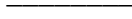




ALBRECHT HUBER
DER EINE STRICH
MODERNE LITERATENMALEREI
AUGENBLICKSLANDSCHAFTEN
PINSELNOTIZEN

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Albrecht Huber



Der Eine Strich

ALBRECHT HUBER

DER EINE STRICH

MODERNE LITERATENMALEREI

AUGENBLICKSLANDSCHAFTEN

PINSELNOTIZEN

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlagabbildung: © Dr. phil. Albrecht Huber, Herbst 2024

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9230-5
eISBN 978-3-8260-9231-2

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorwort 6

*Moderne Literatenmalerei und der tópos philosophiae
der Landschaft* 9

- I Der Ursprung der Literatenmalerei 9
- II Das Alpha und Omega der Malerei 11
- III Auflösung und Re-Novation des Kunstbegriffs 15
- IV Landschafts-Zwischen 19
- V Der moderne Literatenmaler 22
- VI Die Überschreitung der Moderne 27
- VII Die spirituelle Wendung der Kunst 29
- VIII Dao als augenblickszeitliches Geist-Erscheinen 34
- IX Das epimoderne *Dao*-Ziel der Landschaft 37
- X Intelligible Landschaftsmalerei als ‚kunstlose‘ Phänomenalität 40

Augenblickslandschaften · Pinselnotizen [p'í-chí] 45

Bilderverzeichnis 275

Vorwort

Dem ‚irrationalen‘ *Einen Strich* erfließend, geht es in meinen Bildern um die *augenblicklich* ‚Gestalt‘-gewinnende Landschaft. Der *Augenblick der Landschaft* sucht jenen axiomatischen Kern wiederzuerlangen, vor dem die verarbeitete und ins *anything goes* gerissene Kunst augenlos verharrt. Dieser vernachlässigte, ja unermessene akute Kern wird gemeinhin als bloße Leerstelle verkannt. Im Rückgang auf die chinesisch-ostasiatische Literatenmalerei – eine Wendung, die sich als veritable ‚Avantgarde‘ erweisen will –, weicht dieses malerische wie theoretische Forschen den Hybrid der sich exalziert überschlagenden subjektivistischen Gegenwartskunst auf, sich in die ‚kunstlose‘ Disziplin der Literatenmalerei zurückziehend.

Anders als im Westen bietet die historisch-*zeitenthobene* ostasiatische Gelehrtenosphäre ein mit Malerei verzahntes Potential der Schrift auf; in beige-schriebenen Kolophonen, die die Landschaften kalligraphisch pointieren, existiert hier eine in der Parallelführung von Tuschemalerei und Gedichten in Bild und Schrift sich verklammernde Form, die im Fluchtpunkt eines gemeinsamen Zieles konvergiert. Im vorliegenden Band, der diesen Verbund von Malerei und Schrift aufnimmt, erfolgt dies nicht per Kalligraphie als Bildaufschrift, sondern in der Adaption der im traditionellen Genre der ‚Pinselnotizen‘, im chinesischen Ausdruck der *p’i-chi*, die in Sammlungen vorliegenden, in Prosa geschriebenen Kurztexten, Notizen, Gedichten oder Epigrammen umfassen, sodass die Kürze der ‚Augenblickslandschaften‘ und die Lakonik der Texte auf diese Weise in eine lose Korrespondenz gebracht werden.

So richtet sich diese ‚doppelte‘ Konstellation von Bild und Text auf die insgeheime Synthese von Sinnlichkeit und Intelligibilität. Sichselbstgleich spiegeln und verschränken sich die Landschaften mit den Pinselnotizen wie diese ihrerseits jene in theoretisch-parallelgeführter Reflexion konterkarieren. So wären diese an der ostasiatischen Berge-Gewässer-Malerei – d.h. der Landschaftsmalerei – orientierten, dennoch kaum in einem orthodoxen Sinne darin aufs Engste verpflichteten spontan gemalten Augenblickslandschaften das intendierte ‚Mündungsgebiet‘, um anhand der Konstante dieser weit über tausendjährigen, und damit außergewöhnlich beharrenden Malereitradition aus dem vollends zu bindungsloser Beliebigkeit erstarrten subjektivistischen Kunst-Paradigma (des Westens) ausbrechen, um sich in dem sinnlich-intelligiblen Zufluchtsraum der konstellativen

Normativität ostasiatischer Kunst eine im Westen – und heute selbst auch im Osten – verlorengegangene unverbrauchte feste Basis, ja, ein *regulatives Prinzip* zu verschaffen.

Der Titel *Der Eine Strich* nimmt das praktische Theorem des chinesischen Vorbilds auf, wenn er sich auf das Malerei-,Ideal' des Shitao, eines Malers der späten Ming-Zeit bezieht, dessen expressiver Landschaftsstil wie seine Malmethode eine Art ‚Zwischenresümee‘ der Überlieferung bildet. Ein einleitender Essay sucht diesen synthetischen *Ein-Strich* theoretisch aus dem – autopoetischen – *Von-selbst* zu bestimmen. – So bietet das hier vorgelegte Buch moderner Literatenmalerei eine Sammlung von über 180 Landschaften auf, die die instantane Plötzlichkeit *philosophischer Landschaftsmalerei* zu dokumentieren trachtet. Im Generellen die Topik der ostasiatischen Tradition aufnehmend, gewinnt diese Malerei im unmittelbaren Bild-Werden des philosophischen Phänotyps der Landschaft augenblickliche Gestalt. Theoretisch erhielt diese Augenblicklichkeit jedoch ebenso in der westlichen Philosophie des 20. Jahrhunderts Auftrieb. Insofern, so könnte man postulieren, wären beide Spielarten aus einer gemeinsamen Wurzel zu ermesen.

Selbstredend aber sind die an das im Grunde verschüttete Genre der Literaten-Landschaftsmalerei sich anlehnenen Bilder daher weder strikt formalistische Befolgungen einer kanonischen Malereitradition des Ostens noch folgen sie gar einem engeren mimetischen Konzept; vielmehr liegt ihr inspirierter Ursprungs- wie ihr Fluchtort in dem ‚epi-modern‘ befreiten Synthetisch-Augenblicklichen selbst, gleichsam im ‚mystischen Beginnen‘ des intendierten post-subjektivistisch eröffneten Grundes verwahrt, der sich sowohl an althergebrachte Dao-Positionen anlehnt, als er zugleich mit dem ‚Schlussstein‘ der westlichen Kunst-Moderne zusammenfällt.

Der intuitiv präsente Erinnerungsgrund der Bilder verdankt sich demnach sowohl dem Studium traditioneller Vorbilder der chinesischen wie der koreanischen Landschaftsmalerei der literati, vor allem aber der Autopsie – dem realen Hintergrund der impressiv erfahrenen – den Maler ästhetisch formatierenden – koreanischen Landschaft in ihrer großen morphologischen Mannigfaltigkeit selbst. So ist die traditionelle Pastorale der von alten Gebirgen durchzogenen Landschaft Koreas durch einen engräumig gedrängten großen Abwechslungsreichtum gekennzeichnet. Ihr Immaterialität suggerierendes Landschaftsgesamt mit dem Ensemble von Bambus-Hainen, den mit charakteristisch geformten Pinien bestandenen, Siedlungen einbettenden Hügellehnen, den in Waldtal-

Schluchten verborgenen Tempel-Zufluchten, die in der Höhe von felsdurchsetzten Gebirgen überragt, zuweilen von himmelhohen Gipfelungen gekrönt werden – ein Panorama, das von den an manchen frei in der Landschaft auftauchenden ‚topographischen Punkten‘ der Tap-Pagoden, die die Lesbarkeit des ehemaligen Buddha-Landes einmittend nabeln lassen, auf synthetische Blick-Punkte zentriert wird. Solch nahezu ‚klassische‘ Gemessenheit der Landesnatur leitet, so wäre zu behaupten, zu einer den Landschaftssinn aufschließenden genuin *malerischen Geomantie* an. Denn in ihrer geschmeidigen Wandelgestalt zeichnet sich diese feierlich-rituelle Landschaft durch eine zutiefst schöpferische Potentialität aus, die geradezu anstiftet, sich in Malerei niederzuschlagen, ja, die in ihrem ‚erweckenden Sinn‘ impulsiv zu einer geistigen Landschaftsmalerei prädestiniert ist. Mir scheint, dass der gleichsam ‚polyphonen‘, in intimer Szenerie auf relativ engem Raum konzentrierten Landesnatur Koreas eine ästhetische Paradigmatik eingeschrieben ist, gerade so als ob sie Muster und Modell einer Spiritualisierung des Landschafts-Inbilds schlechthin wäre.

Vom Reiz dieser Impressionen wie durch das Bekanntwerden mit den Werken der ostasiatischen Berg-Wasser-Malerei inspiriert, antworten meine in ‚modernem‘ Duktus gemalten Landschaften der Maxime einer – Realität und Idee verschmelzenden – augenblicklichen Schau, worin die Literatenmalerei in ihrem archetypischen sezessionistischen Grund sich konstituierte. Es sind diese Landschafts-Inbilder, die sich in schlagender Identität von augenblicklicher *visio* und spontan-informeller Gestaltgebung im Aufleuchten plötzlichen Erkennens damit geradezu ‚dialektische Ortungen‘, die Sinnlichkeit und Intelligibilität wesenseins zusammenfallen lassen. Als ‚Recodierungen‘ und Wiederaufrufungen ideeller Durchdringung des Landschaftlichen suchen diese Nachbilder jenen ‚archaischen Geist‘ zu berühren, den verhangenen, im utopischen Entwurf umrissenen ‚Refugien der Unsterblichen‘ sich anzunähern.

Moderne Literatenmalerei und der tópos philosophiae der Landschaft

Von jener zwingend-bindenden Macht wird uns das „große Bild“ befreien, das als Bild für diesen Grund dient.

