

Kunst – Religion: Gedanken zu einer Erneuerung der christlichen Kunst im Geiste der chinesischen Ästhetik Reflexionen ausgehend von einem Gespräch Chu Xiaobais mit

Liang Yancheng

Heinrich Geiger

Was die Beschäftigung der akademischen Theologie mit Fragen der Kunst und Ästhetik anbelangt, ist ein Befund des evangelischen Theologen Alex Stock (geb. 1937) in Erinnerung zu behalten. In seinem Buch *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik – Positionen der Moderne* (Paderborn et al. 1991, S. 13) lesen wir:

Siehe zu diesem Thema auch den Artikel von Heinrich Geiger, „Chao mei zhi mei – lun meixue yu shenxue de guanxi 超美之美 – 论美学与神学的关系 (Schönheit über Schönheit hinaus. Zum Verhältnis von Ästhetik und Theologie)“, in: *Waiguo meixue 外国美学* 2012, Nr. 20, S. 131-147.

So bleiben die Fragen der bildenden Kunst, insbesondere der Moderne, akademisch ein Neigungsfach einzelner liturgiewissenschaftlich und praktisch-theologisch orientierter Theologen, deren kirchenbauliche oder religionspädagogische Interessen sie zu dieser Frage führen. [...] Es ist ein typisches Grenzängergebiet mit der dafür charakteristischen Dispersionslage des Materials. Die einschlägigen Beiträge sind weit zerstreut, zumeist Artikel in kulturellen Zeitschriften und Ausstellungskatalogen; umfassendere Darstellungen sind eher selten.

Folgt man der Einschätzung Alex Stocks – wozu die Sachlage sowohl im Westen wie in China allen Anlass gibt –, dann darf die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Kunst, Ästhetik und Theologie als ein Unterfangen gelten, das uns auf ein erst noch zu erschließendes Grenzgebiet führt. In ein Grenzgebiet nicht nur zwischen den Disziplinen, sondern auch zwischen den Kulturen gelangen wir darüber hinaus, wenn es um Fragen religionsästhetischer Natur in kulturvergleichender Absicht geht.

Angesichts der Weite dieses spezifischen „Grenzängergesetzes“, das sich im Bereich religiöser Kunst und Ästhetik zwischen den unterschiedlichen Traditionen in West und Ost auftut, hat ein Gespräch, auf das ich nachfolgend näher eingehen werde, einen hohen Orientierungswert. Es wurde von Chu Xiaobai 褚瀟白 und Liang Yancheng 梁燕城 geführt. Chu lehrt an der renommierten Shanghaier East China Normal University, Liang gibt die in Hongkong erscheinende Zeitschrift *Cultural China* (*Wenhua Zhongguo* 文化中國) heraus. Die Inhalte des Gesprächs wurden unter dem Titel „Chengdan kunan yu hua kutong wei xiang he – guanyu zhongxi zongjiao meixue jiaorong de duihua 承擔苦難與化苦痛為祥和 – 關於中西宗教美學教交融的對話“ (Das Leid tragen und den Schmerz in Glück und Harmonie überführen. Gespräch zu einer harmonischen Einheit chinesischer und westlicher Religionsästhetik) in der Ausgabe 2013, Nr. 1, S. 4-15, von *Cultural China* publiziert. Der Titel verrät, dass es in diesem Gespräch um die Sinisierung religiöser Grunderfahrungen des Christentums und deren Ästhetik geht, wie auch im englischen Abstrakt nachzulesen ist. Dort wird weiterhin ausgesagt, dass religiöse Kunst „einen großen Beitrag zur Erneuerung und Entwicklung der chinesischen Kultur“ leisten könne, wenn es zu einer Neubelebung religiöser Kunst durch den „chinesischen Geist“ komme (S. 15). An dieser Stelle sei bereits erwähnt, dass die Gesprächsführenden von der künstlerischen Qualität christlicher Kunst in China nicht überzeugt sind (S. 8). Ihr Ungenügen hat sie zu diesem Gespräch motiviert.

Bezogen auf die Fragen von Kunst, Religion und Ästhetik im Allgemeinen wie das Thema der Inkulturation christlicher Kunst in China im Besonderen behandeln Chu und Liang Themen, die nicht grundlegender sein könnten. Der Text ist in 22 Unterpunkte unterteilt. Nachfolgend führe ich die Unterpunkte an, die meines Erachtens für die Fragestellungen einer interkulturellen Ästhetik von besonderem Interesse sind: 1. Die Ausdrucksfunktion ästhetischer Zeichen; 2. Die alte christliche Malerei und ihre ästhetischen Merkmale; 3. Zeichen und Kunstanthropologie; 4. Zeichen und die Transformation des menschlichen Leidens; 5. Die Leidensbilder des Matteo Ricci (1552–1610) und ihre Unterschiede zur chinesischen Kunst; 6. Die unterschiedlichen Schwerpunkte der chinesischen und westlichen Ästhetik; 7. Der goldene Hintergrund der orthodoxen Malerei und die weißen Stellen in der chinesischen Malerei; 8. Transzendierung nach oben und Harmonisierung nach innen; 9. Chinesische Heiligenmalerei und ihre wenig profunde Um-

