnis nicht mit dem der Hegelschen Ästhetik gleichzusetzen. Mao Zedong lehnte Chernyshevskys Ansicht, daß die Kunst lediglich eine "blasse Kopie" des Lebens sei, ab; insofern ist es kein Zufall, daß er den Hegelschen Gedanken des "Ideals" aufgriff, um die Schönheit der Kunst zu erklären. Allerdings gab er zu konkreten Fragen, wie etwa das Wesen des Schönen oder die verschiedenen Aspekte des schöpferischen Prozesses zu verstehen seien, keine direkten Erläuterungen.

Mao Zedong erläuterte das Problem des Ursprungs von Literatur und Kunst bekanntermaßen so:

"Die Werke der Literatur und Kunst als ideologische Form sind das Produkt der Widerspiegelung des Lebens einer gegebenen Gesellschaft im menschlichen Gehirn." Die ganz offensichtliche Anwendung der Widerspiegelungstheorie der marxistischen Philosophie auf künstlerisch-literarische Fragestellungen läßt sich zwar auch in den Werken von Marx, Engels und Lenin über das Literatur- und Kunstproblem aufzeigen, wurde nun aber von Mao Zedong direkt und unmißverständlich ausgedrückt. Für die Kunstphilosophie ist dies von großer Bedeutung, weil sie der grundlegenden Frage nach dem Ursprung des künstlerischen Schaffens und der Beziehung zwischen Kunst und wirklichem Leben nicht ausweichen kann. Der Standpunkt der marxistischen Ästhetik zu diesen Problemen wird seither von vielen Seiten heftig bekämpft; so wird kritisiert, daß Besonderheiten und Reichhaltigkeit der Kunst ignoriert werden, indem man sie einfach und mechanisch als "Widerspiegelung" (fanying) betrachtet; insoweit ist diese Kritik durchaus angebracht; wenn man aber den Begriff der "Widerspiegelung" von Grund auf verneinen würde, entstünden einige schwer zu lösende Probleme. Auch mit der Behauptung, die Quelle der Kunst sci nicht das gesellschaftliche Leben, sondern der "Geist" (jingschen) (das Gefühl, der Wille, die Intuition, der irrationale Impuls des Subjekts oder eine vom Menschen lösgelöste und vor dem Menschen existierende "Idee"), so bleibt immer noch die Frage, woher dieser "Geist" kommt. Eine mögliche Antwort läßt sich einzig und allein aus einer Analyse der Fakten gewinnen, angesichts derer deutlich werden kann, daß dieser "Geist" letztlich vom gesellschaftlichen Leben herrührt und seine Basis im Menschenleben hat. Nach Meinung des Autors läßt sich die These der marxistischen Ästhetik, daß die Kunst Widerspiegelung des gesellschaftlichen Lebens sei, nicht einfach umstoßen, denn in der Kunstgeschichte finden sich zahlreiche Fakten, die diese Behauptung stützen. Daher kann meiner Ansicht nach die geeignet Art und Weise, auf dieses Problem einzugehen, nicht darin bestehen, diese Behauptung von Grund auf zu verneinen. Vielmehr muß der Begriff "Widerspiegelung" konkret und der Wirklichkeit des Kunstschaffens entsprechend erforscht und erklärt werden<sup>70</sup>. Dabei sollten auch alle brauchbaren Ergebnisse der heutigen westlichen Ästhetikforschung

einbezogen werden. In der Tradition der klassischen chinesischen Ästhetik existierte der Begriff der "Widerspiegelung" nicht, die Kunst wurde vielmehr unter dem Gesichtspunkt der "Affinität" (jiaogan) von Geist und Objekt betrachtet; dennoch läßt sich die Theorie der "Widerspiegelung" in die der "geistigen Affinität" integrieren, denn die "Widerspiegelungstheorie" des Marxismus ist ebenfalls nicht von der "Harmonie" zwischen Geist und Objekt zu trennen. Die klassische chinesische Ästhetik beachtete die Bezichung zwischen Kunst und gesellschaftlichem Leben. Ein deutlicher Beleg dafür sind zum Beispiel die Werke von Du Fu (712-770), des großen Dichters der Tang-Dynastie, die auch als "Geschichtsschreibung in Gedichten" (shishi) bezeichnet werden, da sich in ihnen das vom Dichter persönlich erlebte gesellschaftliche Leben der Tang-Dynastie wahrheitsgetreu und vielseitig widerspiegelt. Demnach lassen sich - trotz großer Unterschiede zwischen der klassischen chinesischen und der marxistischen Ästhetik – beide nach Meinung des Autors in einigen Aspekten miteinander verbinden.

In seinen "Reden" führt Mao Zedong weiter aus:

"In der Welt von heute ist jede Kultur, jede Literatur und Kunst einer bestimmten Klasse zugehörig, einer bestimmten politischen Linie verpflichtet. Eine Kunst um der Kunst willen, eine über den Klassen stehende Kunst, eine Kunst, die sich außerhalb der Politik entwickelte oder unabhängig von dieser wäre, gibt es in Wirklichkeit nicht."71

<sup>67</sup> Vgl. Mao, Tsc-Tung, Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur und Kunst, Peking, Verlag für Fremdsprachige Literatur, 1967, S. 32.

<sup>68</sup> Lunyü, 3.25; vgl. R. Wilhelm (Übers.) Kungfutse. Gespräche. Lunyü, Köln, Diederichs, 1972, S. 57; "Der Meister sprach von der Shaomusik: "Sie erreicht die höchste Klangschönheit und ist auch in ihrem technischen Aufbau vollkommen".

<sup>69</sup> Vgl. Mao, Tse-Tung, Reden, S. 29.

<sup>70 \*</sup>Vgl. dazu meine einführenden Erläuterungen in Philosophie der Kunst (Yishu zhexue).

<sup>71</sup> Vgl. Mao, Tsc-Tung, Reden, S. 42.

Hier wird ein weiteres wichtiges Problem der marxistischen Ästhetik angesprochen, über das Marxismusforscher im Westen, einschließlich der USA, bis heute lebhaft diskutieren. Nach Mao ist die Kunst eindeutig bestimmten gesellschaftlichen Klassen und politischen Linien zuzuordnen. Dennoch gestaltet sich die Beziehung zwischen der Kunst einerseits und Klassen und politischen Linien andererseits weitaus komplizierter und gehört die Kunst nicht in jedem Fall direkt und ausschließlich in den Bereich der politischen Aufgaben und Bedürfnisse einer bestimmten Klasse, da ihre gesellschaftliche Funktion und ihr Einflußbereich viel größer sind als das Feld der Politik. Auch stoßen die Künste zweier sich gegenüberstehender Klassen nicht in jeder Situation gegeneinander. Die von Mao in den befreiten Gebieten vorgebrachten Thesen mögen ihre historische Berechtigung besessen haben, außerdem haben sie nicht wenige revolutionäre Künstler zu erfolgreichem Schaffen angespornt, blickt man aber über die besonderen Bedingungen der befreiten Gebiete hinaus, so erweist sich seine Theorie als zu eng. Zudem läßt er die wichtige Beziehung zwischen der Entwicklung der Kunst und der ökonomischen Basis außer acht. Aus marxistischer Perspektive wird die Entwicklung der Kunst ursächlich durch die Wirtschaft bestimmt. Mao Zedong hat in scinem Leben zweifellos einen großen Beitrag für die chinesische Revolution geleistet. Um seinen Ansichten größeren Nachdruck zu verleihen, drückte er diese jedoch häufig, besonders an seinem Lebensabend, bis ins Extrem. Dennoch sind seine Ansichten über die enge Beziehung zwischen Kunst und Politik in einem angemessenen Rahmen und gewissem Sinne vertretbar, cbenso wie seine stehende Rede, die revolutionäre Kunst müsse den breiten Volksmassen dienen. In den 70er Jahren interpretierte Deng Xiaoping diese Forderung dahingehend: die Kunst müsse im Dienst des Volkes und des Sozialismus stehen. Diese Formulierung schließt die Politik mit ein, beschränkt sich aber nicht auf sic. Was ihr Verhältnis zur klassischen chinesischen Ästhetik betrifft, so ist Maos Behauptung nicht mit Inhalten der konfuzianischen Ästhetik gleichzusetzen. Beide stellen aber die Kunst in

den Dienst der gesellschaftlichen und politischen Erziehung, insofern besteht hier schon eine Verbindung. All diese Formulierungen stehen in scharfem Kontrast zu Wang Guoweis Ansicht, daß Literatur und Kunst nicht Werkzeuge der Moral und Politik sein dürften. Ein Verneinen der Beziehung zwischen Kunst einerseits und Klasse und Politik andererseits trägt jedoch kaum zur Lösung dieses Problems bei. Vielmehr ist hier eine eingehende Analyse der Komplexität dieser Beziehung sowie der Eigentümlichkeiten der Kunst, die bekanntlich nicht mit denen der Politik übereinstimmen, erforderlich. Bei der Erläuterung der Beziehung zwischen der Kunst und den Klassen sollten wir vor dem Umstand, daß die Kunst nicht nur mit der Politik, sondern auch mit dem Interesse, den Wünschen und Idealen bestimmter Klassen unmittelbarem Zusammenhang steht, nicht die Augen verschließen. Darüber hinaus sind jedoch auch die gegenseitigen Beeinflussungen Künste verschiedener Klassen von großer Wichtigkeit sowie die Tatsache, daß die einer bestimmten Klasse angehörige Kunst unter besonderen geschichtlichen Bedingungen auch eine allgemeine Bedeutung erlangen kann, die nicht nur auf diese bestimmte Klasse beschränkt bleiben muß.

Die Verbreitung und Entwicklung der marxistischen Ästhetik in China bis hin zur Gegenwart hat im Großen und Ganzen vier Phasen durchlaufen, Die erste Phase erstreckte sich auf die Einführung und Diskussion der marxistischen Asthetik durch die Schöpfungsgesellschaft und die Liga linker Schriftsteller vom Ende der 20er bis in die 30er Jahre. Die zweite Phase umfaßte die 40er Jahre, die durch die Veröffentlichung der "Reden" von Mao Zedong, des Buches Marxismus, Literatur und Kunst von Zhou Yang und seine Einführungen und Kommentare zur Ästhetik von Chernyshevsky geprägt waren. Diese beiden Perioden wurden schon vorgestellt; es folgen noch zwei weitere: Die dritte Phase umfaßt den Zeitraum von 1949 bis zu den 60er Jahren, die vierte reicht von den 70cr Jahren bis heute.

Scit Gründung der Volksrepublik im Jahre 1949 wurden viele Artikel, Pamphlete und Werke sowjetischer Gelehrter zur Literatur- und Kunsttheorie und zur Ästhetik übersetzt und in China rezipiert. Einerseits förderte dies das Verständnis der marxistischen Ästhetik, brachte jedoch auch viele dogmatische und oberflächliche Vorstellungen mit sich. Die wirklich erfolg- und einflußreichen Gelehrten Chinas waren jedoch mehr als bloße Anhänger der sowjetischen Ästhetik; ihr Verständnis der marxistischen Ästhetik gründete auf eigenständigem Forschen.

In den 50er Jahren wurde eine Bewegung zur Kritik am Idealismus initiiert, in deren Verlauf auch Zhu Guangqians Ästhetiktheorien angegriffen wurden<sup>72</sup> Zhu Guangqian, der sich aufgrund persönlicher Erfahrungen und Überlegungen entschlossen hatte, seinen Standpunkt gegenüber dem Marxismus zu revidieren, bekannte einerseits öffentlich, daß seine früheren ästhetischen Gedanken idealistisch gewesen seien, und übte Selbstkritik, andererseits gab er dennoch seinen Kritikern an vielen Stellen nicht nach. Da Zhu sich schon seit langem auf die Ästhetik spezialisiert und mit den verschiedenen Theorien der westlichen Ästhetikgeschichte gründlich vertraut gemacht hatte, war er sich bewußt, daß die Fragen der Ästhetik nicht so einfach, wie dies seine Kritiker annahmen, mit Hilfe des Marxismus erklärt werden konnten. Darum schrieb er zur Klärung seiner Überlegungen viele Artikel und führte mit seinen Kritikern eine Kontroverse, wobei er Unterstützung von Zhou Yang erhielt. Da damals die Parole "Laßt hundert Blumen blühen und hundert Schulen miteinander wetteifern" (baihua qifang baijia zhengming) bereits ausgegeben und auch recht gut umgesetzt worden war, entwickelte sich diese ästhetische Kontroverse

<sup>72</sup> Vgl. hierzu Geiger, H., Philosophische Ästhetik, Teil 1, Kapitel 3: "Tendenzen der marxistischen Ästhetik" sowie Kapitel 4: "Zhu Guangqian", hier v. a. S. 45: "Gleichsam eine Bestätigung seiner wissenschaftlichen apolitischen Haltung ist, daß er in den Jahren nach 1949 unter der Herrschaft der Kommunisten weniger als alter Anhänger der Guomindang, sondern als Vertreter des Idealismus kritisiert wurde, wobei Idealismus immer im Sinne von bürgerlicher Kunstauffassung und Crocianismus verstanden wurde."

nicht zu einem politischen Feldzug gegen Zhu auf ideologischem Gebiet, sondern verwandelte sich in eine kontinuierlich bis in die 60er Jahre reichende große wissenschaftliche Diskussion mit beachtlichen Erfolgen.

Zahlreiche Wissenschaftler nahmen an ihr teil, und über hundert Artikel wurden dazu veröffentlicht. Zuerst fand diese Diskussion hauptsächlich zwischen Cai Yi und Zhu Guangqian statt, später beteiligte sich auch der junge Li Zehou daran, worauf sich drei weitgehend repräsentative Ansichten bildeten. Von Anfang an drehte sich die Diskussion um das Wesen des Schönen, besonders um die Frage ihrer Objektivität; daher war sie stark philosophisch gefärbt. Die große Bedeutung dieser Diskussion lag darin, daß man das Problem des Wesens des Schönen gründlichen philosophischen Betrachtungen unterzog und so die Gegensätze zwischen verschiedenen Ansichten deutlich wurden. Außerdem ließen die verschiedenen Ansätze zur Lösung des Problems die damit verbundenen Schwierigkeiten erkennen. Schließlich kristallisierte sich die wichtige Forderung heraus, die Frage nach dem Wesen des Schönen auf der Grundlage der im Marxismus formulierten Umgestaltung der objektiven realen Welt durch die gesellschaftliche Praxis des Menschen eingehend zu diskutieren. Verglichen mit der Diskussion zwischen der "Gesellschaftsschule" und der "Naturschule" in der sowjetischen Ästhetik zeichnete sich die Diskussion über das Wesen des Schönen in chinesischen Ästhetikkreisen durch größere philosophische Tiefe aus und wurde weniger dogmatisch geführt.

Cai Yi (1906-1992) begann schon in jungen Jahren mit dem Schreiben von Novellen und Gedichten. 1929 ging er zum Studium nach Japan und schloß sich nach seiner Rückkehr 1937 der Widerstandsbewegung gegen die japanische Aggression an. 1943 erschien sein Buch Eine neue Erörterung der Kunst (Xin yishu lun) und 1947 folgte Neue Asthetik (Xin meixue), die beide seinen Versuch darstellen, auf der Grundlage des Materialismus ein ästhetisches System zu errichten. Unter dem Einfluß der marxistischen Literatur- und Kunsttheorien der Liga linker Schriftsteller begann er sich in den 30er Jahren mit Literatur- und Kunsttheorie und Ästhetik zu beschäftigen. Seine Theorien wirkten sich jedoch erst nach 1949 aus, insbesondere nach der Diskussion mit Zhu Guangqian. Von den 50er Jahren an bis zu seinem Tod widmete er sich als Wissenschaftsrat im Institut für Literatur an der Akademie der Sozialwissenschaften ausschließlich der Erforschung der Ästhetik.