F. Jullien, Das große Bild hat keine Form

I Der Ursprung der Literatenmalerei

Ein Saum sind sich Bild und Schrift – in ihrem Nahtbereich bilden sie die Schwelle von Sinnlichkeit und Theorie. Dieser Übergang erscheint indessen nicht erst heute zu einer klaffenden Kluft – zu einem einzigen gähnenden Abgrund aufgerissen. – In einer diesen drohenden Hiatt heilenden Milderungs- und Besänftigungsabsicht scheint sich das Bestreben der idealtypisch auf *Landschaft* sich richtenden Literatenmalerei auszudrücken. Nicht primär aus der angestammten Habitualität des Künstlers, vielmehr in der reflektierten Position des ambitionierten Amateurs, des sich selbstgebildeten Literatenmalers, sucht dieser den in dem Zwischenfeld ankernden labilen Schwellen-Ort einzunehmen und zu konsolidieren. Ohne Zweifel entstammt die phänotypische Gestalt des ‚gelehrten‘ Literatenmalers der Tradition der chinesisch-ostasiatischen Welt. Hier erzeugen sich die Utensilien des Schreibens und der Malerei – Pinsel, Tusche, Papier –, von den ‚armen‘ Material-Ingenzien sowie von deren schlicht-asketischen Präferenz der Konzentration her betrachtet, handhafter und unmittelbarer als die umständlicheren Zurüstungen

westlicher Malerei. Überdies ist die Nähe zur Schrift dem malenden Tuschepinsel gleichsam eingeboren, so dass der Pinsel-Schreiber sich potentiell immer an der Schwelle zur Figuration weiß, die latent in jedem Pinselstrich wohnt. – Vergleichbare Formen findet man auch in der westlich-europäischen Sphäre: der *sich selbst erkennende*, autodidaktisch-selbstbelehrt ansetzende Literat oder Gelehrte¹, der jenseits der Verfestigung scholastischer Partikularitäten und Manierismen in autonomer Unmittelbarkeit sich verankert und positioniert definiert – und, was wohl seltener ist, zugleich der Malerei sich hingibt.

In solch idealer Äquidistanz fände sich diejenige ‚Einmüttung‘ eingelöst, mit der sich der Literaten-Maler in seiner Unabhängigkeit behauptet.² So wird ihm diese eingenommene Position solcher Verortung in einem Zwischenbereich zu einer selbstgenügsamen ‚stillen Eremitage‘, daselbst, indem er diese Stellung ‚positiv‘ zu besetzen weiß, er seine Autonomie wahren kann. Infolge dieses ‚archimedischen Orts‘ in der äquidistanten Mitte ist er legitimiert, den Weg aus sich selbst zu behaupten und sich damit in allseitiger Ansprechbarkeit ‚im Zentrum‘ einzumitteln, um aus diesem ‚Nabel des Unkonventionellen‘ nach neuen Ufern zu streben.

Im altchinesischen Vorbild mag es gerade diese Absetzbewegung der Literatenmalerei gewesen sein, mithin die Distanzierung gegenüber einem auf praktischere Hinsichten orientierten Berufskünstler-tum, den Anspruch einer prinzipiell *geistig*

¹ Der Begriff des *autodidaktos* – als des Hermes-inspirierten ‚Selbstbelehrten‘ zuerst bei Homer (*Odyssee* 23,347).

² Dieser Schritt in die Autonomie des ‚All-ein‘, so W. Bauer, bildet den hervorstechenden Zug der Gelehrten-Identität bereits bei Chuang-tzu

im China des 3. Jh. v. Chr. (vgl. Wolfgang Bauer, *Das Antlitz Chinas. Die Autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute*. München Wien 1990, S. 209 ff.).

ambitionierten ‚künstlerischen‘ Autonomie zu behaupten. Angenommen wird, dass sich dieser Abspaltungs- und Emanzipationsprozess während des Aufkommens und der Verbreitung des Daoismus zwischen dem 5. und 11. Jahrhundert vollzogen hat.³ Im Impuls der Vergeistigung durch die daoistische Lehre kam es zu einer sich allmählich festigenden Identitäts-Stiftung, die zu einer Autonomie der Literatenmalerei hinlenkte, die über die Jahrhunderte hinweg – aller Verdinglichungsgefahr zum Trotz – Bestand hatte.

Nach François Jullien entwickelte und formierte sich die Abzweigung der Literatenmalerei in ihrem Selbstfindungsprozess ikonographisch zu einer Malerei, „die eine ganze Landschaft bevorzugt(e) und nicht mehr im eigentlichen Sinne des Wortes abmalt, sondern in ihrer Strichführung das große Prinzip der Weltbewegung zu erfassen und zu reproduzieren versucht, indem sie sich an die Urenergie anschließt.“⁴ Die Landschaft – ‚Berge-Wasser‘ (chin. *shan shui*; kor. *san su wha*) – wurde zum repräsentativen ‚Sujet‘ dieser auf spirituelle Authentizität bedachten Wendung. Es vollzog sich darin eine Art ‚Häutung‘, die vom eher handwerklichen Charakter der Malerei sich löste, um „an der unsichtbaren Dimension des großen Prozesses der Dinge“ Anteil zu nehmen. Als dessen Empfänger und Gewährsmann galt im daoistischen Milieu traditionell ‚der Weise‘.⁵ So avancierte die Landschaft

infolge ihres *Totalität*-intendierenden Bestrebens zum Demonstrationsfeld einer intentional vergeistigten Literatenmalerei, die die *qualitas occulta* der Landschaft und deren paradoxale *Einheit-in-der-Vielheit* zu ihrem Sujet erhob. In dieser von einem autodidaktischen Standpunkt ausgehenden, sich von der zünftigen Berufsmalerei bewusst distanzierenden Identitätsgewinnung, gründete sich in der bildnerischen Aufspannung des daoistisch inspirierten Unbestimmt-Universellen, der neue, der bis dahin unausgeschöpfte ‚Quellgrund der Malerei‘ (F. Jullien). Die Unmittelbarkeit des ebenso *real* wie *ideell* – d.h. wahrhaft *in-different* – zu erblickenden *Urbilds* der Landschaft bewirkte mutmaßlich die originär-unverbrauchte wie dergestalt authentisch motivierte *Initiation* am suprematischen Totalitätssujet des Landschaftsbildes. Der auf solche Weise in *geistiger Schau* ermessenen Landschaft galt fortan das Augenmerk der daran sich stiftenden Literatenmalerei. Initiiert durch die *unio mystica* der landschaftlichen Berge-Gewässer-Indifferenz, dieses ‚einige Doppel‘ im *Einen Blick* erringend, brach sich in der Spontaneität der Bildfindung eine Adeligkeit und Institutionalisierung des Zufall-Funds Bahn, das synthetische *Ur- und Inbild* der Landschaft in autodidaktisch ‚unbestimmter‘ Intuition hervorzubringen. So läge in der auf diese Weise sich konstituierenden beharrlichen Konstanz der Landschafts-

³ Sh. Mathias Obert, *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg/München 2007. – Obert weist unter Bezug auf die Schriften der frühen Literatenmaler auf die über die Jahrhunderte aufrechterhaltene konstante Überlieferung sowie auf die Absetzbewegung, die der Entwicklung der Literatenmalerei vorausging.

⁴ François Jullien, *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, München 2005, S. 35.

⁵ Jullien, ebd., S. 35.

malerei der Literaten dieserart ein Doppelpertes vereint: einmal inhaltlich-formal, dies in ‚Berge-Gewässer‘ bereits begrifflich-motivisch reflektierend, zum anderen zugleich theoretisch, das Sinnliche und das Intelligible sichselbstgleich vereinigend.⁶

Im integral erfassenden synthetischen *Einen Blick* entspringt infolgedessen eine Malhaltung, die intuitiv eine ‚plötzliche Zeichnung‘, eine augenblicklich-spontane Ausführung ausfordert. Das heißt, dass erst eine unmittelbare, im *Einen Strich* gebundene Malweise die Qualität dieser prädominanten Synthese erränge. Von vorneherein wäre damit das ineinander vermittelte Primat des Dialektischen dieser ‚im Augenblick‘ errungenen Landschaft inhärent. Die Fokussierung auf *das Unmittelbare* gibt gerade auch zu denken insofern, indem damit dem plötzlichen Schau-Charakter des *Einen synthetischen Blicks* der Vorzug vor einer nach und nach entstehenden konsekutiven Bildkomposition eingeräumt wird.

II Das Alpha und Omega der Malerei

Im China der späten Ming-, im Übergang zur Ch'ing-Ära war es der Malermönch Shih-t'ao (1641-ca.1717), der, auf althergebrachten Ein- und Zuflüssen fußend, die Maxime des *Einen Blicks* zum Prinzipium

seiner Malerei erhob, diese Totalitätsintention ebenso malereitechnisch wie auch ästhetisch-philosophisch wiederaufzunehmen und als ‚Methode ohne Methode‘ praktisch zu Grunde zu legen. So wandelte sich bei dem Maler und Malereitheoretiker Shitao der intuitiv-synthetische *Eine Blick* zum malereipraktischen Ausdruck des *Einen Strichs*.⁷ Die auf dieser synthetischen Unmittelbarkeit fußende Malweise hebt instantan aus einem schlagend-konzentrierten Moment an, die mannigfaltigen Bildelemente mittels eines ‚einstrichig‘ durchlaufenden Pinselgestus‘ einend, der sich, von einem plötzlich gestaltgebenden sozusagen ‚mystischen‘ Augenblick ausgehend, zum Bilde formt. – Lin Yutang, einer der ersten Übersetzer und Übermittler der Schriften der alten chinesischen Maler, kommentiert diese Praxis wie folgt: „Aus Shih-t'ao's eigener Darstellung seiner Methode geht hervor, daß diese Ein-Strich-Methode folgendes besagt: Der Künstler taucht seinen Pinsel in die Tusche und ist zum Malen bereit, wie der Schöpfer bereit, die Formen und Gestalten aus dem Chaos zu erschaffen. Dann folgt er einer plötzlichen Inspiration und läßt das Bild aus seinem Pinsel herauswachsen, der den Erfordernissen des Augenblicks Folge leistet und seinen eigenen

⁶ Was Kant als Unmöglichkeit ansieht, worin überhaupt der Boden und Auslöser der kritischen Theorie zu bestimmen ist. Das Intelligible wurde von Kant als reine Idee angesehen, was sich „niemals in concreto seiner Totalität nach [sinnlich, AH] darstellen“ könne (I. K., *Kritik der reinen Vernunft*, B 601, 602. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974 (stw), S. 516). – Das Inbild der Landschaft, das Sinnlichkeit und Intelligibilität vereinigt, beweist aber geradezu das Gegenteil.

⁷ Bereits nach dem Untergang der Han-Epoche im dritten Jahrhundert gab es eine Bewegung

gebildeter Dilettanten, die gegen Verknöcherungen der akademischen Malerei und für eine Rückkehr zur spontan-impulsiven ‚atmenden‘ Handschriftlichkeit eintrat, eine anti-akademische Tendenz, die auf eine erfolgte Sensibilisierung für die ästhetische Macht der malerischen Pinselarbeit zurückzuführen war, „bis hin zur Lehre von der lebendigen ‚einen [Pinsel-]linie‘, die nach dem Mönch Yuanji, auch als Shitao bekannt, das gesamte Bild durchpulsen sollte (Obert, *Welt als Bild*, a.a.O., S. 192/93).