setzung mit den Mitteln der chinesischen Kunst; 10. Der durch die Tradition unbelastete Umgang chinesischer Maler mit Heiligendarstellungen; 11. Der „fade“, unaufgeregte (*pingjing* 平靜) Ausdruck des Leidens in der chinesischen Ästhetik; 12. Die religiöse Funktion chinesischer Ästhetik und die Rolle des Leidens in der westlichen Ästhetik; 13. Die Verbreitung christlicher Kunst während des „Himmelstaats vom Höchsten Frieden“ (*Taiping tianguo* 太平天國); 14. Die zukünftige Dimension des Himmelsreiches; 15. Inkulturierte christliche Darstellungen; 16. Das Andere der Gesetze der chinesischen Kunst und Philosophie; 17. Der Ausbruch der gegenwärtigen Ästhetik aus der Determination durch bestimmte Zeichen. Im Laufe des Gesprächs wird immer wieder Bezug auf das Buch *Tianlu licheng* 天路歷程 (Die Geschichte des Wegs des Himmels) genommen, dessen Verfasser Chu Xiaobai ist. Ihm ist ein eigener Unterpunkt gewidmet (S. 11).

Religion und Kunst in der westlichen und chinesischen Ästhetik

Bezeichnenderweise wird von den Gesprächsführenden nicht näher definiert, was unter „Religion“ zu verstehen ist. Im Laufe des Gesprächs wird aber deutlich, dass sie den Begriff der „Religion“ für den Westen ganz konkret fassen – sie sprechen von Christentum und Orthodoxie –, ihn aber im Falle Chinas ganz allgemein als eine Lebenshaltung des „Schönen“ (*mei* 美) verstehen, die, jenseits aller Institutionalität, in sich selbst bereits religiöser und ästhetischer Natur ist und auf diese Weise, ganz natürlich, Religion und Ästhetik miteinander vereint. Auf Seite 9 heißt es:

In der chinesischen Geschichte fehlten früher Ausdrucksformen, die eindeutig religiöser Natur sind. Dies ist dadurch begründet, dass das „Schöne“ schon eine Art Religion ist, es hat die Funktionen, die seit alters der Religion zukommen.

Den Ausführungen Chu Xiaobais und Liang Yanchengs ist zu entnehmen, dass der Frage nach der religiösen Dimension von Kunst eigentlich das Problem zugrunde liegt, dass in den einzelnen Kulturen die Trennungslinien zwischen Kunst und Religion unterschiedlich verlaufen. Während im einen Fall Kunst immer eine religiöse Funktion hat (China), steht sie im anderen Fall in einer mehr oder weniger produktiven Polarität zur Religion (Westen). Darüber hinaus unterscheidet die abbildhafte, „realistische“ Funktion, die der Kunst im westlichen Kulturraum zukommt, die westliche von der chinesischen Ästhetik: In China hat die Kunst nicht abzubilden. Wie ich in meinem Buch *Die große Geradheit gleicht der Krümmung. Chinesische Ästhetik auf ihrem Weg in die Moderne* (Freiburg 2005) dargelegt habe, wird die Welt in der chinesischen Ästhetik einem Prozess unterzogen, in dessen Verlauf der Mensch aus der Gegenständlichkeit heraustritt und ihr auf einer neuen Ebene, ei-

ner geistigen, wieder begegnet: „Das Äußere findet seine Bühne im Inneren, so wie das Äußere als Projektionsfläche für die menschliche Vorstellungskraft aktiviert wird“ (S. 124). Der geistige Raum, der darüber entsteht, wird zu einem Raum der Versenkung, in dem sich „Kunst“ ereignet, weil in ihm, wie es im 23. Kapitel des Buchs *Zhuangzi* 庄子 heißt, „äußerste Stille bewahrt“ wird.

Die Darstellung des Leidens und ihre Wahrnehmung in der westlichen und chinesischen Ästhetik

Darstellungen des Leidens – man denke zum Beispiel an den von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian oder die Schmerzensgestalt des gekreuzigten Christus – sind spezifisch westlich, da es ja um die *Darstellung* und nicht um die geistige Transformation des Leidens geht, wie es Chu Xiaobai und Liang Yancheng sehen. Sie sprechen von „Zeichen“, „Transformation“, der „Wendung nach innen“, womit sie klarstellen wollen, dass im Reich der Mitte, dessen Kunst eben nicht im Sinne westlicher Ästhetik „realistisch“ abbildend ist, ein Kunstweg beschritten wurde, der zwar nicht religiös in seinen Darstellungen, aber in seiner inneren Haltung ist. Aufgrund des unterschiedlichen kulturellen Hintergrunds habe China auf dem Gebiet der *abbildenden* christlichen Kunst keine großen Meister hervorgebracht (S.12). Chu und Liang sprechen diesen negativen Befund ohne ihn zu beschönigen aus, da der Meisterschaft in der gegenständlichen Malerei ja auch kein hoher Stellenwert in der Werteskala chinesischer Kunst und Ästhetik zukommt. Kunst ist nach chinesischem Verständnis ein Weg, dem Leiden zu entkommen (S. 9), und nicht etwa ein Medium, es darzustellen.