Nach der im Verlaufe der Diskussion mit Zhu Guangqian entwickelten Theorie seines Werkes Neue Ästhetik liegt das Schöne nicht im Geist (xin) sondern in den Dingen (wu). Das Schöne sei das objektiv Typische der Dinge, das heißt, in der Individualität der Dinge komme ihre Typenhaftigkeit vollkommen zum Ausdruck. Aufgrund dieses Standpunktes kritisierte Cai Yi die Ästhetik von Zhu Guangqian aufs heftigste, die er als völlig reaktionär und idealistisch empfand. Darauf antwortete Zhu Guangqian, Cai Yis Idee sei ein intuitiver mechanischer Materialismus, der die subjektive Aktivität des Menschen mißachte und verneine, und kein marxistischer Materialismus. Die von diesem so bezeichnete "Typenhaftigkeit des Schönen" (mei shi dianxing) könne das Schöne nicht erklären, da viele Dinge, welche Typenhaftigkeit besäßen, nicht unbedingt schön seien. Für Zhu hingegen hänge das Schöne zwar mit der Existenz der Dinge zusammen, diese würden aber erst durch die Wirkung des menschlichen Bewußtseins schön. Deshalb sei das Schöne die Vereinigung von Subjektivem und Objektivem, aber nicht etwas rein Objektives, das mit dem Subjektiven nichts zu tun habe. Zhu Guangqian hielt seine Ansicht für vereinbar mit dem marxistischen Materialismus, denn er behauptete, daß die Entstehung des Schönen sich nicht von der Wirkung des Subjektiven trennen lasse; auch besitze das Schöne die Existenz der Außenwelt als seine notwendige Bedingung. Schließlich sei das Bewußtsein, das auf die Außenwelt wirke, laut marxistischer Theorie durch das gesellschaftliche Sein bestimmt und gehe deshalb nicht vom Subjekt selbst aus.

Li Zchou, geboren im Jahre 1930, absolvierte sein philosophisches Studium an der Peking Universität im Jahre 1954 und arbeitete danach lange als Wissenschaftsrat im Institut für Philo-

sophie an der chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften. Sein umfangreiches Forschungsgebiet umfaßt nicht nur die Ästhetik, sondern auch chinesische Geistesgeschichte, westliche Philosophie und die, wie er es nannte, "reine Philosophie" (chun zhexue). Somit stellt sich die Ästhetik als lediglich ein Aspekt seiner philosophischen Forschungstätigkeit dar. Makroskopische Sicht und Grundsätzlichkeit der Problematik bestimmen seine originellen und inspirierenden Arbeiten, welche die charakterliche Größe eines Denkers verraten. In seinem Artikel "Über das ästhetische Empfinden, das Schöne und die Kunst" (Lun meigan, mei he yishu) von 1956 erläuterte er, daß das Schöne "Objektivität und Gesellschaftlichkeit" (keguanxing he shehuixing) besäße und kritisierte mit diesem Ansatz sowohl Cai Yi als auch Zhu Guangqian. Seine Kritik an Zhu fußt auf seinem Verständnis von "Objektivität". Obwohl die Entstehung des Schönen durch die Dinge bedingt und das subjektive Bewußtsein die Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins sei, so glaube er dennoch, daß das Schöne nur ein Ergebnis der Wirkung des subjektiven Bewußtseins auf die Außenwelt - also das Produkt der geistigen Tätigkeit des Subjekts – und keine reale objektive Existenz sei. Von seinem Verständnis der "Gesellschaftlichkeit" her argumentierend kritisierte er ebenfalls Cai Yi: Das objektiv reale Schöne sei die gesellschaftliche Existenz, man könne nicht einfach aus den natürlichen Eigenschaften der Dinge nach dem Ursprung des Schönen suchen; genauso wenig könne das Schöne als irgendeine auf ewig unveränderliche gattungsspezifische Allgemeinheit der Dinge, die in deren jeweiliger Einzigartigkeit völlig zum Ausdruck komme, betrachtet werden; sonst verfiele man in Platons objektiven Idealismus.

Li Zehous Kritik an Cai Yi und Zhu Guangqian war durchaus berechtigt und wies handfeste marxistische Begründungen auf. Im gesamten Verlauf der Diskussion hielt Zhu Guangqian aber an der Auswirkung der subjektiven Seite auf die Entstehung des Schönen und des ästhetischen Empfindens fest. Bis heute gilt diese Ansicht als sehr wichtig und rational; sie brachte die damalige Diskussion voran und

attackierte dabci die viele Jahre lang dominierende mechanistisch-materialistische Sicht. Obwohl Li Zehou bekräftigte, daß das Schöne Objektivität und Gesellschaftlichkeit besäße, vertraten Zhu, Cai und einige andere die Ansicht, daß Dinge, die Objektivität und Gesellschaftlichkeit besäßen, nicht unbedingt schön sein müßten. Diese Diskussion entwickelte sich bis in die 60er Jahre hinein, als Li Zehou und Zhu Guangqian trotz einiger noch bestehender Differenzen betonten, daß unter Bezugnahme auf die Marx'schen Ökonomisch-philosophischen Manuskripte von 1844 und die Thesen über Feuerbach die Frage nach dem Wesen des Schönen vom Standpunkt marxistischer Praxis zu lösen sei. Zhu Guangqians Ausführungen hierzu sind reich an originellen Ideen; Li Zehous Ansichten kristallisieren sich in seiner Abhandlung "Über drei Themen der Ästhetik" (Meixue santi yi). Man müsse, so Li, der grundlegenden marxistischen Ansicht von der "Praxisbezogenheit des gesellschaftlichen Lebens des Menschen" folgen und "in der dynamischen Beziehung zwischen der Praxis des Subjekts und der objektiven Realität, nämlich im Zusammenwirken und der Vereinigung des 'Wahren' (zhen) und 'Guten' (shan), die Entstehung des Schönen sehen". Seiner Meinung nach ist das "Wahre" die reale Welt objektiver Notwendigkeit, die unabhängig vom Bewußtsein oder Willen ist. Das "Gute" sei die sinnliche und materielle Kraft des Menschen, die auf die reale Welt einwirke, nämlich die bewußte und zielgerichtete Tätigkeit praktischer Umsetzung. Die Umsetzung in die Praxis wirke auf das "Wahre" ein; da sie dem "Wahren" entspräche, könne sie verwirklicht werden. Damit sei auch das "Gute" und gleichzeitig auch das "Ideal" verwirklicht. Diese Verwirklichung sei nichts anderes als das "Schöne", und durch sie erkenne der Mensch die "Vergegenständlichung" (duixianghua) seiner eigenen wesensgemäßen Kraft, die Bestätigung seiner eigenen Praxis und Ideale, so daß ästhetisches Empfinden und Freude zwangsläufig geweckt würden. Daher ist für Li Zehou das Schöne die Verschmelzung von "Wahrem" und "Gutem" und damit gleichzeitig die "Verschmelzung von Subjektivem und Objektivem" (zhukeguan de

tongyi). Aber diese Vereinigung besitze dennoch eine sinnlich-realistische, materielle Existenz und sei kein allein durch geistige Tätigkeit entstandenes subjektives Ding. Ungeachtet ihres Ursprungs - ob von Li Zehous persönlicher Entwicklung oder von der Asthetikdiskussion herrührend - erlangte seine klar formulierte These, "das Schöne entsteht aus der Vereinigung und dem Zusammenwirken von Praxis und Realität", große Bedeutung, und nach Ansicht des Autors entspricht dies der Philosophie von Marx. Daß Li Zehou jedoch die Praxis und das "Gute" als ein und dasselbe betrachtet, bedarf noch weiterer wissenschaftlicher Erörterung. Darüber hinaus ist es noch von Bedeutung, daß er in seiner Abhandlung "Über drei Themen der Ästhetik" den Begriff der "Freiheit" (ziyou) zur Erläuterung des Schönen heranzieht. Seiner Meinung nach "ist das Schöne, was den Inhalt betrifft, die Bejahung der Praxis seitens der Wirklichkeit mittels der freien Form; was die Form betrifft, ist das Schöne die freie Form, in welcher die Wirklichkeit die Praxis bejaht". Allerdings analysiert und erklärt er weder die Beziehung von "Freiheit" und Praxis noch die Bedeutung des Begriffs der "Freiheit" beim ästhetischen Empfinden.

Abgesehen von Zhu, Cai und Li ist in der Ästhetikdiskussion noch der Ansatz Gao Ertais zu erwähnen, für den das Schöne rein subjektiv vom ästhetischen Empfinden bestimmt wird. Obwohl es ihm an theoretischer Begründung fehlt, war dieser Gedanke doch, wegen seiner Direktheit und da er nicht zuletzt die Meinung einiger Leute repräsentierte, einflußreich gewesen.

Von 1961 bis 1965 wurde die Erstfassung des Buches Einführung in die Ästhetik (Meixue gailun) unter der Anleitung und Betreuung von Zhou Yang und der Leitung von Wang Chaowen als Lehrbuch für die Geisteswissenschaften der chinesischen Hochschulen fertiggestellt. Li Zehou, Liu Gangji, Ye Xiushan, Yang Xin, Zhu Di und andere junge Ästhetikforscher beteiligten sich mit großem Eifer an der Zusammenstellung. Dabei wurden die damaligen sowjetischen Ästhetiklehrbücher zu Rate gezogen, ohne sie jedoch einfach nur zu immitieren. So entstand die erste systematische, auf selbständiger Forschung und Zusammenarbeit chine-

sischer Gelehrter beruhende Darlegung der marxistischen Ästhetik, welche die Ergebnisse der seit den 50er Jahren andauernden Asthetikdiskussion zusammenfaßte und vertiefte, dabei aber tiefergehende theoretische Analysen lieferte als die sowjetischen Vorlagen und außerdem deutlich chinesische Eigenheiten aufwies. Zu Beginn der 80er Jahre wurde dieses Lehrbuch unter der Mitarbeit von Cao Jingyuan, Liu Gangji und Liu Ning, die schon bei der ersten Zusammenstellung mitgewirkt hatten, verbessert und neu verlegt. Auf die Verbreitung und Entwicklung der marxistischen Ästhetik in China übte es einen entschiedenen Einfluß aus und gilt damit als ein Werk von historischer Bedeutung und langfristigem theoretischen Wert.

Seit der zweiten Hälfte des Jahres 1965, und vor allem nach dem Ausbruch der katastrophalen "Kulturrevolution", wurde die Ästhetik für zehn Jahre ein verbotenes Gebiet der Forschung, selbst Yao Wenyuan, ein Mitglied der "Viererbande", der einst große Reden zur Ästhetik geschwungen hatte, war auf diesem Gebiet nun gänzlich verstummt. Nach der "Kulturrevolution" erfuhr die Ästhetik jedoch eine schnelle Wiederbelebung. Die Zahl der Forscher auf diesem Gebiet und von Fachwerken vermehrte sich stetig, und auch das Interesse der Gesellschaft nahm gegenüber früher wieder zu. Es entstand ein regelrechtes "Asthetikfieber", was sich mit der wichtigen Stellung, die die Ästhetik von alters her in der traditionellen chinesischen Kultur einnahm, erklären läßt. Gleichzeitig kommt darin die Sehnsucht der Chinesen nach einem gerechteren, glücklicheren und schöneren Leben zum Ausdruck, nachdem sie solch lange und leidvolle Erfahrungen mit der Diktatur der "Viererbande" durchgemacht hatten.

Ästhetikdiskussion mit ihrer Kernfrage nach dem Wesen des Schönen lebte bis in die 60er Jahre hinein fort, als sie schließlich von der "Kulturrevolution" abrupt beendet wurde. Da die Probleme jedoch noch keineswegs gelöst waren, wurden sie nach der Kulturrevolution wieder aufgerollt. Zu diesem Zeitpunkt lag die zuvor geführte Diskussion zwischen Zhu, Cai und Li, obwohl noch Meinungsverschiedenheiten

bestanden hatten, schon lange zurück. Die meisten, einschließlich Zhu und Li, hatten kein Interesse mehr an ihrer Weiterführung, sondern glaubten, daß man von Marx' Ökonomisch-Philosophischen Manuskripten von 1844 ausgehend die Frage nach dem Wesen des Schönen weiter verfolgen sollte. Somit verlagerte sich der Schwerpunkt der Diskussion von der Frage nach dem Wesen des Schönen zur Frage, wie der ästhetische Gehalt der Manuskripte zu deuten sei. Es folgte die Veröffentlichung zahlreicher Artikel in diversen Zeitschriften, auch wurden eine Reihe von Konferenzen speziell zu den Manuskripten abgehalten, deren Redebeiträge teilweise als Aufsatzsammlungen verlegt wurden. Daß dies wichtige Auswirkungen auf die Entwicklung der Forschung zur marxistischen Ästhetik hatte, ist unbestreitbar. Die wesentlichen Gedanken der marxistischen Asthetik fand man in den Manuskripten formuliert, doch harrten sie noch tiefergehender Erforschung und Auslegung. Denn obwohl die ästhetische Diskussion in der zuvor erwähnten Phase schon um dieses Problem kreiste, war es noch nicht in seiner ganzen Breite aufgerollt worden.

Sowohl Zhu Guangqian als auch Li Zehou verfaßten einige Artikel über die Manuskripte; da ihre Meinungsverschiedenheiten und Dispute längst der Vergangenheit angehörten, verfolgten sie nun gemeinsam ihre Forschungsarbeiten darüber. 1979 wurde Li Zehous Buch Kritik an der Philosophiekritik -Kommentar zu Kant (Pipan zhexue de pipan - Kangde shuping) veröffentlicht, welches im Zusammenhang der Kantschen Ästhetik auch auf die Ästhetikvorstellungen der Marx'schen Manuskripte eingeht. Zu Li Zehous ästhetischem Denken werde ich weiter unten noch eine eigene Analyse vornehmen. Im Jahre 1980 übersetzte Zhu Guangqian um einer gründlichen Erforschung der Manuskripte willen deren für die Ästhetik maßgeblichen Teile neu und schrieb den Artikel "Das ästhetische Problem in den 'Ökonomisch-Philosophischen Manuskripten' von Marx" (Makesi de 'Jingjixue zhexue shougao' zhong de meixue wenti), der gleichzeitig mit besagter Übersetzung im 2. Band der von Li Zeherausgegebenen Zeitschrift hou Ästhetik (Meixue) erschien. Cai Yi ließ

sich ebenfalls von der Verlagerung des Diskussionsschwerpunktes auf diese Manuskripte beeinflussen und veröffentlichte nacheinander einige Artikel dazu, wobei er über eine Kritik der Manuskripte seine eigene Ästhetikauffassung darlegte und fortfuhr, Zhu, Li und einige andere zu kritisieren. In seinem 1979 in der Essaysammlung zur Ästhetik (Meixue luncong) veröffentlichten Aufsatz "Was sagt Marx eigentlich zur Ästhetik?" (Makesi jiujin zenyang lun mei?) vertrat Cai die Ansicht, daß die von Marx benannten "Gesetze der Schönheit" (mei de guilü)<sup>73</sup> nichts anderes als die von ihm selbst formulierten "Gesetze des Typischen" (dianxing de guilü)<sup>14</sup> seien, und daß Marx wie auch er selbst befürworte: "Das Schöne ist eben das Typische" (mei jiu shi dianxing)75. Deshalb, so erklärte Cai Yi kategorisch, sei die von sowjetischen und chinesischen Ästhetikern verbreitete Ansicht, man müsse die Marx'sche Ästhetik vom Standpunkt der Praxis aus verstehen, nichts anderes als ein Ausdruck von "Revisionismus" (xiuzhengzhuyi) - "eine Propagierung bürgerlich-idealistischer Asthetikauffassungen unter dem Deckmantel des Marxismus". Danach erläuterte Cai Yi in zwei weiteren Artikeln verschiedene theoretische Fehler der Manuskripte und folgerte, daß ihr philosophisches Denken noch eine "Theorie des subjektiven Idealismus" (zhuguan weixinzhuyi de lilun) beinhalte. Unter den marxistischen Forschern der Manuskripte war eine solch ablehnende Haltung noch nie aufgetreten. Gleichzeitig verdeutlicht diese Auffassung den großen Unterschied, der zwischen Cais Marxismusverständnis und seiner Bewertung der Person Karl Marx besteht.