Harmoniegesetzen unterliegt, entsprechend seiner eigenen inneren Notwendigkeit, so daß es sich von Anfang an bis zum Ende um einen kontinuierlichen Schöpfungsakt handelt.“⁸ – Der Kommentator spricht von einem ‚expressionistischen Kredo‘, auf dem diese ekstatisch- Augenblickliche Ausdrucksgestalt aufruht. – Shitaos eigenen Worten folgend, dokumentiert sich darin ein einziger konzentrierter Moment, aus dem dieser, das ganze Bild auslösende Impuls hervorgeht: „In der Urzeit gab es keine Methode. Das anfängliche Chaos wies noch keine Unterschiede auf. Als das uranfängliche Chaos Unterschiede aufwies, entstand die Methode (das Gesetz). Wie entstand diese Methode? Sie entstand aus dem Ein-Strich. Dieser Ein-Strich ist das, woraus alle Erscheinungen entstehen, die Götter haben ihn angewandt, und die Menschen können ihn anwenden. Niemand auf der Welt weiß das. Folglich führe ich diese Ein-Strich-(*i-hua*-)Methode ein. Mit der Einführung dieser Ein-Strich-Methode ist eine Methode der Nicht-Methode geschaffen, und eine Methode, die alle Methoden in sich birgt.“⁹ – Es ist der erkennende Geist, der dieses der Malerei zugrunde liegende gleichsam *mystische* Prinzip des Ein-Strichs fruchtbar macht. Sein unmittelbarer Einsatz birgt „das Universum und alles darüber hinaus in sich; Tausende und Abertausende von Tuschestrichen nehmen hier ihren Anfang und enden hier und warten nur darauf, daß sich dies jemand zunutze macht. Der Mensch sollte imstande sein, das Universum mit einem

Strich wiederzugeben [...] Auf diese Weise erfaßt er die innere Natur der Dinge, gibt jeden Ausdruck wieder, nie außerhalb der Methode, und erfüllt alles mit Leben. Durch einen flüchtigen Pinselstrich nehmen Berge und Wasserläufe, alle Lebewesen und Pflanzen und die menschlichen Wohnstätten ihre Gestalt und Gebärde an, die Szenerie und die damit verbundene Stimmung werden verschleiert oder offen wiedergegeben. Man weiß nicht, wie ein solches Bild entstand, aber der Malvorgang weicht nie von dem erkennenden Geist ab.“¹⁰ – Die Methode des Ein-Strichs erfordert eine Totalitäts-inhärente, im ersten Impuls ankernde *mystische* Ekstase des Malens, die unmittelbar, vor allem konsekutiven Fortgang, entspringt, deren Nach- und Nebeneinander im primordial konzentrierten Grundimpuls des ersten Pinselaufschlags vorweggenommen ist.

Nach F. Julliens aus der aus den alten chinesischen Malerei-Kompendien gespeisten Einsichtnahme besitzt die Ein-Strich-Methode demnach eine prinzipielle philosophische Implikation: „Wenn man nicht tief in ihre Zusammenhänge eindringt, wenn man ihre Bestimmungen nicht vollständig entfaltet, hat man letzten Endes diese ‚gewaltige Maßnahme‘ des einzigen Pinselstrichs noch nicht beherrscht. Dieser Strich ist der erste Schritt jeder Ausbildung, wie er auch ihre letzte Vollendung ist; dieser Strich ‚enthält alle Wesen und Dinge‘ und besitzt somit das ‚weiteste‘ Entfaltungs- ‚Vermögen‘: Er gebietet über ihre endlose Differenzierung, wie er auch ‚vollständig [in sich] aufnimmt,

⁸ Lin Yutang, *Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst*. Schriften chinesischer Meister hrsg. v. Lin Yutang. Stuttgart 1967, S. 167. – Vgl. auch die Bemerkungen dazu bei Günter Wohlfart, *Der philosophische Daoismus. Philosophische Untersuchungen zu Grundbegriffen*

und komparative Studien mit besonderer Berücksichtigung des Laozi (Lao-tse). Köln 2001, S. 126 ff.

⁹ Lin Yutang, ebd., S. 147.

¹⁰ Ebd., S. 147/48.

was außerhalb der weitesten Ferne ist'. Besser könnte man seine Berufung zur Absolutheit nicht ausdrücken. Wie groß die ‚unabzählbare Zahl der Pinselstriche‘ auch sein mag, die man jemals wird ausführen können, es wird nicht einen geben, ‚der nicht‘ mit diesem ersten Strich ‚beginnt‘, keinen einzigen, ‚der sich nicht‘ in ihm ‚vollendet‘: er ist das Alpha und das Omega der Malerei. – Doch die Leute ‚sind sich dessen‘ in der Regel ‚nicht bewußt‘, erkennt Shitao gleich zu Beginn. Denn diese ‚Funktionsweise‘ ‚manifestiert sich auf der Ebene des Geistes‘, bleibt im Tun des Menschen jedoch ‚verborgen‘. Gerade diese gewöhnliche Immanenz – die Immanenz des Gewöhnlichen: ein einfacher Pinselstrich – entgeht dem Bewußtsein am leichtesten und bleibt zumeist unbemerkt, wie uns die alten chinesischen Texte unaufhörlich warnen. Daher projizieren die Menschen dieses Eine in die große Inszenierung der Religion oder als – sich stets entziehenden – Urbegriff der Philosophie und verehren es in der Ferne. Nun wird aber diese Fülle des Einen, die den Geist beständig anzieht, in diesem ersten Zug eines einfachen Strichs vollständig und gleichsam nackt realisiert, wie es bei Shitao heißt. Ohne irgendeine weitere mythologische Fabel oder metaphysische Umkleidung: Besagte Fülle wird in diesem ersten oder letzten Strich, den ich ziehe, dann vollständig realisiert, wenn ich all das, was dieser Strich umfaßt, in mir selbst enthalte. Indem er diese erste, noch nicht differenzierte Form hervorbringt und in seiner entindividualisierten Strichführung sämtliche Formen resorbiert, dient der erste Strich dem *dao* als Marker. Auf diese

Weise gelingt es ihm, das Absolute auszudrücken – welchen Namen man ihm auch immer gibt –, von dem alle, hier wie dort, seit jeher wissen, daß es unsagbar ist.“¹¹

Die Methode des *Einen Strichs* besitzt in ihrem paradoxen Ursprung demnach einen Status, den man als den Moment einer ‚immanenten *Transzendenz*‘ bezeichnen kann, zugleich aber ist sie umgekehrt aus einer ‚transzendenten *Immanenz*‘ gewirkt. Der *Eine Strich* erwächst danach einem vereinigten Anfang, Mitte und Ende umgreifenden synthetischen ‚Kern-Konzentrat‘ augenblicklicher Totalität, die dieses sozusagen ‚Zeitlose‘ im Bilde aufscheinen lässt.

Indem der autodidaktische Maler diese instantane Einung des Multiplen per primordialem Ein-Strich-Gestus urbildlicher Intuition expressiv hervorwachsen lässt, ist er vorgängig einer zusammengestückelt-kompositorischen Konsekutivität planerisch-ästhetisierender Konstruktivität enthoben, ja davon bewahrt. So findet sich bei Shitao die *Ein-Strich*-Methode, aus spontaner Unmittelbarkeit anhebend, sowohl gegen die Nachahmungs-Orthodoxie seiner Epoche gerichtet als auch gegen das technisch versierte Auftrumpfen einer ‚Berufsmalerei‘ und deren expliziter Perfektion unterlaufen. Nach den Erfordernissen, ja gemäß dieses ‚Diktats des Augenblicks‘, realisiert der *Eine Strich* vielmehr ein Verfahren, das das Viele und das Eine in einen ‚unbestimmten‘ Zwischenstand hebt, aus dem ein spontaner Pinselstrich das Landschafts-Bild von Anfang bis zu seiner Vollendung durchpulst, ohne Rücksicht auf eine minuziöse mimetische Naturnachbildung, noch primär auf ästheti-

¹¹ Jullien, *Das große Bild hat keine Form*, a.a.O., S. 44/45.

sche Normierung zu nehmen. Die Methode des *Einen Strichs* legt sohin ‚schlagartig‘ ein Hiatus verbundenes Innen-Außen frei, das das ‚Subjekt‘ des Malers und sein ‚Objekt‘ in einem *landschaftlichen* Zwischenfeld eint, was schon allein motorisch einem kalkulierenden Ablauf entgegensteht und daher zwangsläufig nicht einer subjektiv planenden Disposition entstammen kann. Unwillentlich geht aus dem solcherdinge eingenommenen singulären Strich-Vehikel ein ungezwungenes und *von-selbst* entspringendes Prozedere, ein in *Plötzlichkeit* wurzelndes, ‚ephanatisch‘ aufscheinendes Bildnis hervor. G. Wohlfart stellt dies als die *daoistische* Positionierung heraus: „Wenn ein Maler etwas gesehen hat und wenn der Maler ein Maler und kein bloßer Bilder-Macher ist, dann wird er einen Punkt erreichen, an dem nicht er das Bild malt, sondern an dem es sich – nicht durch seine Nachlässigkeit, sondern durch sein Sich-Einlassen in der äußersten Anstrengung der Anschauung – wie von selbst verfertigt. Es macht sich. Er malt ohne zu malen. Das Malen malt. Der Maler malt ‚was sich in ihm sieht‘.“¹²

Nach F. Julliens diese Methode vertiefendem Kommentar ist Shitaos ganzes Denken auf die unmittelbare Erfahrung des ersten und einzigen Strichs gegründet, „der in dem Maße, wie er hervorquillt und sich unter dem Pinsel ausbreitet, die ursprüngliche Undifferenziertheit ‚öffnet‘ und Schritt für Schritt [etwas] in Erscheinung treten läßt.“ – Shitao wird nicht müde, „voller Staunen über jenen Übergang vom Formlosen zur Form nachzudenken – zur einfachsten, aus einem einzigen

Segment bestehenden Form, die aber bereits vollständig ist und sämtliche möglichen Formen in sich enthält (*yi hua*). In dem dieser erste Strich auf dem Blatt kontinuierlich fortschreitet, reproduziert er in seinem Verlauf das Ununterbrochene des Prozesses der ‚Schöpfung-Wandlung‘ der Dinge, man erkennt an ihm, wie Sichtbares aus seinem unsichtbaren (Quell)Grund hervorsprießt. Weil er in seiner Strichführung aber grundlegend *eins* bleibt, vollzieht er vor allem den Übergang vom ursprünglichen ‚es gibt nicht‘ – dem Formlosen des undifferenzierten (Quell)Grunds (was Shitao im daoistischen Geiste auch die ‚Große Einfachheit‘, *tai pu*, oder das Nicht-Getrennte *hun-dun*, nennt) – zum wuchernden ‚es gibt‘, das in der kontinuierlichen Erneuerung des Konkreten die Verschiedenheit der Formen schafft. Wo beide sich verbinden, ist er, am Ausgangspunkt aller Variation der weiteren Strichführungen, sowohl der Zug des Auftauchens und Aufblühens als auch der Zug des Untertauchens und der Rückkehr, wobei alle vorhergehenden Strichführungen zu ihm hinführen, um mit ihm in eins zu fallen und ihre Individualität aufzuheben. Womit dieser Zug oder Strich zum Stadium des Elementaren oder ‚Einfachen‘ zurückkehrt, dem die Daoisten, die eine ‚Rückkehr‘ zum Natürlichen propagierten, so große Aufmerksamkeit widmeten; damit ist er auch ein Träger von ‚Weisheit‘, denn in ihm beginnt und resorbiert sich eine Differenzierung, die andernfalls endlos weitergehen und zu Erschöpfung führen würde.“¹³

Julliens pointierte Darlegung der Methode Shitaos, die nach daoistischer Inspiration erfolgende Einziehung der Vielheit

¹² Wohlfart, *Der philosophische Daoismus*, a.a.O., S. 124.