Die Schönheit eines Werkes wird in der chinesischen Kultur nicht im Äußeren gesucht. Mit Hilfe einer Strategie des Verbergens durch eine reizarme Hülle des „Faden“ – Chu und Liang verwenden den Begriff des Ebenmäßigen und zugleich Stillen (*pingjing* 平靜) und nicht den Begriff des Ebenmäßigen und Faden (*pingdan* 平淡), wie zum Beispiel der bekannte französische Philosoph François Jullien, der 1999 dem Faden ein ganzes Buch gewidmet hat – wird das kostbare Innere dem direkten Zugriff entzogen und kann so seine Wirkung auf einem mittleren Weg zwischen der Welt der Ideen und der Welt der Erscheinungen entfalten. Darin besteht, so sehen es Chu und Liang, im Gegensatz zur westlichen Ästhetik die religiöse Dimension chinesischer Ästhetik. Nicht zu vergessen ist auch, dass, folgt man den Gesetzmäßigkeiten der chinesischen Ästhetik, die Bedeutung von Kunst paradoxerweise außerhalb der Kunst liegt. Sie erschließt sich in einem Lebensbegriff, für den der Begriff des Leidens nicht konstitutiv ist.

Das Elend des menschlichen Daseins, wie es zum Beispiel in der vor gut 800 Jahren von Lothar v. Segni, dem nachmaligen Papst Innozenz III. (1198–1216), verfassten

Schrift *De miseria conditionis humanae* zum Ausdruck kommt, ist nicht das Thema chinesischer Kunst und Ästhetik. Sie will den Menschen nicht den schmerzverzerrten Menschendarstellungen aussetzen, die von Christusbildern der Spätgotik bekannt sind. Für sie ist der Gedanke, dass sich in ihnen die Pestkranken in ihrem Elend von einem mit ihnen und für sie leidenden göttlichen Wesen angenommen wissen sollten, unverständlich, da eine solche Wirkung nur von einem Bild, das auf Harmonie angelegt ist, ausgehen kann. Die Heilung und auch die Versöhnung müssen in der chinesischen Ästhetik auf eine ganz andere Weise als in der westlichen erfolgen.

Dennoch veranlasst das reiche Erbe der theologischen Ästhetik christlicher Provenienz chinesische Denker wie Chu Xiaobai und Liang Yancheng zu tiefgreifenden Reflexionen. In der christlichen Tradition ist das Kreuz Christi das zentrale Motiv, in dem sich Gott selbst in Freiheit dem Fluch der Sünde aussetzt, ohne in ihr unterzugehen. Gerade so offenbart er das Spezifikum seiner Macht. Ausgehend von dem für die christlichen Religionen zentralen Begriff des Leidens thematisieren Chu und Liang die Frage, wie dieses transformiert werden könne, und zwar gemäß zentraler traditionell chinesischer Vorstellungsgehalte: denjenigen von Glück und Harmonie (*xiang he* 祥和). Indem sie den Begriff des Leidens zum Ausgangspunkt ihres Gesprächs machen, knüpfen Chu und Liang an eine Debatte an, die bis in die Zeit des Chinamissionars Matteo Ricci zurückgeht.

Jacques Gernet zitiert in seinem Buch *Christus kam bis nach China. Eine erste Begegnung und ihr Scheitern* (Zürich – München 1984)¹ den chinesischen Gelehrten Huang Zhen (17. Jh.), der, unter anderem mit Bezug auf Matteo Ricci, den „unheilvollen Barbaren“ vorwirft, genau das Gegenteil von dem zu behaupten, was Konfuzius (ca. 551–479 v.Chr.) und Menzius (ca. 370–290 v.Chr.) über die menschliche Natur sagten (S. 199f.):

Für unsere Heiligen und Weisen ist es eine wahre Freude, das Leben zu genießen. Das hat also gar nichts mit dem zu tun, was diese verschlagenen Barbaren über die vernunftbegabte Seele sagen, die bei der Geburt gefesselt und beim Tode befreit werden soll, als käme sie aus einem düsteren Gefängnis. Sie lehren die Menschen, das Leben als Qual und den Tod als Glückseligkeit zu betrachten. Denn in Tat und Wahrheit wissen die Barbaren nicht um den wahren Grund der Dinge (der in uns ist) und klammern sich an die Idee von einem Herrn des Himmels außerhalb ihrer selbst und an die Idee von einer vernunftbegabten Seele innerhalb ihrer selbst. Sie kleben an der Hoffnung nach einem Paradies und suchen mit allen Mitteln den Weg dorthin. Sie quälen sich grundlos, und ohne dass sie etwas

1 Das Buch erschien 2012 in einer neuen, durchgesehenen Ausgabe mit Nachträgen und Index: Jacques Gernet, *Die Begegnung Chinas mit dem Christentum*, Monumenta Serica Monograph Series, Bd. LXII, Sankt Augustin 2012.

getan hätten, schlagen sie sich auf die Brust und flehen um Errettung. Wo ist bei ihnen die Lebenslust und die dem Weisen eigene Gemütsruhe?