Mit seiner Meinung provozierte Cai Yi Einwände meinerseits und einiger anderer Asthetiker. An dieser Stelle möchte ich zunächst einige meiner eigenen Erkenntnisse aus dem Studium der marxistischen Ästhetik einfügen. Ende der 50er Jahre wurde mir bewußt, daß ein gründliches Studium der klassischen deutschen Ästhetik unabdingbare Voraussetzung für ein eingehenderes Verständnis der marxistischen Ästhetik ist. Die Ästhetik ist eng mit der Philosophie verwoben, und die klassische deutsche Ästhetik stellt einen wichtigen, untrennbaren Bestandteil der deutschen Philosophie dar. Da

die marxistische Philosophie nichts weiter als eine Fortsetzung der Kritik an der klassischen deutschen Philosophie ist, weist sie auf ästhetischem Gebiet zwangsläufig eine innere Verwandtschaft zur klassischen deutschen Ästhetik auf. Deshalb durchlief ich bei meinen eigenen ästhetischen Forschungen einen Entwicklungsprozeß, der mich von Marx ausgehend über Hegel, Schiller, Kant, Johann Winkelmann und Lessing führte, bevor ich wieder zu Marx zurückkehrte. Anfang der 60er Jahre war diese Entwicklung im wesentlichen bereits abgeschlossen; sie hatte mich einige grundlegende Schlußfolgerungen ziehen lassen: Daß die Frage nach dem Wesen des Schönen aus der Wirklichkeit der menschlichen Freiheit gestellt und das Schöne als ein Ausdruck der menschlichen Freiheit in der sinnlichen Existenz des Subjekts betrachtet wurde, scheint mir ein epochaler Beitrag der klassischen deutschen Ästhetik zu sein. Marx führte diesen Gedanken weiter, erklärte aber die menschliche Freiheit und deren sinnliche Manifestation aus der Perspektive des von ihm begründeten historischen Materialismus. Ihm zufolge ist der Ursprung der menschlichen Freiheit auf den grundlegenden Unterschied zwischen der Praxis der Arbeit beziehungsweise materiellen Produktion der Menschen und der Aktivität der Tiere zurückzuführen, das heißt, er wird letztendlich durch die Entwicklung der materiellen Produktion bedingt. Zunächst galt die menschliche Arbeit der Existenzsicherung, war aber gleichzeitig eine bewußte und zielgerichtete und darum eine kreative, freie und selbstbestimmte Handlung.

<sup>73</sup> Vgl. Marx Engels Werke, Berlin, Dietz, 1973, Ergänzungsband 1. Teil, S. 517 (Ökonomische Manuskripte): "Das Tier formiert nur nach dem Maß und dem Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit.".

<sup>74</sup> Siehe auch: Cai, Yi, Elementarwerk der Ästhetik (Meixue lunzhu chubian), Bd. 2, Shanghai. 1982, S. 970 f.

<sup>75</sup> Dieser Ausspruch findet sich nicht explizit in den Manuskripten.

Damit stellt die menschliche Arbeit nicht nur ein Mittel zur Befriedigung physischer Existenzbedürfnisse dar, sondern ist gleichzeitig Ausdruck der menschlichen Freiheit und macht sich die vollständige Freiheitsentfaltung, die nach Überwindung der physischen Existenzbedürfnisse und der individuellen Fähigkeiten des Menschen strebt, zu ihrem obersten Ziel. Genau diesen Zustand hat Marx mit dem Begriff "Königreich der Freiheit" (ziyou wangguo)76 beschrieben, dessen Ursprung auf die klassische deutsche Ästhetik zurückgeht. Nach Marx wird das Schöne grundsätzlich durch Arbeit erschaffen; es ist sinnlicher Ausdruck der menschlichen Freiheit im Arbeitsprozeß beziehungsweise im Ergebnis der Schaffenspraxis des ganzen menschlichen Lebens. Anders gesagt, das Schöne ist die auf Arbeit und Praxis beruhende Vergegenständlichung und sinnliche Verwirklichung der menschlichen Freiheit. Dies ist somit die wichtigste Bedeutung der von Marx bezeichneten "Vermenschlichung der Natur" (ziran de renhua). Seine Gedanken sind meiner Ansicht nach für die Fragen nach dem Wesen des Schönen, nach der Beziehung zwischen Nützlichkeit und Schönheit, zwischen dem Wahren, Guten und Schönen sowie nach der historischen Entwicklung des Schönen etc. von großer Bedeutung und werden tiefgreifende Umwälzungen in der Ästhetik nachsichziehen. In der Diskussion, die Ende der 50er bis in die 60er Jahre hinein stattfand, führte Li Zehou in seiner bereits erwähnten Abhandlung "Über drei Themen der Ästhetik" aus, daß "das Schöne durch das Zusammenwirken und Verschmelzen menschlicher Praxis und Wirklichkeit entsteht". Dem kann ich nur zustimmen und hinzufügen, daß dies meiner Meinung nach eine bedeutende Errungenschaft der damaligen Diskussion darstellt. Ebenso findet Lis Ansatz, die Freiheit mit der Frage nach dem Wesen des Schönen zu verbinden, meine volle Unterstützung. Andererseits scheinen mir seine Erläuterungen ein wenig vage und allgemein, so erklärte er zum Beispiel nicht die Entstchung der Freiheit aus dem Wesen menschlicher Arbeit und Praxis heraus und versäumte es, die Freiheit im ästhetischen Sinne zu definieren. Außerdem fällt es mir

schwer, seine Gleichsetzung des marxistischen Begriffes der Praxis mit dem Begriff des "Guten" zu übernehmen. Meiner Ansicht nach stellt die Praxis etwas weitaus grundsätzlicheres dar als das "Gutc", denn das Problem von Gut und Böse im Leben der Menschheit entsteht aus der Praxis, die damit die Grundlage, die Quelle des "Guten" ist. Genau dies stellten Marx und Engels in ihren Erörterungen der Fragen von Nutzen und Moral mit aller Deutlichkeit fest. Von dieser Ansicht ausgehend schlug ich nach Mitarbeit bei der Abfassung des Lehrbuchs Grundlagen der Ästhetik im Jahre 1962 vor, das Wesen des Schönen mit dem Freiheitsbegriff nach marxistischem Verständnis zu diskutieren, was aber auf Ablehnung stieß. Allerdings ist das besagte Lehrbuch das Werk eines Autorenkollektivs, und da ich an der Überarbeitung des von Li Zehou verantworteten Abschnittes über das Wesen des Schönen mitgewirkt hatte, spiegelt dieser Teil auch einige meiner Ansichten wider, wie zum Beispiel die Bedeutung der Arbeitstätigkeit und die Nichtgleichsetzung des "Guten" mit der Praxis. Während der Zeit der Kulturrevolution bestand keine Möglichkeit, meine Ansichten zur marxistischen Asthetik in Artikeln zu veröffentlichen. Als nach der Kulturrevolution Cai Yis Artikel "Was sagt Marx eigentlich zur Ästhetik?" erschien, worin er die vom Standpunkt der Praxis ausgehende Erforschung der Marx'schen Ästhetik scharf kritisierte, schien mir die Zeit reif, meine Ansichten hierzu niederzuschreiben. Um in eine Diskussion mit Cai Yi zu treten, entstand daher der Artikel "Über die Diskussion des Schönen bei Marx" (Guanyu Makesi lun mei)77, in dem ich mein Verständnis der Marx'schen Ästhetik in Kürze erläuterte. In meinen Schriften Ästhetischer Dialog (Meixue duihua) (1983), Philosophie der Kunst (Yishu zhexue) (1986), Ästhetik und Philosophie (Meixue yu zhexue) (1986) unter anderem habe ich daraufhin meine Ansichten zu einer Reihe von Grundsatzfragen wie beispielsweise dem Wesen des Schönen und der Kunst auf systematischere und detailliertere Weise dargelegt. Meine Auffassung wurde von vielen Forschern geteilt, und ihr Einfluß auf die Ende der 70er Jahre einsetzende Diskussion der

Marx'schen *Manuskripte* war nicht unbedeutend.

Um das Jahr 1985 fand die Diskussion um die Manuskripte von Marx ihr Ende. Vor und nach dieser Zeit beschäftigten sich zahlreiche Ästhetiker mit der Zusammenstellung von Lehrbüchern zur marxistischen Ästhetik, um den Bedarf für den schulischen Ästhetikunterricht zu decken, so daß nacheinander eine Reihe von Lehrbüchern wie Prinzipien der Ästhetik (Meixue yuanli) von Yang Xin und Gan Lin verfaßt wurden, welche die Entwicklung des Ästhetikunterrichts förderten und die Diskussion in einigen Punkten anregten. Ich selbst habe für die nationale Prüfung im Selbststudium das Lehrbuch Prüfungsabriß für eine Einführung in die Ästhetik (Meixue gailun kaoshi dagang) herausgegeben, das 1988 erschien und ein umfassendes, systematisches und übersichtliches Kompendium zur marxistischen Ästhetik, so wie ich sie selbst verstehe. darstellt. 1989 erschien das Buch Vier Vorlesungen zur Ästhetik (Meixue si jiang) von Li Zchou, welches die systematischste Darlegung seiner Gedanken zur Ästhetik enthält. Da er darin seinen Ansatz, die marxistische Ästhetik aus der Perspektive der "anthropologischen Ontologie" zu diskutieren, ausarbeitet, besitzt dieses Buch einen hohen wissenschaftlichen Wert. In den 80er Jahren entwickelte sich ein regelrechtes Arbeitsfieber bei der Zusammenstellung von Ästhetiklehrbüchern und systematischen Monographien. Aber im Zuge der rapiden Einführung zahlreicher zeitgenössischer Werke der westlichen Ästhetik nach China zeigte sich bei einem Teil der Herausgeber die Tendenz, die gegenwärtige westliche Ästhetik begierig aufzunehmen, sogar gewissermaßen anzubeten, während die marxistische Ästhetik als zu einfach und altmodisch abgetan wurde. Bis in die 90er Jahre hinein änderte sich an dieser Situation wenig; dennoch blieb die marxistische Ästhetik bis heute eine Herausforderung für die gegenwärtige westliche Ästhetik.

<sup>76</sup> Im Original nicht belegt.

<sup>77 \*</sup>Siehe die Zeitschrift Philosophische Forschungen (Zhexue yanjiu), 10, o. O., 1980.

Wie man dieser Herausforderung begegnen soll, wie eine sowohl marxistische als auch von ihrem theoretischen Ansatz her moderne Ästhetik aufgebaut werden kann, ist eine für die sich noch entwickelnde marxistische Ästhetik Chinas entscheidende Aufgabe.

#### VII. Li Zehou über die Ästhetik Kants

Wie bereits erwähnt, stand die chinesische Ästhetik seit Beginn der 20er Jahren unter starkem Einfluß Kants, wie sich vor allem an Cai Yuanpeis aber auch an Wang Guoweis Arbeiten ersehen läßt. Zong Baihua wurde zwar hauptsächlich von Goethe beeinflußt, da jedoch Goethes Denken in engem Bezug zu Kants Philosophie stand, schenkte Zong dessen Ästhetik ebenfalls große Aufmerksamkeit. Im März 1919 hielt Zong Baihua in der "Gesellschaft Junges China"78 (Shaonian zhongguo xuehui) eine Rede mit dem Titel "Abriß der idealistischen Philosophie Kants" (Lüelun Kangde weixinzhuyi zhexue dayi), die später im "Arbeitsbericht der Gesellschaft Junges China" (Shaonian zhongguo xuehui huiwu baogao), Band 1, abgedruckt wurde. Im Mai erschienen nacheinander seine Artikel "Die idealistische Philosophie Kants" (Kangde weixinzhuyi zhexue dayi) und "Der Raumidealismus Kants" (Kangde kongjian weixin) in der Beilage der Pekinger "Morgenzeitung" (Chenbao). Dies waren wohl die ersten chinesischen Kommentare zur Philosophie Kants. Im Oktober folgte dann die Veröffentlichung seines recht langen Artikels "Die europäischen Philosophieschulen" (Ouzhou zhexue de paibie) in der Zeitschrift "Studienlampe", in dem er Kants Philosophie als eine der bedeutendsten einstufte. Nach Zong muß man zur Erforschung der Philosophie zunächst bei den erfahrbaren Phänomenen ansetzen, dann in die Ontologie eindringen und zuletzt von der Ontologie wieder zur Erfahrung zurückkehren. Hier zeigt sich ganz offensichtlich der Kantsche Einfluß. Im Jahre 1920 nahm Zong Baihua sein Studium an der philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt auf und wech-

selte 1921 an die Universität Berlin. Aufenthalts Während seines Deutschland war die Niederschrift zweier Bücher, nämlich Die Philosophie Kants (Kangde zhexue) und Ästhetik (Meixue), geplant, doch wurde dieser Plan nie verwirklicht.79 1960 erschien sein Artikel "Kritische Darlegung der ästhetischen Prinzipien Kants" (Kangde meixue pingshu) im Heft Nr. 5 der Zeitschrift "Der Neue Aufbau" (Xinjianshe), der auf seiner langjährigen Erforschung der deutschen Philosophie und Ästhetik basiert und daher von hohem wissenschaftlichen Wert ist. Doch stand er bei seiner marxistischen Interpretation der Kantschen Ästhetik noch ganz unter dem Einfluß des damals so populären vereinfachten Verständnisses des Marxismus. 1964 erschien der erste Band von Kants Kritik der Urteilskraft (Panduanli pipan) im Commercial Press Verlag. Nachdem man in China so viele Jahre schon über Kants Ästhetik diskutiert hatte, wurde damit endlich die erste chinesische Übersetzung vorgelegt, die folglich die Arbeiten zur Kantschen Ästhetik maßgeblich beeinflußte.