¹³ Jullien, *Das große Bild hat keine Form*, a.a.O., S. 43.

in die Singularität des einen Pinselzuges, streicht die zutiefst philosophische Valenz dieser Malweise hervor, denn der autopoetisch – von selbst – ,hervorfahrende‘ *Eine Strich* ist per se synthetisch-integral, die Differenz zwischen Innen und Außen aufhebend. Seine Potentialität erscheint universell, wobei er stets an den antizipierenden Ursprung dieser Universalität rückgebunden bleibt, d.h. wahrhaft darin retardiert. Die theoretisch-praktische Methode des *Einen Strichs* ist ein aus Totalität entspringendes, gleichviel Totalität bewahrendes und in finaler Entelechie auf Totalität abzielendes malerisches Integral: „Wovon aber hängt diese Mittlerfunktion genauer ab, und welche Bedeutung soll man der ‚Einzigkeit‘ dieses ersten Strichs beimessen? Während er bei seiner Aktualisierung die Welt aus der ursprünglichen Undifferenziertheit hervorgehen läßt, ist er selbst noch nicht differenziert. Er bleibt im gesamten Verlauf seiner Strichführung vollkommen mit sich selbst identisch und gibt zu keiner Modifizierung Anlaß; die figurative Verwandlung zur malerischen Schilderung der unendlichen Diversität wird erst von ihm ausgehend, nach ihm, beginnen. Allein dadurch verbindet er uns direkt mit dem undifferenzierten (Quell)Grund, ohne daß dieses Ursprüngliche im Vielfachen verloren ginge.“¹⁴

So wird die ‚praktische Theorie‘ des *Einen Strichs* zum Garanten eines zeitlos-instantan umrissenen *Gestaltganzen*, Anfang, Mitte und Ende umfassend – die prävalente Totalität *synthetisch* darbietend. So wäre diese Methode als das *non plus ultra* der Malerei zu fassen, zumal der *Eine Strich* das Sinnliche und das Technische unspaltbar und ununterscheidbar *simul-*

tan zusammenfallen läßt. In dieser Koinzidenz weist der *Eine Strich* sowohl eine zutiefst abstrakte, ja man kann sagen *gegenstandslose* Potentialität aus, die jedoch in ihrem labilen Schwellenstand *sichselbstgleich* in sinnliche Konkretion umschlagen kann. – Als herausragende Methode der Malerei wäre der *Eine Strich* daher zugleich kultur- wie geschichtstranszendent zu universalisieren und dergestalt ‚normativ‘ *jeder* künftigen Ästhetik als Methodenideal anheimzustellen.

III Auflösung und Re-Novation des Kunstbegriffs

Entgegen der meist nur indirekt und unterschwellig eingestandenen Krise der West-Kunst-Moderne, diesem subjektivistisch quellenden *anything goes*, welches in seiner Haltlosigkeit selbst von der an ihrem regulativen Auftrag ungenügenden, wenn nicht daran ebenso scheiternden Kunstkritik affirmiert wird, erscheint die (traditionelle) ostasiatische Landschaftskunst, die Berge-Gewässer-, d.h. die Landschafts-Malerei der *literati* und, genauer, die Malerei des *Einen Strichs*, einen festen Anhalt, zugleich aber ein Widerlager gegen die Hybridform einer ‚Kunst der Zukunft‘ zu bieten. So verbirgt sich in dieser Engführung der *autodidaktisch* gegründeten Literatenmalerei recht besehen sogar diejenige singulär-zeittranszendente, weil historisch beharrende, allein noch ästhetisch-intakte, transkulturell übertragbare Konstante, welche, entgegen aller historischen Umwälzungen, mindestens im Topisch-Motivischen einen konservativ-sichernden intersubjektiven Nenner wie einen beharrenden Ruhepol verankert. So ist der Topos, der ästhetische Archetypus

¹⁴ Jullien, ebd., S. 43/44.

des Berg-Wasser-Bildes seit Jahrhunderten *Konstante*, ja, künstlerische *Invariante* geblieben, wengleich sie von der kon-temporären Landschaftsmalerei in einer allermeist atavistisch anmutenden, bis-weißen folkloristisch-historisierenden, da-bei aber vor allen Dingen technisch-routi-nierten traditionalistischen Orthodoxie, in einer zur Äußerlichkeit nahezu entleerten formalistischen Routine aufrechterhalten wird. Trotz dieser – bereits in den Anfän-gen bemerklichen und von den in ihrer Stoßrichtung begründenden *literati* vo-rausgesehenen – ‚ästhetizistischen‘ Dege-nerationsform bietet sie aber, abgesehen davon, prinzipiell jenes außerordentliche Vermögen, in ihrem reduktiven Material-Ensemble von Pinsel, Tusche und Papier und insbesondere in der ‚expressiven Ra-dikalisierung‘ des *Einen Strichs* intentional an den genuinen lebendig-beharrenden Tiefgrund hinab zu loten, in der geistigen Realpräsenz des Bildes, die Landschaftser-scheinung sichtbar und intersubjektiv-konkret zu manifestieren: Denn im sub-stantiell invarianten Landschaftsbild sam-melt sich dem Betrachter – wer er auch sei und in welchen Graden er auch das Bild versteht – das philosophisch-ästhetische Weg-Ziel nachverfolgbar und kommensu-rabel sowie, worauf es ankommt, *der Au-genschau* wiedererkennbar. – Das Auge ist es, das im angehaltenen Moment land-schaftlicher Raumzeit, dem Urgrund des Mitte-Zwischens, Evidenz und *sinnliche*

Teilhabe verschafft. So wird im landschaft-lichen Nachbild-Aufruf bewusst oder un-bewusst die *urbildliche Idee* schaubar, d.h. sie wird unmittelbar anschaulich. Das ‚na-menlose‘ Ideal des Urbilds wird in der Ab-schattung der Nachbilder in Konkretionen wiederaufgerufen, das prinzipielle raum-zeitliche Jetzt des ideell inspirierten Land-schaftsinbilds, dem Urbildlich-Ewigen ab-gerungen, d.h. in der Wiedererinnerung sichtbar gemacht.¹⁵ – Auf dieses *namen-lose* Urbild deutet bekanntlich bereits die inaugurale Urkunde des Daoismus: „Tao, kann es ausgesprochen werden, / ist nicht das ewige Tao. / Der Name, kann er ge-nannt werden, / ist nicht der ewige Name. / Das Namenlose ist des Himmels und der Erde Urgrund, / Das Namen-Habende ist aller Wesen Mutter.“ (*Tao-Tê-King*, Erster Teil, I)¹⁶ – Im Kommentar von W. Bauer heißt es dazu: „Das ‚Namenlose ist damit zugleich [...] ein Epitheton für das Tao, den Urgrund des Seins: ‚Das Tao ist ewiglich ohne Namen‘, ‚das Tao verbirgt sich im Namenlosen‘“.¹⁷ – Die namen- wie gegen-standslose Quelle gründet das regulative Prinzip, das Urbild, dem die Nachbilder *sichselbstgleich* aufrufen. In diesem ur-daoistischen Verständnis wäre demnach das landschaftliche Urbild, die ‚ortlos‘-ide-elle Ur-Landschaft dergestalt ihren – ma-lerischen – Nachbildern voraufgehend, diese prinzipiell bewohnend.

¹⁵ Dies ist keine Kleinigkeit: Kant war es, der das Verdikt aufstellte, dass das Urbild nicht und nie mit dem ‚unendlich‘ davon abstehenden Nach-bild zusammenfallen könne. Das Urbild, die Idee, sei allein ein ‚unentbehrliches Richtmaß der Vernunft‘: „Das Ideal ist [...] also das Urbild (prototypon) aller Dinge, welche insgesamt, als mangelhafte Kopeien (ectypa), den Stoff zu ih-rer Möglichkeit daher nehmen, und, indem sie

demselben mehr oder weniger nahe kommen, dennoch jederzeit unendlich weit daran fehlen, es zu erreichen.“ (*Kritik der reinen Vernunft*. B 606 (Hg. Weischedel), a.a.O., S. 519).

¹⁶ Laot-tse, *Tao Tê King*. Aus dem Chinesischen übers. u. komm. v. Victor von Strauss. Bearb. u. Einl. v. W. Y. Tonn. Zürich 1959, S. 57.

¹⁷ Bauer, *Das Antlitz Chinas*, a.a.O., S. 288.

In der Überzeugung, dass in der dekonstruierten und partikularistisch diffundierten – hegemonial westlich dominierten – Gegenwartskunst, die sich heute nahezu ausschließlich als von allen Prinzipien entkoppelte Pop art begreift, gerade in Bezug auf ihrer intelligibel-philosophischen Durchdringung es einigermaßen unerwartet der idealtypischen Berge-Gewässer-Malerei Ostasiens zukomme, als das lebendig ruhende – unverbrauchte – Urbild einer auch und gerade für die West-Kunst erringbaren geistig-lebendigen Mitte zu figurieren und diese vor allem zu fundieren, vermag uns die Landschaftsmalerei der *literati* aufgrund ihrer urphänomenalen, daher überzeitlichen, eigentümlich *isochronen* Validität zu dem ausstrahlenden ästhetisch-ideellen Refugium und Kraftzentrum einer lebendig bleibenden authentischen Kunst zu avancieren. So gewinnt das ostasiatische Landschaftsbild, dieser Archetypus in praktischer wie in theoretischer Vertiefung, die ihm zukommende transhistorische wie transkulturelle Brückenfunktion, sie als antezedenten Grund in der verklammernden Schwelenerfahrung zwischen Ost und West verankernd und verwahrend. Denn im Archetypus der spirituellen Landschaftsbilder Ostasiens liegt dieses Konstant-Unwandelbare gesichert, das jene Intersubjektivität eliminierenden Abwege subjektivistischer Hybris und deren ins Peripher-Abseitige führenden verzeichnenden Exaltationen entformend-dekonstruktiver Nenn-Kunst propagiert – im Westen wie auch heute

dem Pop-art-Paradigma ebenso ergebenden Osten – Widerstand zu leisten bzw. ihr das Antidot entgegen zu stellen.