An diesem Zitat lässt sich ersehen, mit welcher Fülle von inhaltlichen Problemen, aber auch Antagonismen die interkulturelle Ästhetik konfrontiert wird, sobald sie sich auf das Gebiet von Religion und Theologie vorwagt. Viele gebildete Chinesen sahen in den christlichen Bildern, aber auch in der liturgischen Ausstattung, dem Weihwasser „Zaubermedizin einer ruchlosen und fanatischen Hexerei“ (Louis Wei, katholischer Priester im China des 19. Jahrhunderts, zitiert nach Jacques Gernet, S. 139) oder, ganz einfach, magische Handlungen. Im Gegensatz dazu belegt die Auseinandersetzung Chu Xiaobais und Liang Yanchengs mit dem Leiden in der christlichen Kunst und Ästhetik, dass in der Moderne die Frage nach dem Schönen ohne die Klärung der eigenen kulturellen Befindlichkeit im Dialog mit dem Anderen nicht mehr zu denken ist. Kontrastierend oder vergleichend zwischen den Kulturen, aufmerksam auf die eigene Vorgeschichte und die Herausforderungen der Gegenwart will man erkennen, wie man selbst ist. Die Frage nach dem Wie, aufgeworfen im Rahmen eines Selbsterkenntnisprozesses, ist eines der Antriebsmomente für die chinesische Ästhetikgeschichtsschreibung im 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Sie durchzieht das Gespräch von Chu und Liang auf eine höchst anregende Weise.

Chinesische Ästhetik – Christliche Ästhetik und die Tiefenerfahrung der orthodoxen Kirche

In ästhetischer und auch in interreligiöser Hinsicht höchst bedeutsam ist, dass Chu Xiaobai und Liang Yancheng unter anderem die Ästhetik der orthodoxen Kirche zum Gegenstand ihres Gesprächs machen. Die Art und Weise, wie sie dies tun, lässt einen tiefen Respekt für deren Bilderwelt erkennen, die aus der Heiligen Schrift, der Liturgie der Kirche, dem Stundengebet mit seinen gewaltigen Hymnen und vielen Traktaten von Mönchsvätern und Bischöfen, die ihre geistliche Erfahrung weitergeben, schöpft. Während man heute im Westen und auch im Fernen Osten beim Buddhismus Anleihen für ein meditatives Leben zu machen sucht, vergisst man doch immer, dass diesbezüglich in der Geschichte der orthodoxen Kirche ungeahnte und ungehobene Schätze der christlichen Tradition verborgen sind.

Chu und Liang thematisieren die Bildwerke der Orthodoxen Kirche und insbesondere, wenn man es genauer betrachtet, des orthodoxen und morgenländischen Christentums aus dem ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung und verdeutlichen uns, dass diese unmittelbare Zeugnisse des gelebten Glaubens und der geistlichen Einsicht in diesen Glauben sind. Liang Yancheng spricht davon, dass „die Bilder der orthodoxen Ästhetik eine Art geistliche (*lingxing* 靈

性) Ästhetik beinhalten und ihre Zeichen von einer Bedeutung sind, die tiefer greift als die empirische Wirklichkeit“ (S. 7). Damit bezieht er die orthodoxen Entstehungslegenden des Christusbildes in die Diskussion ein, die entweder Wert auf den übernatürlichen Ursprung eines vom Himmel gefallenen Bildes oder auf den mechanischen Abdruck vom Gesicht eines lebenden Modells und dessen Wirkung legen. Beide Legenden wurden manchmal abwechselnd mit dem gleichen Bild verbunden. Der Tuchabdruck von Christi Gesicht, der die syrische Stadt Edessa uneinnehmbar machte, und das Schweißstuch der Veronika in St. Peter in Rom, zu dem das Abendland in der Antizipation der künftigen Gotteschau pilgerte, belegen diese Bildtradition eindrucksvoll. Die Macht der orthodoxen Bildwelt, auf die sich Chu und Liang bewundernd beziehen, lebt aber auch aus der Tradition der Visionslegenden, wenn ein Betrachter auf einem Bild die Personen wiedererkennt, die ihm in einem Traum erschienen sind, so wie Kaiser Konstantin in der Silvesterlegende die Apostel Peter und Paul identifiziert.

Aus dem Gespräch von Chu Xiaobai und Liang Yancheng geht als wichtige Einsicht hervor, dass es im konkreten Fall der Begegnung der christlichen Ästhetik mit der chinesischen unerlässlich ist, den historischen Spuren der heiligen Bilder des Glaubens und ihrer Bedeutung in der Tiefe der Geschichte nachzugehen. Während das Abendland seit der schmerzlichen Trennung der Kirchen von 1054, spätestens vom Jahre 1250 ab ganz eigene Wege der künstlerischen Auseinandersetzung ging und immer mehr bis zur Auflösung des Bildgegenstandes dem Individualismus des einzelnen künstlerischen Genies Raum gab, hat der gesamte christliche Osten die ursprünglich gemeinsame Bildüberlieferung bewahrt und sieht noch heute das Bild als das andere Wort an. Das Bild ist im orthodoxen Osten ein Ereignis geblieben, das durch das Auge das Herz des Menschen anrührt und zum Glauben bewegt. Da es in der orthodoxen Tradition auf eine für die chinesische Ästhetik überzeugende Weise um die Ereignisse des Heils selbst geht, die Gott in der Fülle der Zeit durch seinen Sohn an der Erde gewirkt hat, wird sie von Chu und Liang in besonderem Maße goutiert.