Neben Wang Guowei, Cai Yuanpei und Zong Baihua widmete sich auch Li Zehou mit großem Erfolg und Einfluß der Philosophie und Ästhetik Kants. Der Artikel "Erörterungen zu drei Themen der Ästhetik" aus dem Jahre 1962 markiert den Beginn seiner Beschäftigung mit Kant. Die Ästhetik, so Li, stellt eine Verschmelzung von Gutem und Wahren, eine "Form der Freiheit" (ziyou de xingshi) dar – ein ganz offensichtlicher Einfluß von Kants aber auch Cassirers Ästhetik. 1979 wurde Kritik der kritischen Philosophie über Immanuel Kant veröffentlicht, und von da an bis in die 80er Jahre sollten die Kantstudien Kern seiner Forschungsarbeit bleiben. So entstand eine ganze Reihe von Aufsätzen wie "Die Kantsche Philosophie und Thesen zur Konstruktion der Subjektivität" (Kangde zhexue yu jianli zhutixing lungang) (1980), "Ergänzende Erläuterungen zur Subjektivität" (Guanyu zhutixing de buchong shuoming) (1983), "Vorbereitende Thesen zu einem 'Frage-Antwort-Katalog'" ('Dawenlu' de zhunbei tigang) (1989) sowie das Buch Vier Vorträge zur Ästhetik (Meixue sijiang) (1989).

Das Besondere an Li Zehous Kantstudien zeigt sich anhand zweier eng miteinander verwobener Sachverhalte. Erstens analysiert er die Philosophie und Asthetik Kants vom Standpunkt der Praxis der marxistischen Philosophie. Dieser von der Praxis ausgehende Ansatz hatte sich bereits von dem früheren, populären aber nicht ganz korrekten Verständnis des Marxismus gelöst und war zu dessen Grundgedanken zurückgekehrt. Daher war es erst durch Lis Analyse möglich geworden, bei einer Reihe von wichtigen Problemen der Kantschen Philosophie und Ästhetik zu einem tieferen Verständnis sowie zu Lösungsansätzen diesbezüglicher Fragestellungen zu gelangen. Kants abstraktes, schwer verständliches Gedankengebäude wurde nun endlich zugänglich gemacht, was einen Meilenstein in der Entwicklung der chinesischen Kantstudien bedeutete und Marx' These untermauerte:

"Das gesellschaftliche Leben ist wesentlich praktisch. Alle Mysterien, welche die Theorien zum Mystizismus verleiten, finden ihre rationale Lösung in der menschlichen Praxis und im Begreifen dieser Praxis."<sup>80</sup>

Zweitens beschäftigt sich Li Zehou nicht nur um der reinen Philosophieund Ästhetikforschung willen mit Kant, sondern auch, um seine eigenen Ansichten zur marxistischen Philosophie und Ästhetik darzulegen und auf verschiedene gegenwärtige philosophische Tendenzen des Westens Bezug zu nehmen. Mit seinen Worten gesprochen will er "auf der Grundlage von Marx die Probleme der Kantschen Philosophie von neuem aufwerfen und von dort aus weitergehen". Diese von

<sup>78</sup> Eine unter dem Einfluß der Ideen der deutschen Aufklärung gegründete, wissenschaftlich und patriotisch orientierte Vereinigung mit Zong Baihua als Gründungsmitglied und Mao Zedong als zeitweiligem Mitglied.

<sup>79 \*</sup>Siehe: Lin, Tonghua, Leben und Werk Zong Baihuas (Zong Baihua shengping zhushu nianpu), o. O., o. J.

<sup>80</sup> Siche: *Marx Engels Werke*, Berlin, Dietz, 1969, Bd. 3, S. 7 ("Thesen über Feuerbach").

ihm aufgerollten und weiterentwickelten Fragen laufen immer wieder auf das Problem der Konstruktion der menschlichen Subjektivität hinaus, die seiner Meinung nach zwei Aspekte umfaßt: die Menschheit als Gesamtheit und der Mensch als Individuum. Die große Bedeutung, die Kant dem Individuum, der Natur und der Sinnlichkeit beimesse, sei ein wichtiges Merkmal seiner Weltanschauung, denn bei Hegel seien Individuum, Natur und Sinnlichkeit in der Entwicklung der "absoluten Idee" (juedui linian)81 schon untergegangen. Deshalb weist Li darauf hin, daß die philosophische Linie, die er verfolgt, nicht von Kant über Hegel zu Marx, sondern von Kant über Schiller zu Marx führt. Wichtigstes Ziel dieser Linie sei, auf der Grundlage der von Marx beschriebenen Praxis eine kulturell-psychische Struktur des Subjekts zu konstruieren. Li betont wiederholt, daß die Praxis der Menschheit, deren Wesen in der materiellen Produktion bestehe, die fundamentalste Voraussetzung und Basis der menschlichen Existenz, "der grundlegende, entscheidende Aspekt" sei. Daß Li an diesem Punkt festhält und ihn unterstreicht, zeigt seinen grundlegenden Unterschied zu den nicht-marxistischen Strömungen. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt jedoch dem Anliegen, auf Grundlage der Praxis der materiellen Produktion mittels einer "Verinnerlichung" (neihua) eine kulturell-psychische Struktur des Subjekts zu konstruieren. Diese psychische Struktur beinhalte dann alle drei Aspekte: das Wahre, Gute und Schöne. In Bezug auf das Schöne hält er zwar weiterhin an seiner bereits in "Eröterungen zu drei Themen der Ästhetik" geäußerten Ansicht fest, daß das Schöne eine Verschmelzung des Wahren mit dem Guten, "die Form der Freiheit" sei. Doch im Laufe seiner Kantstudien entwickelt er diesen Grundgedanken seiner Philosophie weiter, den er schließlich als "anthropologisch-ontologische Ästhetik" (renleixue bentilun de meixue) bezeichnet. Der Kern dieser Ästhetik besteht im Gedanken der "Vermenschlichung der Natur" (ziran de renhua) (einschließlich der Vermenschlichung der äußeren Natur und der natürlichen Sinnesempfindungen des Menschen) auf der Basis der Praxis; das Schöne ist somit die histori-

sche Errungenschaft der "Vermenschlichung der Natur". Li Zehou sieht einen der "wichtigsten Beiträge" der Kantschen Ästhetik darin, daß "er den Unterschied zwischen ästhetischem Wohlgefallen, animalischem sinnlichem Wohlgefallen und begrifflichem verstandesmäßigem Erkennen herausgearbeitet hat". Aber Kant habe noch nicht erkennen können, daß das ästhetische Wohlgefallen beziehungsweise die Urteilskraft das Ergebnis der "Vermenschlichung der Natur" auf der Grundlage der Praxis des Menschen sei. "Hier lagert sich das allgemein Menschliche (in seiner historischen Gesamtheit) im Individuum, das Vernünftige im Sinnlichen und das Gesellschaftliche im Natürlichen ab."82 Obwohl Li hier im Vergleich zu "Eröterungen zu drei Themen der Ästhetik" keine weitergehende und konkretere Erläuterung zu seiner These, das Schöne sei eine Verbindung von Wahrem mit Gutem, eine "Form der Freiheit", vorbringt, so bestimmt er doch die Stellung des Individuums, der Sinnlichkeit und der Natur. Darüber hinaus bietet er aus ästhetischer Sicht eine Anwort auf die Fragen nach der Beziehung zwischen Menschheit und Individuum, Sinnlichkeit und Vernunft, sowie Gesellschaft und Natur an und zeigt auf, daß das Charakteristikum des ästhetischen Empfindens darin liegt, daß sich die allgemein menschlichen, rationalen und gesellschaftlichen Dinge in individuellen, sinnlichen und natürlichen "ablagern" (jidian). Dieser Prozeß der "Ablagerung" ist der Prozeß der "Vermenschlichung der Natur" auf der Grundlage allgemein menschlicher Praxis. Zwar mangelt es diesen Anschauungen noch an Konkretisierung und Präzision, dennoch stellen sie eine eindrucksvolle und originelle Interpretation des ästhetischen Empfindens dar.

Li Zehou gelingt meines Erachtens nach eine sehr rationale und gründliche Analyse: Er zeigt nämlich auf, daß Kants Wertschätzung des Individuums, der Sinnlichkeit und der Natur verglichen mit Hegels "absoluter Idee", in welcher diese drei Begriffe schon untergegangen sind, große Vorzüge aufweist. Außerdem war es wichtig und konstruktiv, die in marxistischen Kreisen vorherrschende Vernachlässigung der Begriffe Individuum, Sinnlichkeit

und Natur zu korrigieren. Dennoch stellt die Hegelsche Weltanschauung einen bedeutenden und nicht zu missenden Bestandteil der Philosophiegeschichte von Kant bis Marx dar, der in der Entwicklung seiner eigenen Philosophie offensichtlich von Ludwig Feuerbach und Hegel beeinflußt wurde. Feuerbach hatte das abstrakte, mystische Denken Hegels verworfen und betonte die dem Individuum, der Sinnlichkeit und der Natur seit dem französischen Materialismus des 18. Jahrhundert zukommende Stellung. In diesem Sinne knüpfte Feuerbach tatsächlich, wie Li Zehou sagt, obwohl zeitlich nach Hegel, bei Kant an und führte dessen Betonung von Individuum, Sinnlichkeit und Natur fort (auch wenn die philosophische Grundlage offensichtlich nicht die gleiche war). Da Marx die Weltanschauung Feuerbachs übernahm, ließ er sich auch von ihm in gewissem Maße zu seiner Idee der "Vermenschlichung der Natur" inspirieren. Aber Marx blieb nicht auf der Stufe von Feuerbach stehen und lehnte anders als dieser Hegel nicht einfach ab. Zu den von ihm übernommenen und weiterentwickelten rationalen Bestandteilen der Hegelschen Philosophie gehörte nicht nur die allerseits häufig diskutierte Dialektik Hegels, sondern weit wichtiger der Gedanke der Vergegenständlichung von Arbeit und Mensch, sowie der "Keim des historischen Materialismus" (lishi weiwuzhuyi de mengya), der, wie Lenin schon aufgezeigt hat, in der Hegelschen Philosophie bereits angelegt sei. Marx' Standpunkt der Praxis erwuchs aus seiner kritischen Fortführung des Hegelschen Gedankens der Vergegenständlichung von Arbeit und Mensch, wie sich deutlich aus seinen Ökonomischphilosophischen Manuskripten von

<sup>81</sup> Vgl. Hegel, Georg W., Sämtliche Werke, neu hg. von H. Glockner, 4. Aufl. – Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromann, 1961, S. 136: "Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff und bestimmter gefaßt die absolute Idee."

<sup>82</sup> Vgl, hierzu: Li, Zchou, Der Weg des Schönen, hg. von Karl-Heinz Pohl und Gudrun Wacker, Freiburg, Herder, 1992, S. 12 f.

1844 ersehen läßt. Einerseits übernahm Marx in kritischer Weise Feuerbachs Bekräftigung von Natur, Sinnlichkeit und Individuum, andererseits griff er nicht minder kritisch auf die Hegelsche Vergegenständlichung von Arbeit und Mensch zurück und entwickelte so seinen eigenen Standpunkt der Praxis. Er führte aus, daß die Praxis die Existenzgrundlage der Sinnlichkeit, der Natur und des Individuums sei, und erst damit formte sich die Marxsche Philosophie. Folglich ist, trotz einer nicht zu leugnenden Parallele zwischen Marx und Kant in Bezug auf die Betonung von Individuum, Sinnlichkeit und Natur, Li Zehous These, "auf der Grundlage von Karl Marx die Kantschen Fragestellungen neu aufzurollen", durchaus von großem Wert. Marx' Lösungsansatz unterscheidet sich jedoch von dem Kants gerade darin, daß er über eine kritische Umgestaltung von Hegels Denken seinen Standpunkt der Praxis formt. Obwohl Hegel Individuum, Sinnlichkeit und Natur in der Selbstwerdung der mystischen "absoluten Idee" untergehen läßt, so daß alle menschlichen Aktivitäten als Mittel zur Verwirklichung dieser Idee betrachtet werden können, verneint er jedoch nicht grundsätzlich die individuelle und sinnliche Existenz des Menschen. Hegel versucht lediglich, mittels seiner "absoluten Idee" die historische Notwendigkeit der Entwicklung des Individuums zu erläutern und schließlich in der Vollendung der "absoluten Idee" die Widersprüche zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Entwicklung des Individuums zu lösen, um so die Philosophie Kants zu überwinden, in welcher das subjektive Ziel und Ideal im Begriff beziehungsweise im reinen "Sollen" (yinggai)<sup>83</sup> verhaftet ist. Dies ist ein Punkt in der Kantschen Philosophic, den Hegel als sehr unbefriedigend empfand und wiederholt kritisierte. Darüber hinaus ist die Entwicklung der "absoluten Idee" bei Hegel, wie auch Marx und Engels zeigten, dem Wesen nach Ausdruck einer Art mystischen Betrachtungsweise der historischen Entwicklung der Menschheit – formal idealistisch-mystisch, inhaltlich jedoch realistisch. Aus Sicht der Ästhetik trachten sowohl Kant als auch Hegel danach, die Frage nach dem Wesen des Schönen auf der

Grundlage der menschlichen Freiheit zu beantworten. Aber Kant deckt den Zusammenhang zwischen dem Schönen und der menschlichen Freiheit durch eine formale Analyse der psychischen Charakteristika des subjektiven Schönheitsempfindens auf, während Hegel ihn von folgenden drei Gesichtspunkten aus erläutert: der historischen Entwicklung der Menschheit (die zu einer Entwicklung der "absoluten Idee" mystifiziert wird), der menschlichen Arbeit (die bei Hegel noch lediglich eine geistige Aktivität beinhaltet), und der Vergegenständlichung des Menschen (bei Hegel zeigt sie sich als Aufhebung des Gegenstandes durch das Subjekt zur Festlegung einer eigenen Dialektik). Indem er das Schöne als die "sinnliche Erscheinung der Idee" (linian de ganxing xianxian) definiert, die hier eben die "absolute Idee" ist, gelingt es ihm, alle Widersprüche zwischen Subjekt und Objekt zu lösen. Deshalb ist das Schöne als die "sinnliche Erscheinung der Idee" tatsächlich eine Erscheinung der höchsten Freiheit des Menschen in seiner sinnlichen Existenz. Anders als Kant betrachtet Hegel das Schöne nicht als Ergebnis der individuellen psychischen Aktivität oder als etwas, das in der Vorstellung des Subjekts stehenbleibt, sondern als etwas, das sich aus der Entwicklung der "absoluten Idee" gewinnen läßt und schon objektive Realität (eine nach dem Hegelschen Idealismus verstandene objektive Realität) besitzt. Fügt man dem die marxistische Erklärungsweise hinzu, dann ist das Schöne die auf der Basis der Praxis durch die historische Entwicklung der Menschheit gewonnene objektive Wirklichkeit und das ästhetische Empfinden nichts anderes als die Hegelsche These, daß der Mensch in der von ihm selbst geschaffenen äußeren Welt seine eigene Freiheit unmittelbar wahrnimmt. Diese von Hegel in seiner Phänomenologie des Geistes und Ästhetik mehrfach dargestellte Ansicht, wurde offensichtlich von Marx in seinen Manuskripten von 1844 fortgesetzt. Was die Charakteristika des subjektiven ästhetischen Empfindens betrifft, so nahm Kant, nach Li Zehous Ansicht, eine sehr bedeutende und präzise Analyse vor. Fragt man allerdings danach, woher diese besonderen Merkmale kommen, wie sie entstanden sind und

sich in den verschiedenen historischen Zeiträumen entwickelt haben, so ist Hegels Verständnis weitreichender als das Kants. Will man die Ästhetik Marx' von der klassischen deutschen Ästhetik ausgehend erforschen, so könnte man dabei sicherlich entweder Kant oder Hegel größeres Gewicht beimessen, doch wäre es meiner Ansicht nach die idealere Methode, Kant und Hegel gleichermaßen zu berücksichtigen und beide zu vereinen. In der westlichen Philosophie herrscht im allgemeinen die Ansicht vor, daß die beiden Systeme gar nicht oder nur schwer zu vereinen seien; Bejahung des einen bedeute Verneinung des anderen. Doch aus marxistischer Sicht ist es meinem Ermessen zufolge nicht nur möglich, sondern auch unbedingt notwendig, beide miteinander zu verschmelzen. Diese Verschmelzung bedeutet, daß sowohl der Analyse der psychischen Charakteristika des Subjekts und seines Schönheitssinnes große Bedeutung zukommt, als auch der Frage, wie besagte Charakteristika in der Praxis der Gesamtheit der menschlichen historischen Entwicklung entstehen und sich weiter entwickeln. Im zuletzt genannten Aspekt ist die Hegelsche Ästhetik bis heute von großem Wert. Zweifellos erkannte Hegel die historische Grundlage für das Entstehen des Schönen. Ohne diesen Aspekt fiele uns eine konkret historische Erklärung der "Vermenschlichung der Natur" und des Wesens des Schönen schwer.