Dabei geriert und inszeniert sich in weltkultureller Aufspannung die partikularistische Setzung hybrider Nenn-Kunst kontemporär in ihrer Fraglosigkeit als ein gleichsam ‚erblindetes‘ positiv-,positivistisches‘ *Schemen* – eine bloße *Karikatur*, ja ein von einem Kunstmarktgeschehen gehätschelter *Popanz* von Kunst. Unerachtet der berechtigten Skepsis und angesichts jener beklagten, ästhetischerseits konstatierten ‚Auflösung des Kunstbegriffs‘, suggeriert dieser aufgrund ideeller Begriffslosigkeit in ein Gemisch von Bizarrerie gelenkte Kunst-Nominalismus eine dem autoritativen Leitbild der Avantgarde huldigende, ungebrochene, im Kern aber wahrhaft ‚historistisch‘-leergefallene Hülse.

Unter der Gewalt einer dem historischen Verkennen geschuldeten Avantgarde-Fixierung, diesem latent gepflegten *Historismus*, dem bereits Nietzsches vor langer Zeit konstatierte allergische Abwehr galt¹⁸, ist die instantane Akme des wahrhaft Gegenwärtigen – die *Verankerung im Augenblick* – verloren gegangen oder droht von der Malstrom-artigen immerfort wirkenden Saugkraft der Herkünfte und Traditionen inkommensurabel unterzugehen. Nietzsche war es, der bereits vehement auf jene Befreiungsstelle progressiv-historistischer Gefangenschaft hinwies: „Bei dem kleinsten aber und bei dem größten Glücke ist es immer eins, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessenkönnen oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner

¹⁸ Nietzsche war es, der in seiner Einrede der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* diese historische Haltlosigkeit, die Verschlingung des Ganzen durch das Historische, bekämpfte.

Dauer *unhistorisch* zu empfinden. Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist [...]“.¹⁹ – Nietzsches Beharren auf dem Freiheit spendenden – ebenso autonomen wie autarken – *Augenblick* nimmt Bezug auf das verborgene Ziel, das der irreversiblen, Progression simulierenden, wahrhaft in der in einem historistischen Rückschwung befangenen *postmodernen Moderne* in ihrem beharrenden Kunst-Phantasma abgeht. – Die Frage nach der Entelechie, d.h. dieser das geschichtsphilosophische *télos* umfassende Ziel- und Finalitäts-Vorstellung, ist dabei in dem als *Postmoderne* umdefinierten und aufgespannten *Moderne*-Begriff vollkommen ausgeblendet geblieben. Eine schlechthin ebenso offen wie ziellose Unabschließbarkeit, so in Philosophie wie in Kunst, hat sich autoritär-hegemonial in den Vordergrund geschoben, in dessen Non-Perspektivismus sich keinerlei teleologische Orientierungs- und Zielmarken mehr bieten. – Was Nietzsche einklagte, blieb unerfüllt und der Lethe überantwortet.

Ein ‚regulatives Prinzip‘ wie es die nahezu eineinhalb Jahrtausend beharrende Landschafts-Konstante der ostasiatischen Malerei aufwirft, das sich als unaufdringlicher Ruhepol wie als Gewährsmittel sinnlich-ästhetischer Totalität auf eine reale Utopie hin präfiguriert, ist in der westlichen *postmodernen Moderne* indessen inexistent. Dagegen hat sich aus dem eingeführten Prozess der westlichen Kunst-Moderne eine Emanzipations-Attitüde

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in F. N. Werke in

entfesselt, aus der sich, ideologisch gesehen, besagtes haltlose *anything goes* zu legitimieren scheint. Doch es ließe sich deshalb gerade einwenden, dass in der ungegründeten Tiefe dieser nominalistischen Nenn-Kunst-Hülse wahrhaft ein Authentizitäts-fernes *Als-ob* regiere, das lediglich in der hybriden Medialität artefaktischer Wucherung jene erlittene Entleerung, ja den insgeheimen geistigen Leer-Stand ohne Unterlass zu übertünchen trachtet. Scheuklappen-bewehrt findet sich solche Nenn-Kunst in einen simulativen Aggregations- und Akkumulationsgestus hineinmanövriert, der sich in seiner inneren substantziellen Entleertheit ziellos ins ‚Quantitäre‘ fortreiben lässt, eine oberflächliche Austauschbarkeit erzeugend, die bei aller Pluralität, hinsichtlich der Zielfrage, die ebenso die Frage an den Ursprung wäre, ohne Antwort bleibt. – So erscheint allein die kulturindustrielle marktconforme Nenn-Kunst das energetische *Movens* zu sein, das das im Phantomschmerz noch fühlbare Relikt von Kunst in affirmativer Simulation ersatzweise in seinem Schein-Leben erhält, dabei ein blendendes Fassaden- und Kulissegebilde aufrichtet, das wahrhaft eine camoufflierende *ikonostasis* inflationärsten Ausmaßes darstellt. In seinem ‚Herzinnenraum‘ findet sich indes der klaffende Abyss, das vollkommene Genichtetsein ästhetischer Validität protokolliert.

So das historisch-intentionale *Telos* der Kunst solcherdingens durch eine persistierende Inkommensurabilität verdeckt und also de facto unerkannt geblieben ist, findet sich dieses retardierende *Als-ob* der Nenn-Kunst in seiner entleerten Schein-

drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta, München Wien 1973, Erster Band, S. 212.

und Hülsen-Existenz hilflos unter der Herrschaft kulturindustrieller Verlenkung und Simulation gefangengesetzt, spielen die beteiligten Akteure beiderseits das leere, falschmünzerische Spiel einfach mit. Sie feiern nach dem bekannten Märchen des Königs neue Kleider, nichtsdestotrotz dieser nackt, bis auf die Knochen entblößt, dasteht. – Ungeachtet dessen bleibt die Kunst-Simulation auch in marktmechanischer Taxierung wahrhaft ohne substantielle Deckung, es sei denn in jener kommerziellen Eichung, auf das hin eine diesem der (Nenn-)Kunst verschriebenen Simulations-Begriff affirmierende Kunstkritik es noch notdürftig verhüllt. – Bleibt der Restbestand des Kunstgewerbes, das sich aus den konventionellen Arsenalen der klassischen Moderne gefahrlos bedient und, sich schadlos haltend, wiederholte Aufgüsse und gänzlich entauratisierte Kopien erstellt, den ästhetizistisch befestigten Fond bis in die Sub-Kapillaren hinein manieristisch durchdeklinierend.²⁰

IV Landschafts-Zwischen

Diesem habituellen In-Positur-Werfen subjektivistischer ‚Kunst‘-Vereinnahmung entgegenstehend, die sich unter Absehung von einem regulativen philosophisch-ästhetischen Prinzip als vollends entkoppelte ‚freie‘ Kunst begreift, stellt sich die im gemalten Bild sinnlich-real aufscheinende Landschaft *jedermann* per Anschauung unmittelbar und konkret sichtbar dar. So erfährt sich das Subjekt-Objekt der Landschaft – ihr ‚Superjekt‘ (Whitehead) – prinzipiell integrativ und offen,

²⁰ Dies spricht jedoch keineswegs gegen ein Kunstgewerbe, das sich selbstbewusst dekorativ versteht. Der Anspruch auf Kunst jedoch im-

der Hiatt ist geschlossen, eine intersubjektive Sozialität einsichtsfähiger Rezeptivität besteht nahezu uneingeschränkt, ja der Betrachter ist in die *qualitas occulta* dieser innehaltenden *epoché* der Landschaft offen zur Einkehr aufgefordert, er vermag an ihrer Offensichtlichkeit teilzuhaben. – Indem die ostasiatische Landschaftsschau und die sohin intelligible Anschauung verwahrende Berge-Gewässer-Malerei der *literati*, in einem Konkreten beharrt, indem sie intersubjektive Anschaulichkeit garantiert und als ein Moment der Überlieferung geschichtstranszendent gewährleistet, muss ihr das Primat sinnlich-geistiger Integralität zugesprochen werden: Landschaft, in reflexive Landschaftsmalerei gehoben, entdeckt sich folglich als das beharrende und zur Konkretion gelangte Ziel der *Geistnatur*. – Zudem: In der *synthesis* von Teil und Ganzem dialektisch sich einend, konzentriert das Landschaftsbild – das Landschafts-Tuschebild der *literati* – im Gegensatz zu der westlich-europäischen Landschaftsmalerei-Tradition, in der Engführung der augenblicksplötzlichen *Ein-Strich*-Methode, die Koinzidenz des Vielen im Einen: die synthetisch-geistige *einheitsvielfältige* Totalität, spricht: die ‚geeinte Zwiennatur‘ philosophischer Dialektik, die ihm, dem Archetypus des ostasiatischen *Landschaftsinbilds*, idealtypisch eingeschrieben ist.

Es ist dies das ‚Tor‘, das man im Hinblick auf eine sensibilisierende ‚Entdeckung‘ der Literatenmalerei hinsichtlich einer Weltkunst aufzustoßen hätte. – Der Unterschied zur westlichen Landschaftsmalerei, anhebend mit der Frührenaissance,

plizierte, dass er wahrhaft aus dem Erkenntnisgrund sich ermäße, der eine künstlerisch-philosophische Deckung, d.h. *ästhetische* Kongruenz, kurz Authentizität, vergegenwärtigte.

scheint darin zu bestehen, dass sich diese als *sporadisch*, als nicht beharrlich-kohärent erzeugte und sich folglich der bewussten Stetigkeit und Beharrungskraft entzog.