Einen wichtigen Hinweis auf die Beweggründe für diese Bewunderung gibt uns der Begriff der „Dynamik“ (*dong* 動). Liang spricht von einer „geistigen Bewegung“ (*jingshen de donggan* 精神的動感, S. 7) und verweist damit, ohne seine Bezugsquelle zu nennen, auf einen der bedeutendsten Sätze der chinesischen Kunsttheorie, nämlich „qi yun sheng dong 氣韻生動“. Dieser Satz, der auf den Personmaler Xie He 謝赫 (ca. 450–510) zurückgeht, wurde unterschiedlich übersetzt: „spiritual element, life's motion“ (Friedrich Hirth, *Scraps from a Collector's Note Book*, Leiden 1905), „rhythmic vitality“ (Herbert Allen Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai 1905), „spiritual tone and life moment“ (Taki Seiichi, *Three Essays on Oriental Painting*, London 1910) sowie „Geist-Element, Lebens-Bewegung“ (Otto Fischer, *Chinesische*

Landschaftsmalerei, München 1923). In Übereinstimmung mit der Fokussierung auf die „Lebens-Bewegung“ in der chinesischen Ästhetik sind in der orthodoxen Tradition Bilder zum Handeln befähigt. Sie besitzen *dong, dynamis*, und damit eine übernatürliche Wirkkraft, wie sie auch chinesischen Bildern zukommt, deren Maßstab ihre „Lebendigkeit“ ist.

Zur frühen Zeit des orthodoxen und morgenländischen Christentums erwartete man, dass Gott und die Heiligen ihren Sitz in den Bildern nehmen und ihnen Stimme geben. Mit diesem Vorgang verband sich, wie wir es auch aus dem chinesischen Kontext der Neujahrsbilder kennen, eine unmittelbare Heilserwartung, die den Gläubigen oft näher lag als der lehrhafte Gottesbegriff, der den realistisch abbildenden Bildern zugrunde liegt. Diese stoßen, wie wir von Chu und Liang bereits erfahren haben, in der chinesischen Ästhetik auf wenig Gegenliebe. Denn in der chinesischen wie in der orthodoxen Ästhetik geht es gleichermaßen um das „Heil“ und nicht um Lehrinhalte, die, wenn sie in aus chinesischer Sicht plumper realistischer Manier transportiert werden, nicht zu überzeugen vermögen. Hans Belting hat dies in seiner ingeniosen Studie *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München, 2004) mit folgenden Worten treffend auf den Punkt gebracht: „Wirkliche Macht konnten nur Bilder gewinnen, die mit der Aura des Sakralen aus der Dingwelt herausragten, der sie andererseits doch angehörten“ (S. 17).

Entstehungslegenden – Visionslegenden – Dynamik – das „Handeln“ der Bilder – unmittelbare Heilserwartung: Mit diesen Begriffen haben wir die zentralen Momente erfasst, aus denen sich die Nähe der orthodoxen zur traditionellen chinesischen Ästhetik gerade auch unter Einbezug der religiösen Praxis breiter Volksschichten erklärt. Aber es kommt noch ein weiteres Moment hinzu, das Chu und Liang mit ihren Erörterungen über den „Himmelsstaat vom Höchsten Frieden“ in die Diskussion einbringen (S. 9f.). Interessanter- oder auch bezeichnenderweise schließen sich an die Ausführungen zum *Tai ping tianguo* gleich Ausführungen zur „zukünftigen Dimension des Himmelsreiches“ an (S. 10f.).

Der „Himmelsstaat vom Höchsten Frieden“ wurde am 25. September 1851 ausgerufen und ging, wie so viele erfolglose Umstürze zuvor, nach wenigen Jahren 1864 unter. Mit dem Begriff des „Himmelsstaates“ wurde vom Gründer desselben, der sich als der jüngere Bruder Christi verstand, explizit Bezug auf das christliche „Himmelsreich“ genommen. Seiner Auffassung nach konnte das Erlösungswerk, das von dem Sohn Gottes, Jesus Christus, eingeleitet worden war, erst durch sein Erscheinen vollendet werden. Unter ihm, dem „Himmlischen Vater, dem alleinigen Gott“, baute sich eine Trinität der Gottessöhne auf. Neben seinen Anleihen vom Christentum prägten den „Himmelsstaat vom Höchsten Frieden“ aber auch daoistische Elemente, unverkennbar waren ebenso Anlehnungen an manche Glaubensinhalte der Geheimgesellschaften. In der Ideolo-

gie der Taiping mischten sich christliche, chinesische und fast eineinhalb Jahrtausende früher nach China eingedrungene westasiatische Religionsvorstellungen.