Ontologisch gesehen versucht die marxistische Philosophie meines Erachtens das Noumenon im Sinne des "Urgrunds" (benyuan) der Welt zu erklären, wobei sie, entgegen der traditionellen Auffassung, das Noumenon dem "Urgrund" gleichsetzt und es nicht als etwas Vorhandenes betrachtet, das alle Dinge dieser Welt im substantiellen oder begrifflichen Sinne erzeugt. Doch was ist eigentlich das Noumenon beziehungsweise der "Urgrund"? Von einem kosmischen, Natur und menschliche Gesellschaft umfassenden Standpunkt aus gesehen ist es die sich bewegende, natürliche Materie. Denn obwohl die menschliche Ge-

<sup>83</sup> Vgl. Kant, I., Kritik der Urteilskraft, Hamburg, Meiner, 1924, S. 82 und S. 269.

sellschaft nicht identisch mit der Natur ist, hat sie sich doch aus dieser entwickelt und ist in jedem Augenblick untrennbar mit ihr verbunden. Von der menschlichen Gesellschaft kann jedoch für sich betrachtet nicht gesagt werden, daß ihr "Urgrund" beziehungsweise das Noumenon die natürliche Materie sei. Die menschliche Gesellschaft ist nämlich aus der durch die Praxis der materiellen Produktion vorgenommenen Umgestaltung der Natur durch den Menschen entstanden; dies stellt somit das Entwicklungsfeld der Menschheisgeschichte dar. Folglich ist, im Rahmen der menschlichen Gesellschaft, der "Urgrund" beziehungsweise das Noumenon die Praxis der materiellen Produktion, durch die die Menschheit die Natur umgestaltet. Daß Li Zehous "anthropologische Ontologie" die Grundsätzlichkeit und Bestimmtheit der Praxis mehrfach unterstreicht, hat meines Erachtens durchaus seine Berechtigung. Aber noch deutlicher formuliert heißt die Frage: Was ist eigentlich das Noumenon der menschlichen Existenz? Meiner Ansicht nach ist es eben die Praxis. Da der Praxis eine ontologische Dimension zukommt, möchte ich daher auch eine Ontologie der Praxis (shijian hentilun)84 als neuen Forschungsstandpunkt vorschlagen, von dem aus betrachtet alles - das Erkennen des Wahren, das Streben nach Gutem und Erreichen des Guten, das Erscheinen und Hervorbringen des Schönen - auf der Praxis fußt. Obwohl Lenin in seinen "Notizen über die Philosophie" (Zhexue biji) unter dem Guten die Praxis verstand, bot er damit lediglich eine mögliche Interpretation des Begriffs des Guten nach Hegelschem Verständnis. Von ihrem Ursprung her gesehen entstehen das Gute und das Nicht-Gute durch die Praxis; ohne die Praxis wäre die Frage, ob gut oder nicht-gut, belanglos. Das Gute ist eben nicht der Praxis gleichzusetzen, deswegen entspricht es auch nicht dem Noumenon. Wäre das Gute die Praxis, und würde es aufgrund seiner Übereinstimmung mit dem Wahren in seiner Verwirklichung zum Schönen werden, dann ergäbe sich jedoch das Problem, daß innerhalb der drei Kategorien des Wahren, Guten und Schönen, welche die kulturell-psychische Struktur des Subjekts ausmachen, dem Guten die Eigenschaft des Grundsätzlichen, des

Bestimmenden zukäme, so daß es nicht mehr der Praxis als Grundlage für das Wahre, Gute und Schöne bedürfte. In Wirklichkeit läßt sich das Gute nicht von der Praxis trennen, aber das Gute ist eben nicht gleich der Praxis, sondern stellt das allgemeine Interesse und Ziel der menschlichen Gesellschaft dar, auf deren Verwirklichung die Praxis ausgerichtet ist. Das Erkennen des Wahren und das Verwirklichen des Guten können zur Realisierung der menschlichen Freiheit beitragen, aber diese Freiheit ist eine über individuelle Neigungen und Vorlieben hinausgehende allgemein menschliche und vernünftige Freiheit, und keine im Sinne des Schönheitsempfindens. Daß das Wahre als wahr, das Gute als gut gilt, ist darin begründet, daß beide unabhängig von individuellen Interessen und Präferenzen sind, welche - im Gegensatz dazu - äußerlichen Zwängen unterliegen. Erst wenn das Erkennen des Wahren und das Erreichen des Guten den allgemein notwendigen rationalen Forderungen der Menschheit entsprechen und gleichzeitig Ausdruck der freiheitlichen Entwicklung individueller Vorlieben und Forderungen sowie individueller Fähigkeiten sind, wird die Verwirklichung des Guten zur Verwirklichung der Freiheit im Sinne des ästhetischen Empfindens und schließlich zum Schönen selbst. Diese Freiheit besitzt drei Merkmale:

- Sie geht über das Streben nach utilitaristischen Zielen hinaus. Selbst bei der Verwirklichung utilitaristischer Ziele zählt nicht der Nutzwert, sondern nur die Freude an und der Genuß der Freiheit menschlichen Schaffens, die sich in der Verwirklichung des Zieles zeigen.
- Einerseits entspricht sie den objektiven Gesetzmäßigkeiten, andererseits sprengt sie deren Fesseln und zeigt sich somit in Aktivitäten, welchen ein höherer Grad an Freiheit zukommt.
- 3) Sie entspricht nicht nur dem Bedürfnis der Gesellschaft nach einer allgemein notwendigen Moral und Ethik, sondern ist gleichzeitig eine volle Bestätigung der freien Entwicklung der individuellen Fähigkeiten jedes einzelnen.

Kants abstrakte Analyse dieser drei Charakteristika ist deshalb so tiefgründig, weil er alle Charakteristika der Freiheit im oben erwähnten ästhetischen Sinne exakt in ihrem Ausdruck als bewußte psychische Aktivitäten des Subjekts erfaßt. Daß das ästhetische Empfinden als Ergebnis eines Ablagerungsprozesses gilt, nämlich von allgemein menschlichen, vernünftigen und gesellschaftlichen Dingen zu individuellen, sinnlichen und natürlichen, sollte ebenfalls von diesen Merkmalen einer Freiheit im ästhetischen Sinne erklärt werden.

Die oben dargestellten, teils mit Li Zehous "anthropologisch-ontologischer Ästhetik" übereinstimmenden, teils ihr widersprechenden Ansichten lassen sich in meinen Aufsätzen der 80er Jahre nachlesen. Sie stehen zwar auch in Beziehung zu Kants Ästhetik, dennoch schätze ich die Ästhetik Hegels höher ein. Mein Forschungsansatz ist es, von Marx und einem kritischen Verständnis der Hegelschen Ästhetik ausgehend die Kantsche Ästhetik zu erfassen. Daher verlief mein eigener Forschungsweg - trotz großer Wertschätzung sowohl der Ästhetik Kants als auch der Kantstudien Li Zehous gerade entgegen der von Li befürworteten Weise, nämlich von Kant über Schiller und Hegel zu Marx. Obwohl auch meiner Ansicht nach Hegel Individuum, Sinnlichkeit und Natur niedriger bewertet als Kant, bildet ein kritisches Verständnis der Hegelschen Philosophie dennoch einen wichtigen, unverzichtbaren Aspekt im kritischen Verständnis des Kantschen Systems. Mein Hauptinteresse gilt dabei einer Vereinigung der Vorzüge beider Systeme. Obwohl heutzutage in der westlichen Philosophie dem Individuum, der Sinnlichkeit und der Natur große Bedeutung zukommt (was, wie Li Zehou aufzeigt, sehr vernünftig ist), während man das Hegelsche System beinahe völlig ablehnt, kann sich letztlich die Entfaltung menschlicher Individualität, Sinnlichkeit und der Natur unmöglich von der notwendigen Entwicklung der gesamten Menschheitsgeschichte lösen, so daß folglich He-

<sup>\*</sup>Siche dazu meine Aufsätze "Die Ontologie der Praxis" (Shijian bentilun) und "Die Ontologie der marxistischen Philosophie" (Makesizhuyi zhexue bentilun), o. O., o. J.

gels Philosophie ihren Wert bewahren wird. Schon Marx unterzog sie einer kritischen Würdigung, allerdings handelt es sich bei ihm im wesentlichen um eine Kritik der grundlegenden Prinzipien. So gilt es also, eine gründlichere Analyse der konkreten und ergiebigen Inhalte der Hegelschen Philosophie und Ästhetik vorzunehmen und dabei alle rationalen Elemente zu übernehmen; dies würde sich auch positiv auf die Vertiefung, Bereicherung und Entwicklung der marxistischen Philosophie und Ästhetik auswirken. Die Besonderheiten und Vorzüge des Kantschen Systems liegen darin, daß es die Phänomene mit allgemeinem Charakter in der Erfahrung zu erfassen und sie einer präzisen Analyse und Abgrenzung zu unterziehen vermag. Aber daß diese Analyse von der Entwicklung der konkreten Menschheitsgeschichte losgelöst bleibt, er nicht hinterfragt, wie die verschiedenen abstrakten Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte entstanden sind und weshalb sie Allgemeinheit und Notwendigkeit aufweisen, macht die große Schwäche seiner Philosophie aus, Würde man die Ästhetik von Kant als abstrakt und analytisch bezeichnen, wäre Hegels Ästhetik als konkret und historisch anzusehen - zudem ist sie weit umfangreicher. Die Philosophie Kants und Hegels auf der Grundlage des Marxismus zu einem neuen System zu vereinen, bedeutet daher, die von Kant herausgearbeiteten rationalen, tiefgreifenden und abstrakten Gesetzmäßigkeiten in Dinge zu verwandeln, die aus der Entwicklung der konkreten Menschheitsgeschichte hervorgehen, sic folglich in inhaltsreiche und konkrete Dinge umzuwandeln, deren Grund vollkommen erklärt werden kann, und die nicht mehr länger eine rein "apriorische" (xianyan) Determiniertheit darstellen oder bei einem inhaltslosen Hoffen und subjektiven "Sollen" stehenbleiben.

VIII. Die Einführung und Erforschung der deutschen Ästhetik in China von den 80er bis zu den 90er Jahren.

Die Einführung und Erforschung der

deutschen Ästhetik in China von den 80er bis zu den 90er Jahren läßt sich nach zwei Aspekten unterscheiden. Einerseits schenkte man der klassischen deutschen sowie Nietzsches Ästhetik wieder mehr Aufmerksamkeit, andererseits wurden die in der Zeit nach Nietzsche entstandenen Werke Martin Heideggers, Ernst Cassirers, Hans Georg Gadamers und Wilhelm Worringers mit großem Interesse gelesen und erforscht.

Zunächst sollen hier Übersetzungen und Veröffentlichungen einiger wichtiger Werke der klassischen deutschen Ästhetik erwähnt werden. 1979 erschien Lessings Laokoon85, übersetzt von Zhu Guangqian, 1981 die Hamburgische Dramaturgie86 in der Übersetzung von Zhang Li. 1978 folgten Eckermanns Gespräche mit Goethe87 in der Übersetzung Zhu Guangqians, die 1980 dann noch einmal in einer Neuauflage erschienen. Im Jahre 1984 wurde Xu Hengchuns Übersetzung von Schillers Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen88 herausgegeben, nachdem der berühmte Gelehrte Feng Zhi bereits in den 60er Jahren eine Übersetzung dicser Schrift in Auszügen vorgelegt hatte. Die von ihm und Fan Dacan erstellte komplette Übersetzung wurde dann 1985 veröffentlicht. Die Übersetzer fügten jeweils eigene Vor- beziehungsweise Nachworte sowie ausführliche und wertvolle Kommentare hinzu.

Was Forschungsarbeiten zur klassischen deutschen Asthetik betrifft, wäre zuerst das Buch Die klassische deutsche Ästhetik (Deguo gudian meixue) des bekannten Ästhetikers Jiang Kongyang zu nennen, das 1980 erschien und eine konzentrierte, systematische und detaillierte Erläuterung der klassischen deutschen Ästhetik aus marxistischer Perspektive bictet. Es ist ein Standardwerk zur klassischen deutschen Ästhetik von hohem wissenschaftlichem Wert. 1986 erschien das Buch Hegel und das Problem der Kunst (Heige'er yu yishu nanti) von Xue Hua, in dem er die Ansichten Hegels zur geschichtlichen Entwicklung der Kunst erläutert und dabei insbesondere Hegels Auffassung vom Ende und Zerfall der Kunst betont sowie auf das Echo und die Kontroversc eingeht, die diese Ausführungen in der gegenwärtigen westlichen Ästhetik hervorgerufen haben. So erläutert er insbesondere Heideggers und Gadamers Ästhetik und deren Beziehung zu Hegel. Dieses Werk ist zwar nicht sehr umfangreich, besticht aber durch Tiefe und Gewicht. Darüber hinaus erschienen 1986 unabhängig voneinander je ein Buch von Zhu Liyuan und Chen Wangheng, beide mit dem Titel Beiträge zu Hegels Ästhetik (Heige'er meixue lungao), bei denen es sich jeweils um bedeutende Studien chinesischer Gelehrter zu Hegels Ästhetik handelt. Zu den speziell auf Schillers Ästhetik eingehenden Aufsätzen und Büchern dieser Zeit gehören auch das 1987 erschienene anthropologische Schillers Werk Ästhetik (Xiliede renben zhuyi meixue) von Mao Chongjie, das als die erste chinesische Monographie zur Asthetik Schillers seit deren Einführung in China überhaupt zu bezeichnen ist. Allerdings ist dieser Beitrag aufgrund der vielen Simplifizierungen im marxistischen Ansatz nicht all zu hoch einzuschätzen. Auch leiden Analyse und Beurteilung unter einer zu starken Vereinfachung und kommt hier im ganzen eine ablehnende Haltung gegenüber der Schillerschen Ästhetik zum Ausdruck. 1993 wurde Zhang Yunengs Erkundungen im Reich der Ästhetik (Shenmei wangguo tanmi) veröffentlicht, eine weitere Monographie zur Erforschung von Schillers Ästhetik, zu der ich ein Vorwort geschrieben habe. Meines Erachtens ist dieses Werk, in dem Schillers Ästhetik mit Hilfe von

<sup>85</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie: mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, neue verm. Auflage, hg. von Karl Gotthelf Lessing, Berlin, 1788.