Doch gab es auch substantielle westliche Einwürfe, die sich dem chinesischen Landschaftsempfinden und implizit ihrem Spiegel der Landschaftsmalerei näherten. Alexander von Humboldts integrales Bestreben betonte aus europäischer Sicht im „Kosmos“, dem „Entwurf einer physischen Weltbeschreibung“²¹ (1845/59), bei aller Verfallenheit an das ‚materielle Substratum‘, auf die gebotene Aufwertung der Landschaftsmalerei als eines um den ‚Totaleindruck‘ ringenden Mediums, das mit dem Ziel, die wissenschaftliche Naturkunde *ideell* zu synthetisieren sich eignete. Denn, wie Humboldt anheimstellt, das Aggregat bloßer Empirie fordere einen ‚mittleren Zustand‘, der zu erforschen wäre, „um welchen, bei der scheinbaren Ungebundenheit der Natur, alle Phänomene innerhalb enger Grenzen oszillieren“.²² Der Landschaftsmalerei sei es „gegeben, ein reicheres, vollständigeres Naturbild zu liefern“. Sie, so Humboldt, „gebietet zauberisch über Masse und Form. Fast unbeschränkt im Raume, verfolgt sie den Saum des Waldes bis in den Duft der Ferne; sie stürzt den Bergstrom herab von Klippe zu Klippe und ergießt das tiefe Blau des tropischen Himmels über die Gipfel der Palmen wie über die wogende, den Horizont begrenzende Grasflur. Die Beleuchtung und die Färbung, welche das Licht des dünnverschleierten oder reinen Himmels unter den Wendekreisen über alle irdischen Gegenstände verbreitet, gibt

der Landschaftsmalerei, wenn es dem Pinsel gelingt, diesen milden Lichteffect nachzuahmen, eine eigentümliche, geheimnisvolle Macht. Bei tiefer Kenntnis von dem Wesen des griechischen Trauerspiels hat man sinnig den Zauber des Chors in seiner allvermittelnden Wirkungsweise mit dem Himmel der Landschaft verglichen.“²³

Was Humboldt hinsichtlich des typischen Charakters der Landschaftsmalerei, ‚zauberisch über Masse und Form‘ zu gebieten, in den Blick rückt, spricht von der ‚geheimnisvollen Macht‘ ihrer vergeistigenden synthetischen Funktion, hierin sich virtuell mit der ostasiatischen Auffassung berührend. – Mit noch größerer Anteilnahme kommt er daher auf chinesische Landschaftsgedichte zu sprechen, die es vermögen, „in gestaltender Anschaulichkeit zu verschmelzen die heiteren Bilder von der üppigen Frische der Wiesen, von waldbekränzten Hügeln und friedlichen Menschenwohnungen mit dem ernsten Bilde der Grabstätte seiner Ahnherren“²⁴, wo besungen wird „eine Einsiedelei, die zwischen Felsen liegt und von hohen Tannen umgeben ist. [...] Der Zusammenhang, welche sich zwischen den buddhistischen Mönchsanstalten erhielt, übte auch in diesem Punkt seinen Einfluß aus. Tempel, Klöster und Begräbnisplätze wurden von Gartenanlagen umgeben, welche mit ausländischen Bäumen und einem Teppich vielfarbiger vielgestalteter Blumen geschmückt waren.“²⁵

Das Humboldt'sche Phantasma ermisst in den ostasiatischen Landschaftsdarstellungen den Idealraum eines ‚in der Mitte sich begegnenden Zustands‘, dessen offenfähbare Prototypie darin ihren Ort findet.

²¹ Deutsche Bibliothek. Ausgewählt u. eingeleitet von Wilhelm Bölsche. Berlin o.J.

²² Humboldt, ebd., S. 12.

²³ Ebd., S. 118/19.

²⁴ Ebd., S. 122.

²⁵ Ebd., S. 123.

So antizipiert Humboldt offenbar diese ihren hohen idealen Ort, zunächst feststellend, dass sinnliche Anschauung und unmittelbare Beobachtung unterschieden werden müssen, um dann zu betonen, dass in ihr etwas ‚Unbegrenztes aus der Tiefe der Empfindung und der Stärke idealisierender Geisteskraft aufsteige‘. „Das Großartige, was dieser schöpferischen Geisteskraft die Landschaftsmalerei, als eine mehr oder minder begeisterte Naturdichtung, verdankt [...], ist, wie der mit Phantasie begabte Mensch, etwas nicht an den Boden Gefesseltes.“²⁶ – Humboldts Ahnung der transzendentalen Macht der Landschaft, reflexiv in der Landschaftsmalerei gespiegelt, scheint sich dergestalt mit der ungleich früher bildnerisch und theoretisch sich artikulierenden ostasiatischen Erfahrung zu decken.

François Jullien hat die universale Potenz der chinesischen Landschaftsbildneri und ihrer geistvollen Darstellung in Bezügen hin auf eine europäische Utopie tiefsinnig ausgelotet. Nach seinem Dafürhalten komme im Typus dieser Malerei – idealiter jener der *literati* – das visuell-abbreviatorisch gespeicherte Denken geradezu als Vorschein jener noch unvollendeten universalen Vernunftintention Europas entgegen, ja, stimme ihr überein, sofern diese ihr intendiertes Ziel dereinst errungen haben würde. – So würde sich die idealtypische Landschaftsmalerei der Literatenmaler demnach als das *geheime* Vehikel philosophischer Intelligibilität in ihrem intentionalen Ziel qualifizieren, das sowohl westlicher wie östlicher (Kunst-) Philosophie ‚apokryph‘ innewohnt. „Denn

die Landschaft dient“, so Jullien, „in China dazu, der Welt eine Öffnung zu bieten, die sich nicht vom Sinnlichen löst, dieses aber alerter (weniger inert), ausweitend-intensiver macht. In Europa dagegen ‚dient‘ sie dem Blick eines Individuums als Terrain für Eroberung und Expansion, wobei das Subjekt sie dank der Optik und Geometrie objektiv ‚beobachtet‘ und ‚darstellt‘, um sie dann zum Ausgleich für die verlorengegangene Subjektivität übertrieben gefühlvoll (sehnsuchtsvoll) zu besetzen.“ – Wenn man nun, so Jullien, ‚an der Schnittstelle‘ dieser so verschiedenen kulturellen Konzepte, diese konfrontierend, und beide reflexiv spiegelt, um „einen Begriff von Landschaft zu erstellen, der aus der Landschaft eine lebendige Erfahrung für die *gesamte* Menschheit ermöglichte – was, wie man wohl weiß, der Universalitätsanforderung der Philosophie entspräche –, so würde das sogleich zu der Überlegung führen, dass die chinesische Reflexion über Landschaft einige Aspekte von dem, was ‚Landschaft ausmacht‘, erhellte, Aspekte, die wir in Europa weniger reflektierten, da unsere theoretischen Entscheidungen uns davon abhielten. Wenn wir aber deren Kohärenz entwickeln, könnte die philosophische Vernunft, *indem sie sich öffnet*, davon profitieren.“²⁷

Aus solcher Universalisierung der Prototypie eines theoretisch-praktischen Landschafts-Begriffs gewänne sich dergestalt ein übertragbares prinzipielles *intermediäres* Zwischen, das in Ost und West Gültigkeit besäße. Und man könnte sagen, dass in der intelligiblen Totalität solcher

²⁶ Ebd., S. 113/14.

²⁷ François Jullien, *Von Landschaft leben oder Das Ungedachte der Vernunft*. Aus dem Französischen von Erwin Landrichter. Berlin 2016, S. 177.

begrifflich gegründeten ‚Weltlandschaft‘ sich nach dem Vorbild der *literati*-Landschaftsmalerei theoretische Intelligibilität, d.h. philosophische Vernunft, sich in einem *sichtbaren* ‚Ankergrund‘ aufgehoben und gleichsam normativ-visuell ‚geerdet‘ fände. Im theoretisch-sinnlichen ‚Vehikel‘ der Landschaftsmalerei gewänne sich die synthetisch-begriffliche ‚Klammer‘ eines östlich-westlich intakten transkulturellen Horizonts, der zudem im platonischen *metaxý* (‚Zwischeninne‘) des intelligiblen Augenblicks der Vernunft selbst seinen, von westlicher Seite her *antecedenten* Schwerpunkt hätte.²⁸ Das Charakteristikum dieses Doppelten der Landschaft wäre je im *empirisch-nachbildlichen Ort* konkret erkennbar, an dem sich damit *reale Idee* ‚festenfest‘ verankert fände.

Jullien hat dieses *Zwischen* als ‚Modalität des Nicht-Ontologischen‘ gefasst und darin den transzendentalen Grund der Landschaft bestimmt.²⁹ Kraft dieses Membran-artigen ‚Zwischen‘ verdanke sich also die Untrennbarkeit von konkreter ‚Form‘ und ‚geistiger Dimension‘, die Voraussetzung des ‚geistigen Klangs‘, der in der Schwebung dieses Zwischen zum ‚quintessentiellen‘ Zusammenklang wird, als ein Effektgrund des Diaphanen, der den Wechsel – gleich der Atmung – rhythmisiert. Das Zwischen – und das heißt das ‚landschaftliche Zwischen‘ – manifestiert damit ‚eine in Transformation befindliche Welt‘, die in einem geistigen Aufklang ihren Ort hat.³⁰

Intuitiv verstehen sich die *literati*-Landschaftsmaler der ostasiatischen Tradition

diesem sicheren und sichernden, in nomineller Spezifizierung dem Dao-Urgrund der Landschaft zugewandt und verpflichtet. „Daraus erklärt sich auch“, so Jullien, „weshalb die Landschaft, Berge-Gewässer, die eigentliche Berufung der Malerei ist und weshalb über sie/durch sie allein alle Realität zu erreichen ist.“³¹ Die ostasiatische, aus dem Dao-Erkennen entspringende Landschaftsmalerei der *literati* ermisst sich daher als das substantiell-phänomenale *organon* dieser (in ihrer Tradition je eingenommenen) – in westlicher Intention jedoch *utopischen* – Mitte-Ankunft, das festgegründete Zwischen der Landschaft als ‚zentralen Ort‘ erschließend, an dem der theoretisch ermessene Landschaftsbegriff qua eingelöster *synthesis* zum gipfelnden Topos, dem unverrückbaren Kardinalthema nachbildlicher Malerei wie der Philosophie selbst, avanciert.

V Der moderne Literatenmaler

Diesen philosophischen wie künstlerisch-malerischen Realitätsgrund transkulturell zu erringen, ja, ihn überhaupt in seiner – selbst in Ostasien hier und heute latenten, da gemeinhin offengelassenen, weil unter technischem *skill* und dekorativen Prioritäten bzw. akademischen Manierismen verhüllten – Wirkung in Kraft zu setzen, sehen wir, diese ursprüngliche Positionierung der chinesisch-ostasiatischen *literati*-Landschaftsmalerei ‚wiedererinnernd‘, das *Autodidaktische* als die entscheidende Prämisse wie als den nabelnden Primat solcher anamnetischen Grundlegung an: denn – darauf wurde schon abgehoben – die den Literatenmaler auszeichnende

²⁸ Z.B. das Pendant jenes klassischen Werkes des *Zhong yong* – *Das Buch von Mitte und Maß*; W. Bauer übersetzt den Titel mit „Einhalten der Mitte“.