Ohne mit unserer Interpretation des Gesprächs von Chu und Liang zu weit gehen zu wollen, legt sich angesichts des nahtlosen Übergangs von Erörterungen a) zur Ästhetik der orthodoxen Kirche, b) dem „Himmelsstaat vom Höchsten Frieden“ und c) Überlegungen zur Dimension des zukünftigen Himmelsreiches der Gedanke nahe, einen weiteren Grund für ihre Bewunderung der orthodoxen Tradition in der *sehnsüchtigen Erwartung nach der vollen Umgestaltung der Weltzeit* zu sehen, wie sie die frühe Christenheit und auch ihre Bildwelt prägte. Aus dieser Sehnsucht resultierte eine orthodoxe Bilderwelt, in der das Bild des wiederkehrenden Christus, des Christos Pantokrator, eine wichtige Rolle spielt. Diese Bildtradition hat sich bis zum heutigen Tage erhalten. Zum Beispiel zeigt eine späte Vorlage aus den Moldau-Klöstern in Rumänien, aus Kloster Humor, einen zum Weltgericht wiederkehrenden Christus, dessen Antlitz vom Achtstrahl des 8. Tages umgeben ist. Sein Auge durchschaut alles. Der wiederkehrende Christus ist gleichzeitig der „milde, heimholende Christus, der die Völker der Erde in die Scheuern des Königiums Gottes ruft“ (Wilhelm Nyssen, *Jerusalem – Ursprung der Bilder des Heils. Über die Eindringlichkeit des Glaubens im frühen Bild des orthodoxen und morgenländischen Christentums*, Köln 1984, S. 16, Abbildung S. 17).

Für das Gespräch zwischen der westlichen und chinesischen Ästhetik, das auf dem von Chu Xiaobai und Liang Yancheng gesetzten Niveau in der Zukunft hoffentlich noch seine Fortsetzung erfahren wird, haben wir folgendes im Bewusstsein zu behalten: In der chinesischen Ästhetik schaffen Poesie und Malkunst einen Raum, der kulturell bestimmt und durch eine Fülle von gemeinsamen Erinnerungen geprägt ist. In ihm verdichten sich Erinnerung und Fiktivität. Dieser fiktive Raum wird nach einem ganz eigenen Verständnis von „Wirklichkeit“ zu einem „wirklichen Ort“, an dem die Frage überflüssig wird, ob er existenzial-ontologisch, alltäglich, sprach-pragmatisch, kognitions-theoretisch oder sonst wie den Anspruch auf Wirklichkeit erheben und auch verteidigen kann. In diesem Raum, der ästhetischer wie religiöser Natur ist, können die Menschen Zuflucht finden, wenn die Grundlagen ihres geistigen und seelischen Lebens in der Gesellschaft bedroht werden. Das zeichnet die chinesische Kunst und Ästhetik als Ort eines Wissens aus, das einer ganz eigenen Wirklichkeit, einer Wirklichkeit jenseits der faktischen Wirklichkeit gilt. Unter den Gegebenheiten dieser Wirklichkeit ist „Kunst“ nicht nur einfach, *sie ereignet sich*, womit wir wieder, wie Chu und Liang, bei einem Punkt angelangt wären, der der frühen Bildkunst des orthodoxen und morgenländischen Christentums und der chinesischen Malerei gemeinsam ist.

Zur Aktualität der Beziehung von Kunst und Religion

Die Rezeptionsgeschichte eines Aufsatzes des zeitweiligen Erziehungsministers und Rektors der Pekinger Universität Cai Yuanpei 蔡元培 (1867–1940), der von der „Ersetzung der Religion durch die ästhetische Erziehung“ (Yi meiyu dai zongjiao shuo 以美育代宗教說) handelt, zeigt, dass die Beziehung von Religion und Kunst für die chinesische Ästhetik des 20. Jahrhunderts bedeutsam war und nach wie vor ist. Cai war von 1908 bis 1911 an der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig inskribiert, an der er sich weniger mit den Erziehungswissenschaften, zu deren Studium er eigentlich nach Deutschland gekommen war, als mit der Philosophie und Kultur des Abendlandes beschäftigte. Bemerkenswert ist, dass in China die Idee von Kunst als Ersatzreligion bereits zum Zeitpunkt ihrer ersten Äußerung durch Cai auf große Resonanz stieß und bis zum heutigen Tage aktuell ist. Die Grundgedanken, die Cai 1917 zur „Ersetzung der Religion durch die ästhetische Erziehung“ in der Zeitschrift *Xin qingnian* 新青年 (Die Neue Jugend) äußerte, sind in jedem Lehrbuch zur chinesischen Ästhetik nachzulesen. Die Zeitschrift, die im Sommer 1915 unter dem Namen „Jugend“ erstmals erschien, wurde von Chen Duxiu (1879–1942) herausgegeben. Chen leitete die weitgehend auf seine Initiative ins Leben gerufene Kommunistische Partei Chinas (KPCh) von ihrem Gründungsjahr 1921 bis zum Jahr 1927 als Generalsekretär. Die Zeitschrift „Die Neue Jugend“, an deren französischsprachigem Untertitel *La Jeunesse Nouvelle* ihr internationaler Geist ersichtlich wird, erschien letztmalig im Jahr 1926.