<sup>86</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, Hamburgische Dramaturgie. Dramaturgische Entwürfe und Fragmente, Bd. 12 von Lessings sämtliche Werke, in 20 Bd., hg. u. mit Einleitungen versehen von Hugo Goering, Stuttgart, Cotta, 1893.

<sup>87</sup> Eckermann, Johann Peter, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Einf. u. Textüberwachung von Ernst Beutler, Zürich, Artemis-Verlag, 1948.

<sup>88</sup> Schiller, Friedrich von, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, Dürnau, Verlag der Kooperative Dürnau, 1987.

Übersetzungen der deutschen Originaltexte untersucht wird, eine solide und wissenschaftlich wertvolle Arbeit, die es dem Leser ermöglicht, Schillers Ästhetik wirklichkeitsgetreu und konkret zu verstehen. Außerdem werden darin die Beziehungen zwischen der Marx'schen und der Schillerschen Ästhetik relativ gut dargestellt, was die Mängel früherer Arbeiten, die diese Beziehungen ignorieren, ausgleicht. Nietzsches Ästhetik war in China bereits seit Wang Guoweis Einführung bekannt. Wenig später stellten auch Lu Xun und Guo Moruo in der Frühphase ihrer Aktivitäten Nietzsche vor. In ihrer Hochschätzung Nietzsches waren sie jedoch von dem Wunsch getragen, die das Individuum unterdrückende Ideologie der chinesischen Tradition mit Hilfe des Nietzsche'schen Denkens zu bekämpfen. Daher waren sie auch nicht ganz mit seiner "Philosophie des Übermenschen" einverstanden. Der kulturellen Tradition Chinas entsprechend ist selbst der "Weise" nur ein Lehrer des Volkes und trägt die Sorge um die Massen auf seinen Schultern. Er ist also kein über die Masse erhobener "Übermensch" Nietzsche'scher Prägung. Seit zirka 1985 wuchs unter den Schriftstellern, Künstlern, Literatur- und Kunsttheoretikern sowie Ästhetikern Chinas wieder das Interesse an Nietzsche. Dies ist sowohl auf das Bedürfnis vieler Menschen zurückzuführen, die Einflüsse der traditionellen Ideologie und die Fesseln "linken" Denkens zu sprengen, als auch darauf, daß einige wenige den Weg "völliger Verwestlichung" (quanpan xihua) gehen und dafür eintreten, den westlichen Irrationalismus zu übernehmen (als Vertreter sei Liu Xiaobo89 genannt). 1986 erschien Zhou Guopings Übersetzung von Die Geburt der Tragödie eine Auswahl von Texten über die Ästhetik von Nietzsche (Beijude dansheng – Nicai meixue wenxuan), die erste in China übersetzte relativ vollständige Textauswahl an Nietzsches ästhetischen Schriften. Außerdem wurden in einigen Zeitschriften Aufsätze über Nietzsches Ästhetik veröffentlicht. Unter den Autoren ist vor allem Zhou Guoping, einer der jüngeren Nietzsche-Forscher, zu erwähnen, dessen Schriften auf hohem wissenschaftlichen Niveau sind. Auch im literarischkünstlerischen Bereich übte Nietzsches Denken keinen geringen Einfluß aus, was sich in der höchst positiven Aufnahme des Gedankens von der urtümlichen Lebenskraft beziehungsweise dem Lebensimpuls zeigt. In dem bekannten Film "Das Rote Kornfeld" (Honggaoliang)<sup>90</sup> ist dies gut zu erkennen.

Was die Beschäftigung mit der deutschen Ästhetik aus der Zeit nach Nietzsche betrifft, ist vor allem Heidegger zu erwähnen. 1987 erschien Sein und Zeit<sup>91</sup> in der gemeinsamen Übersetzung von Chen Jiaying und Wang Qingjie. Dies ist zwar kein Werk Heideggers über Ästhetik, steht aber mit ihr in engem Zusammenhang. 1990 wurde von Peng Fuchun Poetry, Language, Thought92 - repräsentative Werke Heideggers zu ästhetischen Aspekten – aus dem Englischen übersetzt und veröffentlicht. Zwar vertritt der Übersetzer der englischen Ausgabe in seiner Einleitung die Ansicht, daß die in das Buch aufgenommenen Schriften nicht von Ästhetik handeln, doch in Wirklichkeit kreisen sie dennoch darum, allerdings eine Ästhetik im Sinne Heideggers. Mit der Übersetzung von Heideggers Werken begann die chinesische Gelehrtenwelt großes Interesse an seiner Philosophic und Ästhetik zu zeigen, was zur Veröffentlichung zahlreicher Forschungsaufsätze führte, wie beispielsweise Xue Huas "Heideggers Gedanken zu Hegels Argumentation" (Haidege'er dui Heige'er lundian sikao)93 und Ye Xiushans "Heidegger auf dem Weg des 'Denkens'" (Haidege'er zai 'sixiang' daolushang)94. Beide Schriften besitzen einen hohen wissenschaftlichen Wert, gleichfalls das 1991 erschienene Buch des jungen Gelehrten Yu Hong Dialog zwischen Denken und Dichten - Eine Einführung in Heideggers Poetik (Si yu shi de duihua -Haidege'er shixue yinlun), welches Heideggers Poetik systematisch analysiert. 1993 erschien das von mir redigierte Buch Die westliche Ästhetik der Gegenwart (Xiandai xifang meixue), in dem ebenfalls ein speziell Heidegger gewidmetes Kapitel enthalten ist. Heideggers Ästhetik – insbesondere seine Reflexion über das "Dasein" (cunzai) des Menschen - rief unter den chinesischen Gelehrten ein lebhaftes Interesse hervor. Ich denke, daß sich während des Prozesses der Modernisierung mit seinen umfassenden und tiefgreifenden

Veränderungen das Interesse an Heideggers Reflexionen über das "Dasein" noch lange halten wird. Darüber hinaus weisen Heideggers Philosophie und Ästhetik Berührungspunkte mit der traditionellen chinesischen Philosophie und Ästhetik auf, so daß sein Denken meines Erachtens auch weiterhin diesbezügliche Arbeiten stimulieren wird. Neben Heidegger erfuhr auch Ernst Cassirer als großer deutscher Philosophen und Ästhetiker in China viel Beachtung. 1985 erschien sein einflußreichstes Werk An Essay on Man<sup>95</sup> in der Übersetzung von Gan Yang. 1988 folgt als ein weiteres bedeutendes Werk Language and Myth% in der Übersetzung von Yu Xiao und anderen. Außerdem erschienen einige Aufsätze zur Ästhetik, darunter scheint mir Ye Xiushans ,,Kunst – Mythos – Geschichte: Ernst Cassirers 'Versuch über den Menschen'" (Yishu, shenhua, lishi - Kaxi'er de 'lun ren') v als wissenschaftlich besonders wertvoll. Das von mir herausgegebene Buch Die westli-

<sup>89</sup> Vgl. Martin, Helmut/Schilling, Incs-Susanne (Hg.), Stimmen der Opposition in China. Intellektuelle der 80er Jahre, Bochum, Brockmeyer, 1994.

<sup>90</sup> Dieser Film beruht auf dem Roman Hong Gaoliang jiazu (übersetzt: Der Clan der roten Hirse) von Mo Yan, der auf Deutsch unter dem Titel "Das rote Kornfeld" erschienen ist.

<sup>91</sup> Heidegger, Martin, Gesamtausgabe, Bd. 2: Sein und Zeit, Frankfurt a. M., Klostermann, 1977.

<sup>92</sup> Heidegger, Martin, Shi-yuyan-si (Dichtung, Sprache, Denken), Peking, Wenhua Yishu Verlag, 1990.

<sup>93 \*</sup>Siche: Xue, Hua, Hegel und das Problem der Kunst (Heige'er yu yishu nanti), o. O., 1986.

<sup>94 \*</sup>Siehe: Ye, Xiushan, (Hg.), Denken, Geschichte, Dichtung (si - shi - shi), Peking, Renmin chubanshe, 1988.

<sup>95</sup> Cassirer, Ernst, An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture, New Haven u.a., Yale University Press, 1944. Cassirer, Ernst, Versuch über den Menschen: Einführung in eine Philosophie der Kultur, Frankfurt a. M., Fischer, 1990.

<sup>96</sup> Cassirer, Ernst, Language and Myth, translated by S. K. Langer, New York, Dover Publications, 1946. Cassirer, Ernst: Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen, Leipzig und Berlin, Teubner, 1925.

<sup>97 \*</sup>Erschienen in: Ye, Xiushan, Denken, Geschichte, Dichtung (si-shi-shi).

che Ästhetik der Gegenwart räumt Cassirers Ästhetik ebenfalls eine wichtige Stellung ein und diskutiert sie in einem eigenen Kapitel. Daß chinesische Gelehrte auf dem Gebiet der Ästhetik an diesem großen deutschen Philosophen Interesse gefunden haben, ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß er Kunst, Literatur und Kultur vom "Symbol" (fuhao) ausgehend untersuchte. Diese Sichtweise war in der Vergangenheit von chinesischen Ästhetikern vernachlässigt worden, und er gewann so der Erforschung der Kunst eine neue Perspektive hinzu.

Neben Ernst Cassirer ist auch Hans Georg Gadamer zu erwähnen. 1987 erschien Wang Caiyongs Übersetzung seines bedeutenden Werkes Wahrheit und Methode<sup>98</sup>, gefolgt von einer noch besseren Übersetzung Hong Handings im Jahre 1992. Die Aktualität des Schönen<sup>99</sup> mit einigen wichtigen Abhandlungen Gadamers zur Ästhetik erschien 1991 in einer Übersetzung von Zhang Zhiyang und Deng Xiaomang. Über die Rezeption von Gadamers Werken gelangte eine neue Sichtweise des Schönen und der Kunst – die Hermeneutik - in die chinesischen Ästhetikkreise. Es folgten einige Aufsätze zur Erforschung Gadamers hermeneutischer Ästhetik, unter denen Xue Huas Artikel "Gadamers Kunsthermeneutik" (Jiadamei'er de yishu jieshi)100 als besonders wertvoll hervorzuheben ist. Auch in dem von mir herausgegebenen Buch Die westliche Ästhetik der Gegenwart ist Gadamers hermeneutischer Ästhetik eine systematische Analyse und Diskussion gewidmet.

Abgesehen von den bereits erwähnten Philosophen wurde in den 80er Jahren auch der bedeutende Ästhetiker Wilhelm Worringer in China eingeführt. 1987 veröffentlichte Wang Caiyong eine Übersetzung des für sein Denken repräsentativen Werkes Abstraktion und Einfühlung<sup>101</sup>. Dieses Werk wurde seit je her als das ästhetische Manifest der abstrakten Malerei angesehen, gleichzeitig kommen darin jedoch allgemeine Fragen der Ästhetik zur Sprache. Die abstrakte Malerei wurde in China unter dem Einfluß "linken" Denkens lange Zeit negativ bewertet. Obwohl es nicht zu einem offiziellen Verbot kam, hielten viele Maler die abstrakte Malerei für nicht angebracht. Auch wurden einige wenige Künstler strakte Bilder angefertigt hatten. In meinem 1979 erschienenen Buch Kurze Abhandlung über die Ästhetik der Kalligraphie (Shufa meixue jianlun) hatte ich zwar auch das Problem des "Abstrakten" in der chinesischen Kalligraphie angesprochen und dessen Existenz und Wert bestätigt, hatte aber gegenüber einer Asthetik des Abstrakten nach wie vor eine ablehnende Haltung eingenommen. 1980 sprach ich mich in meinem in der Zeitschrift Kunst (Meishu) erschienen Artikel "Einige Worte über das 'Abstrakte'" (Lüetan 'chouxiang') deutlich gegen eine simple Negierung der abstrakten Malerei aus und erklärte, daß sie vielmehr in der gegenwärtigen chinesischen Malerei eine ihr eigene Stellung einnehmen müsse. Etwa seit Beginn der 80er Jahre, als der Bann, der über der abstrakten Malerei lag, gebrochen war, zeigten nicht wenige Maler ein derart starkes Interesse an ihr, daß sogar prophezeit wurde, sie werde sich zur wichtigsten Strömung im gegenwärtigen China entwickeln. Die Veröffentlichung von Worringers Abstraktion und Einfühlung beeinflußte die Diskussion über das Problem des "Abstrakten" in der Malerei, der Bildhaucrei, der primitiven Kunst und der chinesischen Kalligraphie. In diesem Umfeld wurden zahlreiche Aufsätze veröffentlicht, wobei die meisten jedoch nicht auf die sich beim Schaffen ergebenden konkreten Probleme eingingen, und sich nur wenige auf ein hohes ästhetisches Niveau begaben. Erst Li Zehou diskutiert in Vier Aufsätze über die Ästhetik das Problem des "Abstrakten" in ästhetischer Hinsicht, darüber hinaus kritisiert er unmittelbar Worringers Denken und besticht durch seine tiefen Einsichten. In meinem Buch Die Philosophie der Kunst gehe ich ebenfalls speziell auf das Problem des "Abstrakten" ein. Die Frage nach dem "Abstrakten" hat deshalb soviel Aufmerksamkeit erregt, weil in der traditionellen chinesischen Asthetik und bildenden Kunst, besonders in der chinesischen Kalligraphie, ganz offensichtlich abstrakte Elemente und Faktoren enthalten sind. In meinem Artikel "Einige Worte über das 'Abstrakte'" habe ich gezeigt, daß das Abstrakte in der chinesischen Malerei (insbesondere in den Tuschebildern im xieyi-

streng kritisiert, weil sie heimlich ab-

Stil<sup>102</sup> der Literaten) auch existierte, ohne sich jedoch völlig vom Konkreten losgelöst zu haben. Die chinesische Kalligraphie ist verglichen mit der Malerei natürlich noch abstrakter, hat aber gleichzeitig noch betont konkrete Wirkung. Im Grunde ist das Abstrakte in der chinesischen Malerei und Kalligraphie eine Abstraktion der Kraft, des Maßes und Rhythmus in der Bewegung und im Wandel des kosmischen Lebens; sie gleicht deshalb nicht der geometrischen Abstraktion des antiken Griechenlands, von der Worringer spricht. Außerdem sind im Abstrakten der chinesischen Kunst Abstraktion und Einfühlung zu einem vereinigt und stellen nicht, wie bei Worringer, zwei einander gegenüberliegende Extreme dar.

Schon seit den 80er Jahren versäumte man nicht, westliche marxistische Ästhetik in China einzuführen. Dabei wurde auch das ästhetische Denken des bekannten deutschen Philosophen Herbert Marcuse vorgestellt. 1989 erschien sein wichtigstes Werk zur Ästhetik, Die Permanenz der Kunst<sup>103</sup>, in einer Übersetzung aus dem Englischen von Li Xiaobin, dessen Vorwort auch einen guten Kommentar zu Marcuses Ästhetik darstellt.

In den 80er bis 90er Jahren erfuhr die Einführung und Erforschung der deutschen Ästhetik in China eine rasante Ausweitung, und zwar von ihrer klassischen hin zu ihrer modernen Ausprä-

<sup>98</sup> Gadamer, Hans Georg, Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, Mohr, 1960.

<sup>99</sup> Gadamer, Hans Georg, Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest; Stuttgart, Reclam, 1977.