²⁹ Vgl. Jullien, *Das große Bild hat keine Form*, a.a.O., S. 120.

³⁰ Vgl. ebd., S. 121/22, 124/25.

³¹ Jullien, *Von Landschaft leben*, a.a.O. S. 65.

‚selbsterkennende‘ Positionierung in seiner Stellung als *autodidaktos* ist es gerade, sich unmittelbar und in Äquidistanz zwischen den Dingen eingemittelt zu finden, sich darin in bewusster Erfahrung versichert zu wissen. Es war – dies ist eine Anleihe aus der westlichen Literatur – gerade der frühromantische Dichter Novalis, der diese idealtypische Position in einem Aphorismus über die Schlüsselstellung des ‚Selbstbelehrten‘ darlegt: „Ein Autodidaktos hat, bey allen Lücken, und Unvollkommenheiten seines Wissens, die aus der Art seines Studierens nothwendig entstehen, dennoch den großen Vortheil, daß jede neue Idee, die er sich zu eigen macht, sogleich in die Gemeinschaft seiner Kenntnisse und Ideen tritt, und sich mit dem Ganzen auf das Innigste vermischt, welches dann Gelegenheit zu originellen Verbindungen und mannichfaltigen neuen Entdeckungen giebt.“³²

Solche *autodidaktische* Positionierung in der äquidistanten Mitte antwortet der aufkeimenden oder bereits existierenden ‚Not‘, den verdinglichten, in ‚subjektivistischen‘ Expertisen und Spezialismen zerbrochenen, zentrumsfern-peripheren Sub-Wirklichkeiten zu entkommen, um in jene geforderte gemeinschaftlich-*intersubjektive* Mittelstellung einzukehren. Sich auf die autodidaktische Schlüsselstellung zu besinnen, muss deshalb als die notwendige initiale Anfangsgründung potentieller Gemeinschafts-stiftender Universalität, als der Urimpuls eines transkulturellen wie transindividuellen – überhaupt pädagogisch-intrinsischen – Bil-

dungsgrunde gelten. So wurzelt diese eingennomene *autodidaktische* Stellung des Literatenmalers idealiter jenseits aller spezialistisch-subjektivistischen Tendenzen, am ‚Ort‘ des zwischenständig-indifferenten Nabelgrunds. Sein eingennommener Ort ist das zu universal-apperzeptiver Ansprechbarkeit emanzipierte *innige Zwischen*, die erfolgte Einmittlung in das *metaxý* des ‚Inmitten der Dinge‘, diesem *kéntron* peripheren Reigens, das ebengegrade das Landschafts-Zwischen selbst ausmacht.³³

Als ein einziges Propädeutikum, in dem nichts beraubender erscheint als ein konventionell angelernter, erworbener technisch-habitueller Handlauf, der eingepasst ist in die gängigen Formate der Verfügungsgewalt des planenden, Attitüden genährten Künstler-Subjekts, ist die mittlere Position dieses Landschaftsmalenden selbstbelehrten *autodidaktos* idealiter durchdrungen und ‚gestützt‘ von Unmittelbarkeit, Spontaneität, Ungezwungenheit und offener Unvorhersehbarkeit. Diese seitens der *literati* in der Teilhabe dieser Position erfolgende Absage an die subjektive Willensnatur, an den partiell auseinanderstrebenden, allenfalls supplementären künstlerischen Subjektivismus, muss demnach heute, mit Blick auf die desintegrierte, vollends kontingente Hybrid-Welt der zerfallenen Nenn-Kunst, überhaupt als der gültig einzunehmende ‚integrale Nullpunkt‘ erkannt werden.

Der *moderne* Literatenmaler malt im Bewusstsein dieser Sachlage daher ganz

³² Novalis Werke, Tagebücher und Briefe. Band 2 *Das philosophisch-theoretische Werk* [Vorarbeiten 1798]. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, München Wien 1978, S. 368.

³³ Griech. *kéntron*, ein Homonym, das ‚Mitte‘ (Zentrum), zugleich aber ‚Leere‘ bedeutet.

unpräzise, ja, er malt aus Gründen dieser beglaubigten *neo-ästhetischen* Situation kunstlos-unwillkürlich und ohne vorgefassten Plan spontan, er gibt sich zufrieden mit dem Unvorhergesehenen, dieses gleichsam *en passant* wie von ‚Geisterhand‘ empfangend.³⁴ Wie an jenem initialen Beginn dieses ‚Genres‘ ist der Maler in seiner autodidaktisch-autonomen Haltung nicht ‚Berufsmaler‘, worin wohl jenes ausschlaggebende (ideale) Abspaltungskriterium, jene ‚Sezession‘ der Literatenmalerei, sich vormals begründete. – Sein Kapital liegt vielmehr in seiner prinzipiellen Selbstbildung wie in seiner über alles geschätzten apperzeptiven Empfänglichkeit. So hält er in solch ‚genährter‘ äquidistanter Mittelstellung, in inselhaft-isolierter Zentrierung seines intrinsisch kultivierten monadischen ‚All-Ein-Seins‘, idealiter dem äußeren Verlenkungsdruck der Moden und Stile stand. – Abstrakt gesprochen: der unverbildete Typus des modernen autodidaktischen Literatenmalers malt aus einem ‚kathartisch‘ gereinigten Bewusstsein dieses intelligiblen Erkenntnisgrunds – in seiner unmittelbar innehaltenden *epoche*³⁵, daraus das in dieser *transzendentalen Mitte* verankerte selbstidentische Landschafts-Urbild die malerischen Nachbilder hervortreibt. So zentriert sich der solcherart eingemittete Maler an dem

– ihm analogen – Grund ‚urbildlicher‘ Landschaft, an der ‚Stätte‘ nabelnder Mitte, die er fortan in variativen *In- resp. Nachbildern* anamnetisch erinnert, beständig jenes ‚Urgrunds‘ gewärtig, sein Inneres wiedererinnernd in die äußere Teilhabe lenkend, umgekehrt es damit aber am transzendentalen Grund befestigend.³⁶

Solcherart am und im Urbild ‚geeicht‘, übertragen auf die also im *Dao*-Grund ‚geerdete‘ ostasiatische Analogie, geht es, so könnte gesagt werden, dem autodidaktischen Literatenmaler, das einprägsame Gleichnis des *Zhuangzi* aufnehmend, wie jenem berühmten, oft angeführten Beispiel des Kochs des Herrschers des Staates Wei, der für den Prinzen Wenhui ein Rind zerlegt. Auf seine Gewandtheit angesprochen, rekurriert er auf das ‚Wirken in den Dingen‘. Fast schlafwandlerisch und ohne Kraftanwendung gelingt es ihm, diese Tätigkeit zu verrichten: „Als ich meinen Beruf auszuüben begann, sah ich das ganze Rind vor mir. Drei Jahre später sah ich nur mehr Teile davon. Heute treffe ich es mit dem Geiste, ohne es mehr mit meinen Augen zu sehen. Meine Sinne spielen keine Rolle mehr.“³⁷ Dem Koch ist das augenblicklich Erforderte zugleich Klammer und Freiheit, Anker und Loslösung in einem. Das Innen deckt sich dem Außen, das Äußere ist zu

³⁴ Man hat diese Haltung mit dem berühmten *ziran* abzugleichen: „Mit dem, was sich von selbst so vollzieht bzw. von sich aus geschieht, verbinden wir sowohl das Freiwillige als auch das Natürliche oder Naturgemäße. Dementsprechend hat man das *ziran* sowohl durch ‚frei‘ und ‚freiwillig‘ übersetzt als auch durch ‚Natur‘, ‚naturgemäß‘, ‚natürlich‘.“ (Wohlfart, *Der philosophische Daoismus*, a.a.O., S. 103, auch S. 108/09 u.ö.).

³⁵ Dem in der Phänomenologie eingenommenen ‚gehemmten Innehalten‘ analog.

³⁶ Dies stimmt überein mit Kants Hinweis auf Platons Ziel-Zentrum der Philosophie: *Kritik der reinen Vernunft*, B 597.

³⁷ Vgl. Jean François Billeter, *Das Wirken in den Dingen. Vier Vorlesungen über das Zhuangzi*, Berlin 2015, S. 15. – „Am Ende kommt es darauf an, ganz von seinem Subjekt, von seinem Ego abzulassen und sein Selbst zu vergessen und sich zu verlassen.“ (Wohlfart, *Der philosophische Daoismus*, a.a.O., S. 118).

einem ‚Organ‘ des koinzidenten Innen-Außen, ist ihm zugleich Innen – geworden: die Einnahme dieses Mittleren drängt und verhilft dem das Rind gleichsam ‚sonnambul‘ zerlegenden Koch zu einem unmittelbaren *Aus-der-Mitte-Handeln*, was nach der Grundschrift des *Tao-tê-king* dem ‚Nicht-Handeln‘ (*wu wei*) gleichkommt.

Und so ist auch solch analog ‚eingemittetes‘ Malen idealiter einer die Unmittelbarkeit erfassenden außen und innen verschränkend-identifizierenden Intuition verdankt. Es fußt in ‚schlafwandlerischem‘ Vertrauen auf jenen zutiefst indifferenten Moment, da das Sinnliche und das Technische zu unaufspaltbar sichselbstgleichem Zwischenstand zusammenmündet und verschmilzt. Es resultiert darin eine ‚Kunst des Kunstlosen‘, die auf der unmittelbaren Akzeptanz des Augenblicklichen beruht. „In der Kunst des Kunstlosen zeigt sich die innere Zusammengehörigkeit von *wuwei* und *ziran* am schönsten. Wer bei seinem Tun tut, ohne zu tun im Sinne der Willkür, der ist in seinem Tun frei. Indem er selbst handelt, handelt er von selbst. Tun ohne zu tun heißt: Das Tun dem Tun zu überlassen, so scheint das Tun ‚spielend‘, es tut sich von selbst. Durch das ‚von-selbst-so‘ (*ziran*), die Natürlichkeit bzw. Frei(heit)lichkeit des Tuns ohne Tun (*wei wuwei*) hat der Mensch hohes *de* [...] und ist auf dem Weg (*dao*), und zwar so selbstverständlich alle Absichten weglassend, so natürlich, als wäre er es nicht. Das *ziran* kann geradezu als die dem *dao* bzw. ‚Auf-dem-Weg-Seins‘ eigene Bewegung bezeichnet werden. Übersetzt man *dao* statt durch das übliche ‚Weg‘ durch ‚Lauf‘, um die Bewegung des Auf-dem-Weg-Seins stärker zu

betonen, so wird die Nähe des *dao* und des *ziran* als des natürlichen Laufs der Dinge deutlicher.“³⁸

Aus solch ungezwungener Einnahme dieses innigsten, sozusagen ‚blinden‘ Ursprungsmoments – den wir als eben den bezeugten *Dao*-Augenblick zu identifizieren uns berechtigt sehen – entspringt, so ist direkt zu schließen, dem eingemitteten ‚nachmodernen‘ Maler der unmittelbare *Eine Strich*, der Impulsgrund der Methode, den Shitao nach traditionellen Vorerinnerungen der Gründerzeit der Literatenmalerei wiederaufnimmt und erneuert, um ihn der bildnerischen Praxis aufs Signifikanteste fruchtbar zu machen.