Cai Yuanpei, auf den Chu und Liang im Laufe ihres Gesprächs zweimal verweisen, begründet seine Intention mit folgenden Worten (zitiert nach Heinrich Geiger, *Erblichende Zweige. Westliche klassische Musik in China*, Mainz, 2009, S. 35):

Durch ästhetische Erziehung wird es möglich, unsere Gefühle zu veredeln, die Sitten zu verfeinern und allmählich das egoistische Denken zu überwinden ... (Wenn wir dies durch die ästhetische Erziehung erreichen können), wozu benötigen wir dann noch eine Religion, die himmlischen Lohn und Vergeltung verheißt, die andere Konfessionen bekämpft und die das menschliche Herz anstachelt, um auf diese Weise doch nur für den Verlust des Gefühls für das Schöne verantwortlich zu sein.

Wie tief Chu Xiaobai und Liang Yancheng dem geistigen Erbe Cai Yuanpeis verhaftet sind, zeigt sich daran, dass auch sie von der „anstachelnden“ Wirkung der Religion sprechen, ihre Kritik aber direkt auf das Christentum beziehen und die orthodoxe Kirche von ihr ausnehmen. Sie sagen: „Der Katholizismus und der Protestantismus sind vergleichsweise anstachelnd (*jilie* 激烈), während die orthodoxe Kirche über eine Tradition der Selbstkultivierung verfügt.“ Im Geiste Cai Yuanpeis lehnen sie demgemäß

nicht ganz generell alle Formen des Religiösen ab, sondern suchen vielmehr nach einer höheren Form der Religion, die zur moralisch-ethischen Verfeinerung des Menschen beiträgt. Die Überzeugung, dass diese höhere Form der Religion durch die ästhetische Erziehung befördert wird, beweist wiederum, dass in China Religion und Kunst einander nicht loslassen. Ein Erleben von größter Intensität und lebendigster Innerlichkeit begleitet sowohl die künstlerische wie die religiöse Erfahrung, wobei es eben das Charakteristikum der chinesischen Ästhetik ist, dass sie diese „anstachelnden“ Gefühle in eine Haltung der Stille überführt haben will.

Allgemeine Schlussbemerkung zum Verhältnis von Kunst und Religion

Die Philosophiegeschichte lehrt, dass eine rational argumentierende Philosophie das Phänomen des Spirituellen oder Religiösen nicht ausblenden kann. Ebenso wenig können Positionen der Spiritualität oder Religiosität ohne rationale Explikationsgrundlage bestehen. In diesem Zusammenhang spielt die Unterscheidung zwischen Verstand und Vernunft eine wichtige Rolle. Die Vernunft stellt bei Kant bis Hegel jenes integrative Vermögen dar, das Endliches und Unendliches, Bedingtes und Unbedingtes, Kontingentes und Absolutes in einem einzigen Theorierahmen vereinigt. Aufgrund dieser besonderen Leistung der Vernunft schließen Religion und Vernunft, Religiosität und Rationalität einander nicht aus. Auf diese Feststellung rekurrieren Chu Xiaobai und Liang Yancheng letztendlich mit ihren Reflexionen zu einer Ästhetik, die eine höhere Form der Religion ist.

Unter den Bedingungen der Moderne gilt aber auch, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten religiösen Gemeinschaft nicht unbedingt die Voraussetzung für religiöse Kunst oder Ästhetik ist. Kunst und Kirche bilden nicht mehr ein geschlossenes Ganzes, wie zum Beispiel im europäischen Mittelalter. Obgleich es viele Zeugnisse einer gelungenen Zusammenarbeit gibt und sich in diesem Kontext das Verhältnis von Kirche, Spiritualität und Kunst als höchst produktiv erweist, existieren Kunst und Kirche nebeneinander und nicht mehr in einem direkten Bezug aufeinander.

In Moderne und Gegenwart werden religiöse Kunstwerke im Geiste eines veränderten Verhältnisses von Kunst, Ästhetik und Kirche geschaffen. Denn im Laufe des 2. Jahrtausends unserer Zeitrechnung, zwischen Mittelalter und Gegenwart, fand ein gewaltiger Erosionsprozess statt, der die klassischen kirchlichen Bindungen freisetzte. Die Situation ist wie folgt: Spätestens im 20. Jahrhundert wurden die Konfessionen von der Aufklärung eingeholt, wobei die Freiheit der Kunst gemäß bildungsbürgerlicher Wertehierarchie zur ranghöchsten Form der Meinungsfreiheit avancierte. Kunst und Ästhetik beerbten religiöse Traditionen.

Wer dem Gedanken der Freiheit der Kunst folgte, war häufig nicht mehr bereit, das „römische Prinzip“ der Kirche und die Institutionalisierung des Glaubens zu akzeptieren. In diesem Geiste wurden Kunst und Religion eher als Frage nach dem Sinn und nach den Ursprüngen allen Seins verstanden. Dies ist der aktuelle Stand.