<sup>100 \*</sup>Siehe: Xue, Hua, Hegel und das Problem der Kunst (Heige'er yu yishu nanti).

<sup>101</sup> Worringer, Wilhelm, Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, Piper, 1987. Zugleich Bern, Universität, Dissertation, 1907.

<sup>102</sup> Der xieyi-Stil ist ein durch freie, ohne Berücksichtigung von Details das Wesen erfassende Pinselführung gekennzeichneter Stil der traditionellen chinesischen Malerei.

<sup>103</sup> Marcuse, Herbert, Die Permanenz, der Kunst: wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, ein Essay, München, Hanser, 1977. Ders., The Aesthetic Dimension: toward a Critique of Marxist Aesthetics (transl. and revised by Herbert Marcuse and Erica Scherover), Boston, Beacon Press, 1978.

gung. Positiv gesprochen erweiterte sich dadurch der Horizont der chinesischen Ästhetikforscher. Aber insgesamt gesehen steckt die chinesische Erforschung der deutschen Ästhetik noch in ihren Anfängen und erfordert in vielerlei Hinsicht weitere Anstrengungen.

#### Zusammenfassung und Ausblick

Trotz der skizzenhaften Darstellungen dieser Abhandlung wird vielleicht dennoch deutlich, daß die deutsche auf die zeitgenössische chinesische Ästhetik einen großen Einluß ausgeübt hat. Dies gilt vor allem für die Ästhetik von Kant, Hegel und Marx. Bis in die 80er Jahren stieg dann der Einfluß Heideggers deutlich an.

Daß die moderne chinesische Ästhetik unter so großer Einwirkung der deutschen stand, ist darauf zurückzuführen, daß letzterer innerhalb der westlichen Ästhetik ein hoher Stellenwert zukommt. Als die Chinesen die westliche Ästhetik einführten, konnten sie die deutsche natürlich nicht ignorieren. Doch dies ist nicht der ausschlaggebende Grund. Es bleibt noch zu klären, wieso die deutsche Ästhetik in England, Rußland und vielen anderen Ländern nicht so anhaltend nachgewirkt hat, wie dies in China der Fall war. Weitaus bedeutender scheint mir, daß zwischen der deutschen und chinesischen Ästhetik seit je her eine innere Verwandtschaft bestanden hat. Wenn dem so ist, ergeben sich wiederum Fragen nach der Entwicklung der chinesischen und der deutschen Kultur sowie nach der besonderen Stellung der deutschen Kultur innerhalb der Europas. Hier möchte ich jedoch nicht auf die umfassenden, diesen Bereich betreffenden Fragen eingehen, sondern kurz die Gemeinsamkeiten zwischen der deutschen und chinesischen Ästhetik erläutern.

Erstens handelt es sich sowohl bei der deutschen als auch bei der chinesischen Ästhetik im wesentlichen um eine ontologische Ästhetik.

In Deutschland wurde die Ästhetik seit Baumgarten als ein organischer Bestandteil der Philosophie betrachtet. Ein Großteil der deutschen Philosophen begründete gleichzeitig mit ihrem

philosophischen System auch eine Ästhetik und sah sie daher als einen Teil an, der zwangsläufig aus ihren grundlegenden philosophischen Gedanken hervorgeht. Deshalb untersuchten sie die Fragen nach Ästhetik und Kunst meist von der hohen Warte der philosophischen Ontologie und betrachteten das Schöne und die Kunst als die kosmisch-geschichtliche Erscheinung einer ontologischen Wesenheit. Obwohl die Ästhetik Kants unter starkem Einfluß der empirischen Asthetik Englands stand, hatte sie sich noch nicht von ontologischen Fragestellungen gelöst. Tatsächlich sah Kant die Freiheit als das ontologische Wesen der menschlichen Existenz an und löste aus dieser Sicht heraus die moralischen und ästhetischen Probleme mit ihren Wechselbeziehungen. Genau dies ist auch der Punkt, in dem die Kantsche Ästhetik die englische empirische übertrifft. Mit Hegel war ein großartiges System einer typisch ontologischen Ästhetik errichtet worden, das auf die spätere deutsche Ästhetik einen bedeutenden Einfluß ausübte. Die "Experimentalästhetik" (shiyan meixue) von Fechner und anderen entwickelte sich nach Hegel weiter, aber sie war im Grunde nur ein Zweig Experimentalpsychologie und spielte in der Ästhetik keine führende Rolle. So bezeichnet der zeitgenössische Gadamer seine eigene Ästhetik immer noch als eine "ontologische Ästhetik" (bentilun de meixue). Aus chinesischer Sicht existierte zwar im chinesischen Altertum keine dem gricchischen Altertum vergleichbare systematische Ontologie, aber eine tiese ontologische Sichtweise hatte sich schon entwickelt. Obwohl sich das Verständnis vom Begriff dao (Weg) in der konfuzianischen und daoistischen Schule jeweils unterscheidet, sehen jedoch beide das dao als den Urgrund an, der die Veränderung und Bewegung aller Dinge dieser Welt erzeugt und bestimmt. Das dao ist in diesem Sinne das ontologische Wesen der Welt. Die Ontologie der daoistischen Schule war zeitlich vor der konfuzianischen entstanden und zeichnet sich ihr gegenüber durch noch stärkere Abstraktheit aus, was auch Hegel insbesondere an der daoistischen Schule würdigte. Die konfuzianische Ontologie bildete sich erst merklich später heraus und war

erst nach dem Erscheinen des Buchs der Wandlungen vollständig etabliert. Trotz ihres unterschiedlichen Verständnisses vom dao betrachten beide Schulen Asthetik und Kunst als Erscheinung des dao. Das Schöne im daoistischen Sinne ist ein alle Fesseln der Nützlichkeit und Gesetzmäßigkeit sprengendes ästhetisches Bewußtsein (jingjie) grenzenloser Freiheit, und dieses Bewußtsein ist Ausdruck für die Verschmelzung von Mensch und dao. Bezogen auf das künstlerische Schaffen heißt das, wenn die Fertigkeit einen Grad erreicht hat, auf der sie völlig den Gesetzmäßigkeiten entspricht, und doch über diese Gesetzmäßigkeiten hinausgeht, so daß man ganz "seinem Herzen folgen"104 kann, dann hat man einen Bewußtseinszustand erreicht, bei dem man vollkommen in das dao eingegangen ist, so daß das Schaffen so schön wirkt wie eine tänzerische oder musikalische Aufführung. Die konfuzianische Schule erklärte in aller Deutlichkeit, daß die Begriffe wen (wörtl.: Muster/Schrift) und dao nicht zu trennen seien. Der Begriff wen meint im weiteren Sinne alle Dinge in Natur und Gesellschaft, die mit der geistigen Kultur des Menschen zusammenhängen und ästhetischen Wert besitzen, aber im engeren Sinne fallen lediglich die schönen Werke der Literatur und Kunst darunter. Der konfuzianischen Schule zufolge ist wen Ausdruck des dao, wen gründet sich auf dem dao und muß das dao zum Ausdruck bringen. Alle Dinge sind wen der natürlichen Welt – insofern ist das Schöne Erzeugnis und Ausdruck des kosmischen dao; das vom Menschen geschaffene wen, die Schönheit literarisch-künstlerischer Werke, ist Erzeugnis und Ausdruck des dao der menschlichen Gesellschaft, aber beide sind vollkommen miteinander verschmolzen und identisch. Dieser grundlegende Gedanke wurde erstmals von dem berühmten Literaturkritiker der Qi- (479-502) und Liang-Dynastie (502-557) Liu Xic im ersten Kapitel "Vom Ursprung, dem dao" seines Buchs Der Geist der Literatur und das

<sup>104</sup> Lunyü, 2.4; vgl. die Übersetzung von R. Wilhelm, S. 43.

Schnitzen von Drachen<sup>105</sup> recht systematisch erörtert, so daß man bei ihm von einer am Buch der Wandlungen orientierten konfuzianischen Ontologie des Schönen sprechen kann. Da die Ästhetik des chinesischen Altertums sich nie vom dao gelöst und von alters her das Schöne und die Kunst als Ausdruck des dao angesehen hat, besitzt sie hinsichtlich der Betrachtungsweise des Schönen und der Kunst viele Gemeinsamkeiten mit der deutschen Ästhetik.

Zweitens wird sowohl in der deutschen als auch in der chinesischen Ästhetik die Natur hoch bewertet und das Schöne aus der Einheit von Mensch und Natur heraus verstanden.

Dieser Punkt wurde schon im Zusammenhang mit dem Einfluß der Kantschen auf die chinesische Ästhetik angesprochen. Schillers eingehende Erläuterungen zur "naiven" (supu) und "sentimentalischen" (ganshang) Dichtung enthalten ebenfalls diese Vorstellungen und beeinflußten offenbar Hegel. Anscheinend wird bei Hegel die Natur zu einer Phase der Entwicklung der "absoluten Idee", wodurch sie jedoch in seiner Ästhetik nicht unbedeutend wird. In der Beziehung zwischen der Natur und dem Schönen begriff er tatsächlich das Schöne innerhalb der dialektischen Entwicklung der "Idee". Der Mensch hebt die Natur auf, indem er sie zu einem menschlichen "Werk" und Produkt der Selbstverwirklichung macht. Hegel sah diejenige Epoche als die günstigste für die Entwicklung von Ästhetik und Kunst an, in der der Mensch seine Selbständigkeit und Selbstgenügsamkeit in seiner Beziehung zur Außenwelt bewahrt. Eine "prosaische" (sanwen) Epoche, in der das Verhältnis des Menschen zu seiner Außenwelt gespalten ist, betrachtete er hingegen, da dies zum Zusammenbruch der Kunst führen könne, als ungünstig. Diese Überlegungen stellen eine Fortführung von Schillers Denken dar; zudem verdeutlichen sie, daß Hegel vom Ansatz des Eins-Sein des Menschen mit der Natur ausgehend das Schöne und die Kunst betrachtet, auch wenn dieser Ansatz bisweilen durch seine abstrakten und mystischen Erläuterungen der "absoluten Idee" verdeckt und abgeschwächt wird. Da Marx' These von der "Vermenschlichung der Natur" unter starkem Einfluß von Feu-

erbach stand, verwarf dieser Hegels Ansicht, daß die Natur nichts als eine Veräußerlichung der "absoluten Idee" sei, und bekräftigte stattdessen, daß die Natur die materielle Existenz der Sinnlichkeit sowie die Basis der menschlichen Existenz und der Mensch zunächst etwas natürlich Vorhandenes sei. Gleichzeitig übernahm und veränderte Marx Hegels Gedanken, daß der Mensch durch seine Aktivitäten (einschließlich seiner körperlichen Arbeit) die äußere Natur aufheben und sie zu einem "Werk" des Menschen machen könne. Ohne das Letztere hätte er auch nicht von einer "Vermenschlichung der Natur" sprechen können.

Was die chinesische Ästhetik betrifft, so bestand in China seit alters her die ebenso einfache wie tiefgründige Ansicht, daß der Mensch ein integraler Bestandteil der Natur (Himmel und Erde, tiandi) darstelle, daß das Schöne nur in der harmonischen Einheit von Mensch und Natur existiere, und die Schönheit der Kunst Ausdruck dieser Vereinigung sei. Sowohl die konfuzianische als auch daoistische Schule schätzte die Schönheit von "Himmel und Erde" und ging im Verständnis dieser Schönheit von der harmonischen Vereinigung von Mensch und Natur aus, auch wenn sich in den jeweiligen Interpretationen bedeutende Unterschiede finden, auf die jedoch hier nicht näher eingegangen werden kann. Aus diesem Grunde fällt es chinesischen Gelehrten nicht schwer, die Vorstellung der Einheit von Mensch und Natur in der deutschen Ästhetik und die Marx'sche Idee der "Vermenschlichung der Natur" zu verstehen und zu übernehmen.

Drittens legt die deutsche ebenso wie die chinesische Ästhetik großen Wert auf den Zusammenhang zwischen dem Schönen und dem "vollkommen Guten" (wanshan), dem "Ideal".

In der deutschen Ästhetik vertrat Baumgarten schon früh die Ansicht, daß die Ästhetik das vollkommen Gute in der sinnlichen Erkenntnis erforscht und daß das vollkommen Gute in der sinnlichen Erkenntnis eben das Schöne sei. Johann Winckelmann war davon überzeugt, daß in der Kunst des klassischen Griechenlands die "Überwindung des Naturalismus" (kefu ziran) und das Streben nach einer "idealen Schönheit" (lixiang de mei) den Maß-

stab und die höchste Errungenschaft bildeten. Obwohl Kant die Ansicht vertrat, daß ein Geschmacksurteil nichts mit "Vollkommenheit" zu tun habe, erkannte er dennoch, als er auf den Unterschied zwischen "freier Schönheit" (ziyoumei) (d. h. der rein formalen Schönheit) und "anhängender Schönheit" (fuyongmei) zu sprechen kam, daß letztere ein "Ideal der Vollkommenheit" (wanmanxing de lixiang) als Voraussetzung und Grundlage aufweisen müsse. Hegels Hochschätzung der von ihm so genannten Kunst des klassischen Typs ist im Grunde nichts anderes als die Hochschätzung einer Art von Schönheit, die in hohem Maße einem Ideal entspricht. Zwar ist in der chinesischen Ästhetik des Altertums das Verständnis des vollkommenen Guten und Idealen nicht völlig identisch mit der deutschen Ästhetik, dennoch strebt auch sie nach einem möglichst vollkommenen, idealen Schönen. Sowohl Konfuzius' Trachten nach dem "vollkommen Guten" (jinshan) und "vollkommen Schönen" (jinmei) als auch Zhuangzis Auffassung von einem Schönen, das in jeder Hinsicht der Natur entspricht und nicht durch menschliches Hinzufügen oder Vermindern gleich welcher Art bestimmt wird, beinhalten beide eine Vorstellung vom höchsten Schönen als dem Guten und Idealen, wodurch sie die spätere Ästhetik und Kunst Chinas stark beeinflußten.

Viertens stimmen die deutsche und chinesische Ästhetik in dem grundlegenden Punkt überein, daß das ästhetische und künstlerische Schaffen eine regellose, und doch seinen Gesetzmäßigkeiten entsprechende, nicht zweckmäßige, aber doch seinem Zweck entsprechende, in hohem Maße freie Aktivität darstelle.

<sup>105</sup> Vgl. Kap. 2, Anm. 8 und Kap. 3, Anm. 1. Der Titel impliziert eine Darstellung, wie der künstlerische Geist der Literaten Werke von prächtiger Schönheit schafft.

<sup>106</sup> Vgl. Winckelmann, Johann, Kleine Schriften und Briefe, Weimar, 1960: "Verteidigung der Lehre vom idealistischen Schönen" (S. 97 f.); "Bekräftigung der Polemik gegen die Naturalisten" (S. 92 ff.); "Das idealistische Schöne: Überwindung des Naturalismus" (S. 35 ff.).