F. Jullien hat dieses malerische Verfahren Shitaos – wir ziehen seine klärenden Einsichten erneut heran – luzide deutlich gemacht, was damit, sozusagen in *epi-moderner* Übernahme, fruchtbar in Kraft zu setzen ist: „So hartnäckig die Aufmerksamkeit des Blicks auch sein mag, die Landschaft ist nicht zu umfassen, aber sie ist mit einem einzigen Pinselstrich zu ‚erkunden‘. Weil er die Fülle des undifferenzierten Quellgrunds, aus dem er hervorgeht, weiterhin in sich trägt, weil er in einem Stadium von den späteren Individuierungen, die die Zeichnung partikulär machen, immer noch alle möglichen Variationen enthält (bereithält) oder in seiner Einheit resorbiert, ist dieser erste und einzige Strich [...] strikt grenzenlos. Deshalb wird er, und zwar er allein, dem ‚Maß‘ von Himmel und Erde entsprechen, da er an ihrer Unermeßlichkeit teilhat; und deshalb kann sich, indem ich über diesen ein(zig)artigen Pinselstrich verfüge – so Shitao stolz –, sowohl die ‚Form‘ als auch den ‚Geist‘, die

³⁸ Wohlfart, *Der philosophische Daoismus*, a.a.O., S. 108/09. – Dem ‚hohen *de*‘ (Kap. 38 des Daodejing) kommt nach Wohlfart *virtus*

(Tugend) nahe; er übersetzt es aber mit ‚Wirkkraft‘ bzw. ‚Virusität‘.

die Landschaft ausmachen, von innen her ‚auffädeln‘, in ein und demselben Schwung, und ohne daß es zwischen ihnen eine Diskontinuität gäbe.“³⁹

Das Landschaftsbild des in der Kombination des *Einen Blicks* und *Einen Strichs* vom autodidaktisch eingemitteten – nunmehr *nachmodernen* Literatenmaler hervorgebracht wird, ist also keineswegs aus einer extrinsischen, vorgängig technisch bestimmten instrumentell gehandhabten ‚Rhetorik‘, d.h. nicht mehr aus einem künstlerischen ‚Fond‘ oder einer ‚Manier‘ zu ermesen. Sein Vermögen gehorcht eben gerade nicht den Maximen und Geboten akademischer Konvention oder einer losgelöst subjektiven Beliebigkeit; vielmehr geht das Bild plötzlich und unmittelbar-spontan aus dem schlagend-synthetisierenden, in der sinnenden *epoché* des die Innen-Außen-Spaltung überwindenden unmittelbaren *Augenblicks* hervor, der, im Urbild ankernd und darin prästabilisiert versichert, sich nachbildlich wieder aufruft. Gerade in dieser Spontaneität wäre der Unterschied zwischen einer ‚normativen‘ Literatenmalerei und einem auf ‚Artefaktik‘ gerichteten Kunstverständnis festzumachen. Es ist dies das *Nadelöhr* intuitiv empfangenen Impulses, der über die Zugehörigkeit zu der einen oder der anderen künstlerischen Sphäre entscheidet: Auf die Landschaftsmalerei bezogen, emaniiert sich die ‚wahre‘ Landschaft sodann aus dem Wahrheitsgehalt dieses ermesenen authentischen Augenblicks, keineswegs aber aus der vorentworfen-‚berechneten‘ mimetischen ‚Kopie‘ einer in inten-

tionaler Künstler-Habitualität ansetzenden, letztlich ‚extrinsischen‘, Malerei. Es liegt dagegen vielmehr an der Voraussetzung des ‚institutionalisierten‘ transitorischen Augenblicks, der diese Intuition spendet, dessen glücklicher Gewähr die malerische Emanation verdankt ist: „Jedenfalls zeichnet sich poetische Qualität dadurch aus, dass in dieser Übereinstimmung von Gefühl und Landschaft, wenn die Poesie von dem einen und der anderen herrührt, der Zugang zu Landschaft sich notwendigerweise dem Augenblick, d.h. einer ebenso spontanen wie plötzlichen Betroffenheit verdankt [...] es ist ‚eben dieses‘ eines auftauchenden ‚Gegenwärtigen‘.“⁴⁰ – In solch akut vergegenwärtigender *synthesis* des augenblicklichen *metaxý* von Innen und Außen entspringt die innere-äußere Landschaft, die nicht schlechthin ‚außen‘, sondern sich zugleich ‚innen‘ ereignet.⁴¹ – Dieses ‚tabula rasa-momentum‘ zu bezeichnen, fährt Jullien fort: „Landschaft‘ entsteht, wenn man alle vorgeblichen Vermittlungen fallen lässt, ob das nun solche der Vernunft oder jene projizierter Gefühle sind, denn sie schirmen ab vor einer Begegnung, sogar vor jedem Bewusstsein und jeder Eigenschaft eines ‚Ichs‘: so dass sich ein Zugang zum ‚Unmittelbaren‘ öffnet, bei dem man sich nicht mehr fragen muss, ob es vom ‚Ich‘ oder von der ‚Welt‘ herrührt.“⁴²

Das solcherart per *Ein-Strich* hervorgehende Landschaftsbild, Ungeplant-Unvorgegesehenem entspringend, resultiert auf diese Weise ‚eingemittelt‘ vermöge schlagender Unmittelbarkeit, die weder dem Innen noch dem Außen, ‚weder dem

³⁹ Jullien, *Das große Bild hat keine Form*, a.a.O., S. 217.

⁴⁰ Jullien, *Von Landschaft leben*, a.a.O., S. 95.

⁴¹ Der Platonische Ausdruck *metaxý* meint dieses ‚zwischenständige Mitteninne‘ (z.B. *Symposium* 202 ab).

⁴² Jullien, *Von Landschaft leben*, a.a.O., S. 95.

Ich noch der Welt', sondern vielmehr und geradezu dem unbestimmten Moment dieser *synthesis* sich verdankt. – So kann man sagen, das Landschaftsbild gipfle in einem konstellativen, die dualistische Spaltung überwindenden ‚Dritten‘, das Innen und Außen zur *Identität* vereint. Wahrhaft unbestimmt, in augenblicklicher, weil in infinitesimal vertiefter Einmischung gegründet, entspringt in solch geradezu ‚felsenfester‘ Verankerung das Bild, das *einheitsvielfältige*, innen und außen umfassende Landschaftsbild, hervorgehend aus dieser spendenden Ereignis-Mitte, dem Anfang-Ende des an Totalität teilhabenden, aus ihr emanieren *Einen Strichs*. – So können, was auf der Hand liegt, Landschaftsbilder dieser Art keineswegs Abbilder irgendwelcher konkreter Real-Landschaften sein; sie protokollieren vielmehr ‚Gestalten‘ aus dem eigentümlich *leeren* Mitte-Nabel des ‚punktuell‘ eingenommenen *Zwischenreichs*, darin zugleich der während-festgegründete Angelpunkt von Kunst und Philosophie sicher verankert und verwahrt liegt. Sie entstammen – in der traditionellen Lesart des chinesisch-ostasiatischen Ursprungs – dem *leitenden Weg-Sinn des Dao*, diesem Kunst und Philosophie Vorgängigen, oder anders gesagt, diesem errungenen *Erkenne-dich-selbst*, diesem glücklich eingeholten *Werde-der-du-bist*.

⁴³ „Die herrschende Traditionsgestalt der platonischen Philosophie repräsentiert mit geradezu absurder Hartnäckigkeit die Zweiweltheorie, d.h. die völlige Trennung der paradigmatischen Welt der Ideen und der flutenden Veränderlichkeit unserer sinnlichen Welterfahrung. Idee und Wirklichkeit erscheinen wie zwei voneinander durch eine Kluft geschiedene Wirklichkeiten. Ihre Vermittlung ist dunkel, und die einzige Theorie dieser Vermittlung, die Geschichte gemacht hat [...]. Die in der heutigen

VI Die Überschreitung der Moderne

Doch ist es nicht allein so, dass dieser inkommensurable Unbestimmtheitsmoment genuin und ausschließlich der autochthonen ostasiatischen Kulturströmung des Daoismus angehört, der demgegenüber der westlichen Philosophie und Kunst ganz und gar fremd oder absolut neu wäre. Vielmehr wurde, wie man leicht einsieht, dieser ‚leere‘ Zwischen-Ort im Westen nach und nach durch den Prozess der philosophischen Ästhetik der Moderne ‚indirekt‘-latent hervorgetrieben, was sich – so wäre zu unterstellen – im vollzogenen Umschlag in die gegenstandslose, den infinitesimalen Grund der den ‚leeren Nabel‘ inhärierenden Malerei dokumentiert findet. – Der *phýsis*-Grund wie davon abkünftig, das wirkende Platonische *metaxý*-Zwischen waren indes je schon antizipativ umrissene, wenn nicht begriffliche Potenzen dieser zwischenständigen ‚kentauren‘ Position, die indes, historisch dichotom auseinandergelagt, den Geschichtsgang, in dualistisch gespaltener Auslegung verzeichnet, doch ebenso auch befeuert haben.⁴³ Man könnte damit sagen, es begegne bzw. berühre sich der westlich-ästhetische Moderneprozess und sein Umschlag in der Akme-Kulmination am ‚Ende der Moderne‘ in latenter Konkretion wahrhaft

Wissenschaft herrschende Vorstellung dagegen ist – positiv oder negativ – durch die Kritik bestimmt, die Aristoteles eben dieser Trennung der zwei Welten gewidmet hat. Der Sinn der böartigen Dialektik der aristotelischen Ideenkritik ist dabei noch immer umstritten.“ (Hans-Georg Gadamer, *Idee und Wirklichkeit in Platons ‚Timaios‘* (1974), in: *Gesammelte Werke*. Bd. 6: Griechische Philosophie 2. Tübingen 1985, S. 242).