Zwei Beispiele mögen die Unterschiedlichkeit der Standpunkte in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Religion verdeutlichen:

Beispiel für die Einheit von Kunst und Religion

In seiner *Ästhetik aus der ontologischen Differenz* (München 1984, S. 116) begründet Johannes Baptist Lotz (1903–1992) die Einheit von Kunst und Religion folgendermaßen:

Kunst und Religion durchdringen sich, weil in der Kunst das Absolute der Religion und in der Religion das Bildhafte der Kunst lebt. Wenn daher die Kunst sich völlig von der Religion trennt, wird das ihr eigene Absolute gefährdet; wenn umgekehrt die Religion sich völlig von der Kunst ablöst, wird sie abstrakt und lebensfremd. Eine gänzlich profane Kunst gleitet aus dem Sein heraus und zerstört damit sich selbst; und eine gänzlich bilderlose Religion verliert die Verwurzelung im Menschen und löst sich damit auf. – Mit Recht pflegt das Christentum die organische Einheit mit der Kunst; Anfänge davon finden sich bereits in den Katakomben um Rom herum. Dabei widerstreitet der Ganzheit des Menschen ebenso der Rigorismus, der alle Bilder ausschließt, wie der Ästhetizismus, der im Bildhaften versinkt.

Lotz, ein Jesuit, der Philosophie unter anderem bei Martin Heidegger studiert hatte, bemühte sich um die Einbeziehung der zeitgenössischen Philosophie und der transzendentalen Methode Kants in das kirchliche Denken. Insbesondere die Einsichten Heideggers versuchte er für eine Neuinterpretation der Tradition des Thomas von Aquin (1224–1274) heranzuziehen. Mit der Verbindung der ontologischen Frage nach dem Sein und der existenzphilosophischen Frage nach dem Wesen des Menschen wollte er Wege zur Erkenntnis Gottes und zur Selbstfindung des Menschen aufzeigen. Des Weiteren beschäftigte er sich intensiv mit Themen der Spiritualität und Meditation. Das Verhältnis von Kunst und Religion definiert er als ein Verhältnis von Absolutem und Bildhaftem, das er auf jeden Fall so bewahrt haben möchte, wie es in der christlichen Tradition überliefert ist.

Beispiel für die Loslösung der Religion von der Kunst

In dem Aufsatz Wolfgang Isters „Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorien“ (in: Dieter Henrich – Wolfgang Iser [Hrsg.], *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main 1984, S. 34) wird das Gegenteil von dem festgestellt, was Lotz „die organische Einheit“ von Christentum und Religion nennt: Die Kunst sei in der Moderne von der philosophischen

Umklammerung befreit, ebenso sei sie zur Religion auf Distanz gebracht. Mit dem Begriff der „Autonomie“ sei die Unabhängigkeit der Kunstproduktion von allen Vorschriften und Vorgaben des kirchlichen Christentums besiegelt. Weiterhin komme in dem Begriff der „autonomen Kunst“ zum Ausdruck, dass die großen Systeme der traditionellen Ästhetik keine Bedeutung mehr für die Auseinandersetzung mit Werken der Kunst hätten. Der einzelne Kunstgegenstand, seine Entstehung und seine Kommunikation seien nun in den Mittelpunkt des Interesses gerückt:

Folglich reden die Kunsttheorien nicht mehr von Kunst überhaupt, sondern von Strukturen, Schematisierungen, Botschaften, ästhetischen Gegenständen, poetischen Nachrichten, ästhetischer Zeichenverbindung und zerlegen damit das durch metaphysische Prämissen vereinheitlichte Phänomen Kunst in einen gefächerten Bereich aufklärbarer Teilkomponenten.

Daraus folgt für den „Sinn“ der Kunst, dass dieser in der Sache selbst – dem einzelnen Kunstwerk – und nicht mehr in den übergreifenden theologischen oder philosophischen Einheiten, von denen Johannes Baptist Lotz spricht, zu suchen und zu finden ist: „Das autonome Kunstwerk muss aus sich heraus den Sinnzusammenhang entwerfen, der dem fragenden Menschen Orientierung gibt“, wie der Künstler Josef Beuys (1921–1986) feststellte (in: Franz Joseph van der Grinten – Friedhelm Mennekes [Hrsg.], *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1985, S. 112).

Festzustellen ist, dass, trotz der mahnenden Worte von Johannes Baptist Lotz, die traditionellen Bindungen zwischen Kunst und Religion zugunsten der künstlerischen Freiheit gelöst wurden. Die Kunst wurde zu einem Reflexionsraum des modernen Menschen. Festzustellen ist aber auch, dass die religiösen Gemeinschaften der Kunst auf ihrem Weg gefolgt sind und diesen Reflexionsraum als ihr Wirkungsfeld erkannt haben. Für die interkulturelle Dimension dieser Thematik hat uns das Gespräch zwischen Chu Xiaobai und Liang Yancheng wichtige Anhaltspunkte gegeben.