Schon die Ästhetik Kants vertritt genau diese Anschauung, wobei ihr ein recht umfassendes Verständnis der Freiheit im ästhetischen Sinne zu Grunde liegt. Die chinesische Ästhetik des Altertums war nicht in der Lage, diese Besonderheit nach Kantscher Systematik zu analysieren und erörtern, doch stoßen wir in der daoistischen Ästhetik schon auf ein tiefes Verständnis derselben. Hier wird der über die Beschränkung des Nutzens und der Regelhaftigkeit hinausgehende, grenzenlos freie Zustand als das Schöne betrachtet, und dieses Schöne besitzt genau jenes oben erwähnte Merkmal: regellos, und doch den Regeln entsprechend, nicht zweckmäßig, und doch seinem Zweck entsprechend107. Der große Maler der Qing-Dynastie Shitao (1641 – ca. 1717) antwortete auf die Frage, ob es beim künstlerischen Schaffen Regeln zu befolgen gelte: "Die Regel der Nichtregel, das ist die höchste Regel" (wufa er fa, nai wei zhifa)108. Dieser aus der daoistischen Ästhetik stammende Gedanke weist offensichtlich eine große Affinität zu Kants Denken auf. Schillers Auffassung, nach der die "Kunstfertigkeit" ein wichtiges Verbindungsglied zur Schönheit sei, ist gleichfalls mit der Vorstellung der daoistischen Schule verwandt, nach denen die "Geschicklichkeit" (ji) zur Schönheit wird, wenn sie in das dao eingeht. Sowohl die deutsche als auch die chinesische Ästhetik kennzeichnet das gleiche tiefe Verständnis des Charakteristikums der Freiheit im ästhetischen Sinne, sie gehen darin über ästhetische Anschauungen anderer Länder hinaus.

Fünftens findet sich nicht nur in der deutschen, sondern auch in der chinesischen Ästhetik die Vorstellung, der Mensch könne mit Hilfe des ästhetischen Empfindens und der Kunst zu einem hoch moralischen Wesen erzogen werden. In Kants Denken nimmt die Moral einen hohen Stellenwert ein. Er wollte die Moral auf die Höhe der Religion heben und trat für eine moralische Religion beziehungsweise eine religiöse Moral ein, eine These, die dem Denken der konfuzianischen Schule sehr nahe steht. Nach Kants Ästhetik "ist das Schöne Symbol der Moral", und so pries er die Erhabenheit der Moral. Sprach er über den Genuß des Naturschönen, wies er eigens darauf hin, daß sie die Erziehung eines gesunden

Moralgefühls fördern könne. Nach Schiller, der die Ästhetik Kants weiterführte, ist es über das ästhetische Empfinden möglich, den natürlichen Menschen zu einem moralischen zu verwandeln. All diese Gedanken sind eng mit der chinesischen Ästhetik des Altertums verwandt, die von jeher betonte, daß eine lang anhaltende, positive Einflußnahme des ästhetischen Empfindens und der Kunst ein hohes Moralgefühl im Menschen hervorrufen und erziehen kann. Obwohl Hegel den Zusammenhang zwischen ästhetischem Empfinden, Kunst und Moral nicht so sehr betonte wie Kant und Schiller, wies er in seinen Erörterungen der Kunst dennoch mehrmals darauf hin, daß sich in einem gelungenen Kunstwerk die Moral derart zeigen müsse, daß das Individuum keinerlei äußeren Zwängen unterliegt, sondern sein Verhalten ganz seinem Innern entspringt, wodurch Leser oder Betrachter angerührt würden. Zwar sind unter deutschen Ästhetikern verschiedene Ansichten über die Beziehung zwischen ästhetischem Empfinden, Kunst und Moral vertreten, doch ist es - insgesamt gesehen - ein wichtiges Merkmal der deutschen Ästhetik, das ästhetische Empfinden und die Kunst als Mittel zur moralischen Erziehung zu sehen.

Sechstens legen sowohl die deutsche als auch die chinesische Ästhetik großen Wert auf die "geistige Affinität" zwischen Subjekt und Objekt beim ästhetischen Empfinden und im Prozeß des künstlerischen Schaffens sowie darauf, die Gefühle des Subjekts widerzuspiegeln und sich in das Objekt einzufühlen. Da dieser Punkt schon im Zusammenhang mit der Verbreitung und dem Einfluß der Einfühlungsästhetik von Lipps erwähnt wurde, braucht dies hier nicht wiederholt zu werden. Siebtens existiert bei beiden eine Art Geschichtsbewußtsein, wobei ästhetische und künstlerische Entfaltung mit dem Lauf der Geschichte verbunden, das heißt vom Ursprung und Fortgang der Geschichte her betrachtet wird; auch werden Funktion und Zweck der Kunst aus historischer Perspektive erforscht.

Dieses Geschichtsgefühl kommt freilich in seiner konzentriertesten Form in der Ästhetik Hegels zum Ausdruck; allerdings hatte vor ihm schon Schiller

begonnen, die Schwachstelle der Kantschen Ästhetik - ihre Löslösung von der Menschheitsgeschichte - zu überwinden und die Entwicklung des Schönen und der Kunst aus historischer Perspektive zu untersuchen. Hegel bewertete die Ästhetik Schillers sehr positiv und ließ sich daher von dessen Denken stark beeinflussen. Er übernahm und veränderte seine historische Sichtweise bei der Erforschung des Schönen und der Kunst, band sie in seine eigene Geschichtsauffassung ein, die auf der dialektischen Entwicklung der "absoluten Idee" beruhte, und betrachtete die verschiedenen Entwicklungsstadien als aufeinanderfolgende, innere Notwendigkeit besitzende geschichtliche Prozesse. Diese Geschichtsauffassung Hegels übte auf die Forschungsarbeiten zahlreicher nachfolgender Philosophen - wie beispielsweise des Deutschen Ernst Grosse – über den Ursprung der Kunst einen mittel- oder unmittelbaren Einfluß aus. Obwohl in der chinesischen Ästhetik eine historische Perspektive noch nicht in derartiger Systematik und argumentativer Strenge aufgezeigt wurde wie bei Hegel, so wurde doch die Entwicklung des Schönen und der Kunst als ein historischer Prozeß betrachtet, der lange zuvor im Altertum begonnen hatte und den geschichtlichen Veränderungen unterworfen ist. Schon die Interpretation der Lieder und Gedichte im "Vorwort zum 'Buch der Lieder'" (Maoshixu)109 der Han-Dynastie (206 v. Chr.-220 n. Chr.) wurde aus historischer Perspektive vorgenommen. Auch im Kapitel "Abfolge der Epochen" (Shixu) aus dem bereits erwähnten Werk Der Geist der Literatur und das Schnitzen von Drachen erläuterte Liu Xic im besonderen die Bezie-

<sup>107 \*</sup>Siehe mein Buch Geschichte der chinesischen Ästhetik (Zhongguo meixue shi), Band I, Kapitel "Zhuangzi",

<sup>108</sup> Shitao: Hua yu lu (Aufzeichnung über die Malerei), 3. Kap. "Bianhua zhang" (Abwandlungen). Vgl. die dt. Übersetzung in Contag. Victoria, Die beiden Steine: Beitrag zum Verständnis des Wesens chinesischer Landschaftsmalerei, Braunschweig, Klemm, 1950, S. 57.

<sup>109 \*</sup>Geleitwort zur frühesten chincsischen Lied- und Gedichtsammlung; es ist von Mao Hong überliefert.

hung zwischen der Literatur und den Veränderungen der Epochen und vertrat die Ansicht, daß diese Veränderungen einen bedeutenden Einfluß auf die Literatur ausübten. In der Song- Mingund Qing-Zeit teilte man die Lyrik der Tang-Dynastic in vier Perioden ein die Früh-, Blüte-, Mitte- und Spät-Tang -, um ihre jeweils verschiedenen ästhetischen Charakteristika und wechselseitigen Beziehungen zu untersuchen. Auch hier manifestiert sich ein Geschichtsbewußtsein in der chinesischen Ästhetik. Darüber hinaus wird sowohl in der deutschen als auch in der chinesischen Ästhetik das Schöne und die Kunst häufig mit einem Idealzustand der menschlichen Entwicklung in Verbindung gebracht. Das Schöne und die Kunst spielen dabei für das Erreichen und Verwirklichen dieses Zustandes eine wichtige Rolle.

In der deutschen wie in der klassischen chinesischen Ästhetik finden sich offensichtlich sowohl Entsprechungen als auch Unterschiede. Daß gerade in den Gemeinsamkeiten dennoch feine Differenzen zu finden sind, ist durch die unterschiedliche geschichtliche Entwicklung beider Gesellschaften bedingt. Auf die Unterschiede in der Ästhetik beider Länder möchte ich an anderer Stelle näher eingehen.

Da in der deutschen und chinesischen Ästhetik Gemeinsames wie Verschiedenes existiert, wäre ein Austausch zwischen beiden Ländern im Bereich dieser Forschung für die Einschätzung des jeweils eigenen Systems recht fruchtbar. So würde eine Aufgeschlossenheit den Denkweisen des anderen gegenüber nicht nur deren besseres Verständnis, sondern auch eine Bereicherung und Weiterentwicklung der eigenen ästhetischen Theorien ermöglichen. Was die gegenwärtige Situation der Ästhetik betrifft, könnte ein solcher Austausch mit Sicherheit wichtige Denkanstöße für eine weitere Entwicklung liefern. Letztlich spielt die Ästhetik in der Kultur eines Volkes eine wichtige Rolle, weshalb ein Austausch auf diesem Gebiet die Freundschaft und das gegenseitige Verständnis beider Nationen vertiefen würde.

Universität Wuhan, den 16. 3. 1994

#### Literatur

- Cai, Yi, Elementarwerk der Ästhetik (Meixue lunzhu chubian), Bd. 2, Shanghai, 1982.
- Cai, Yuanpei, Cai Yuanpei meixue wenxuan (Eine Auswahl von Cai Yuanpeis Schriften zur Ästhetik), Peking, 1983.
- Cassirer, Ernst, An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture, New Haven u.a., Yale University Press, 1944; deutsch: Versuch über den Menschen: Einführung in eine Philosophie der Kultur, Frankfurt a. M., Fischer, 1990.
- Cassirer, Ernst, *Language and Myth*, translated by S. K. Langer, New York, Dover Publications, 1946.
- Cassirer, Ernst, Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen, Leipzig und Berlin, Teubner, 1925.
- Chernyshevsky, N. G., Ausgewählte Abhandlungen zur Ästhetik (Meixue lunwenxuan), übers. von Miao Liangzhu, Peking, Volksliteratur-Verlag, 1957.
- Contag, Victoria, Die beiden Steine: Beitrag zum Verständnis des Wesens chinesischer Landschaftsmalerei, Braunschweig, Klemm, 1950.
- Eckermann, Johann Peter, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Einf. und Textüberwachung von Ernst Beutler, Zürich, Artemis-Verlag, 1948.
- Gadamer, Hans Georg, Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart, Reclam, 1977.
- Gadamer, Hans Georg, Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, Mohr, 1960.
- Gao, Pinshu, Cai Yuanpeis Lebensdaten mit biographischen Angaben (Cai Yuanpei nianpu), o. O., o. J.
- Geiger, Heinrich, Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts: Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne, Frankfurt, Peter Lang, 1987.
- Geiger, Heinrich, Chinesische Ästhetik im 20. Jahrhundert, Bibliographie, Berlin, 1987.
- Guo, Moruo, Gesammeltes Lehrwerk zu 'Literatur- und Kunstabhand-

- lungen' ('Wenyi lunji' hui jiaoben), Changsha, 1984.
- Guo, Moruo, Schriften zur Literatur und Kunst (Wenyilun wenxuan), Hongkong, 1978.
- Hegel, Georg W., Sämtliche Werke, neu hg. von Hermann Glockner, 4. Aufl. – Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromann, 1961.
- Heidegger, Martin, Shi-yuyan-si (Dichtung, Sprache, Denken), Peking, Wenhua Yishu Verlag, 1990.
- Heidegger, Martin, Sein und Zeit. Gesamtausgabe, Bd. 2, Frankfurt a. M., Klostermann, 1977.
- I Ging Das Buch der Wandlungen, übers. v. R. Wilhelm, Köln, Diederichs, 1956.
- Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, hg. v. K. Vorländer, Hamburg, Meiner, 1968.
- Kogelschatz, Hermann, Wang Guowei und Schopenhauer Eine philosophische Begegnung, Stuttgart, Steiner, 1986.
- Konfuzius; Kungfutse. Gespräche. Lunyü, R. Wilhelm (Übers.) Köln, Diederichs, 1972.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Hamburgische Dramaturgie. Dramaturgische Entwürfe und Fragmente, Bd. 12 von Lessings sämtliche Werke, in 20 Bd., hg. und mit Einleitungen versehen von Hugo Goering, Stuttgart, Cotta, 1893.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie: mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, neue verm. Auflage, hg. von Karl Gotthelf Lessing, Berlin, 1788.
- Li, Zehou/Liu, Gangji, Geschichte der chinesischen Ästhetik (Zhongguo meixue shi), 2 Bände, Peking, 1984.
- Li, Zehou, Der Weg des Schönen, hg. von Karl-Heinz Pohl und Gudrun Wacker, Freiburg im Breisgau, Herder, 1992.
- Lin, Tonghua, Leben und Werk Zong Baihuas (Zong Baihua shengping zhushu nianpu), o. O., o. J.
- Liu, Gangji, Philosophie der Kunst (Yishu zhexue), o. O., o. J.
- Lü, Cheng, Meixue gailun (Einführung in die Ästhetik), Shanghai, Commercial Press, 1923.
- Mao, Tse-Tung, Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur

- und Kunst, Peking, Verlag für Fremdsprachige Literatur, 1967.
- Marcuse, Herbert, Die Permanenz der Kunst: wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, ein Essay, München, Hanser, 1977.
- Marcuse, Herbert, The Aesthetic Dimension: toward a Critique of Marxist Aesthetics (transl. and revised by Herbert Marcuse and Erica Scherover), Boston, Beacon Press, 1978.
- Martin, Helmut/Schilling, Ines-Susanne (Hg.), Stimmen der Opposition in China. Intellektuelle der 80er Jahre, Bochum, Brockmeyer, 1994.
- Marx Engels Werke, Berlin, Dietz Verlag, 1972.
- Menzius, Mong Dsi Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o, übers. von R. Wilhelm, München 1994.

- Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Mit einem Nachwort von Hermann Glockner, Stuttgart, Reclam, 1979.
- Schiller, Friedrich von, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, Dürnau, Verlag der Kooperative Dürnau, 1987.
- Schmidt-Glintzer, Helwig, Geschichte der chinesischen Literatur, Bern u.a., 1990.
- Shih, Vincent Yu-chung, The Literary Mind and the Carving of Dragons, zweisprachige, kommentierte Ausgabe, Hongkong, 1983.
- Winckelmann, Johann, Kleine Schriften und Briefe, Weimar, 1960.
- Worringer, Wilhelm, Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie, München, Piper, 1987. Zugleich Bern, Universität, Dissertation, 1907.

- Xue, Hua, Hegel und das Problem der Kunst (Heige'er yu yishu nanti), o.O., 1986.
- Ye, Xiushan (Hg.), Denken, Geschichte, Dichtung (Si – shi – shi), Peking, Renmin chubanshe, 1988.
- Zhou, Bingruo/Zhou, Fucheng, Gede zhi renshi wei de shiren Gede ji-ushi nian jinian zuo (Goethe verstehen Verfaßt anläßlich des 90. Todestages des deutschen Dichter Goethe), Nanjing, Zhongshan shuju, 1933.
- Zhu, Guangqian, Die Psychologie der Tragödie (Beijü xinlixue), Peking, 1983.
- Zhu, Liyuan/Blocker, Gene (Hg.), Contemporary Chinese Aesthetics, New York, Lang, 1995.
- Zhuangzi, Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, übers. von R. Wilhelm, Köln, Diederichs, 1982.