

Zhuofei Wang

Kreativität und Mimesis – Das Bildschaffen in interkultureller Perspektive

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19018>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wang, Zhuofei: Kreativität und Mimesis – Das Bildschaffen in interkultureller Perspektive. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 36, Jg. 18 (2022), Nr. 2, S. 112–121. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19018>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/image?function=fnArticle&showArticle=655>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Kreativität und Mimesis - Das Bildschaffen in interkultureller Perspektive

Abstract

As two concepts that are both distinct and intertwined, creativity and mimesis have their own history of development. In the visual arts, both refer primarily to the principles, methods, and procedures of image production. The production of images is neither entirely arbitrary nor entirely plannable, but has its own logic, which lies between work and reality, the inner world and the outer world as well as tradition and innovation. The relevant discourses are influenced by the respective cultural-historical frameworks. Due to this fact, it is of significance to consider the tension between creativity and mimesis in image practices from an intercultural perspective.

Als zwei sowohl unterschiedliche als auch miteinander verwobene Begriffe haben Kreativität und Mimesis ihre eigene Entwicklungsgeschichte. In der bildenden Kunst beziehen sich beide vor allem auf die Prinzipien, Methoden und Verfahren des Bildschaffens. Die Produktion von Bildern ist weder völlig willkürlich noch völlig planbar, sondern hat ihre eigene Logik, die zwischen Werk und Realität, Innenwelt und Außenwelt sowie Tradition und Innovation liegt. Die relevanten Diskurse werden durch die jeweiligen kulturhistorischen Rahmenbedingungen beeinflusst. Aufgrund dieser Tatsache ist es von Bedeutung, das Spannungsverhältnis zwischen Kreativität und Mimesis in Bildpraktiken aus einer interkulturellen Perspektive in Betracht zu ziehen.

1. Kreativität, Mimesis und Kunst

a. Mimesis

Als einer der wichtigsten Leitbegriffe der europäischen Geisteswissenschaften wird das griechische Wort *Mimesis* (μίμησις, *mímēsis*) häufig mit Nachahmung, Imitation und Angleichung in Verbindung gebracht. Historisch gesehen wurde dieses Konzept im Bereich der Kunst (einschließlich der Literatur) vielfältig diskutiert. Dabei wird Mimesis als »eine künstlerische Tätigkeit verstanden, bei der sich Werke nachahmend auf eine ihnen vorgängige Realität bzw. auf ästhetische Vorbilder [...] beziehen, deren exemplarischer Charakter die Nachahmung begründet« (TREBEB 2006: 273). Die Bedeutung der Mimesis im weiteren Sinne wird in Gunter Gebauer und Christoph Wulfs Werk »Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft« von 1992 zusammenfassend dargestellt: »Mimesis ist eine *conditio humana*, die unterschiedliche Ausprägungen des Menschen erst möglich macht. Im Verlauf der historischen Entwicklung entfaltet sie ihr Bedeutungsspektrum mit Bezeichnungen wie: sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken; aber auch: Mimikry, imitatio, Repräsentation, unsinnliche Ähnlichkeit« (GEBAUER; WULF 1992: 9). Diese Ansicht zeigt die vielfältigen Bedeutungen der Mimesis in einer umfassenderen, kulturanthropologischen Perspektive. Auf dieser Grundlage »spielt Mimesis in annähernd allen Bereichen menschlichen Vorstellens und Handelns, Denkens, Sprechens, Schreibens und Lesens eine entscheidende Rolle« (GEBAUER; WULF 1992: 9). Der Schwerpunkt

»kann auf einer sinnlich gegebenen Ähnlichkeit, auf einer unsinnlichen Korrespondenz oder auf der intentionalen Konstruktion einer Entsprechung liegen« (GEBAUER; WULF 1992: 9). Ebenso hervorgehoben wird der intermediäre Charakter der Mimesis, die sich in der Zwischenstellung des Bildes zwischen der äußeren und der inneren Welt manifestiert (vgl. GEBAUER; WULF 1992: 9).

b. Kreativität

Als eine Entlehnung aus dem Lateinischen von *creatio* bezeichnet Kreation im Allgemeinen, etwas Schöpferisches zu tun. Im Deutschen gibt es mehrere Abwandlungen von diesem Wort wie Erschaffen, Erzeugen, Kreieren und Hervorbringen. Dementsprechend betrifft die mit Kreation verwandte Kreativität - kurz gesagt - die Fähigkeit, etwas Ungewöhnliches, Einzigartiges und/oder Originelles zu erzeugen. Es gibt verschiedene Ansätze, um die Herausbildung, Bedeutung und Eigenschaften von Kreativität zu interpretieren. Eine klassische Definition von Kreativität aus moderner Sicht, auf die bis heute immer wieder zurückgegriffen wird, findet sich in Morris Steins Essay »Creativity and Culture« (STEIN 1953, 311-322). Stein schrieb: »The creative work is a novel work that is accepted as tenable or useful or satisfying by a group in some point in time« (STEIN 1953: 311). Diese Bestimmung zeigt zwei grundlegende Kriterien für Kreativität auf, nämlich Neuheit und Effektivität. Neuheit stellt die Ungewöhnlichkeit, Einzigartigkeit und Originalität einer kreativen Arbeit dar, die deutlich von dem abweicht, was gewöhnlich, banal oder konventionell ist (vgl. RUNCO; JAEGER 2012: 92). Wie Władysław Tatarkiewicz jedoch feststellt, impliziert zwar jede Schöpfung eine Neuheit, aber nicht jede Neuheit hat mit einer Schöpfung zu tun (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 374). Was genau macht die Neuheit aus, um als kreativ zu gelten? Darüber hinaus variiert der Grad der Neuheit, was eine weitere Herausforderung bei der Beurteilung der Kreativität darstellt (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 374). Diese Probleme zeigen, dass Neuheit nicht das gesamte Feld der Kreativität ausfüllen kann. Neben der Neuheit müssen andere Aspekte in Betracht gezogen werden, wie etwa »ein höheres Niveau des Handelns, eine größere Anstrengung, eine größere Wirksamkeit« (TATARKIEWICZ 2003: 375). In diesem Zusammenhang führte Stein die Effektivität als eine Wertedimension ein. Wie oben zitiert, sollte eine kreative Arbeit für eine bestimmte Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt haltbar, sinnvoll oder zufriedenstellend sein. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass die Effektivität des Objekts nicht selten von einer Perspektive zur anderen variieren kann. Während ein Werk aus dem Osten in seiner eigenen Tradition als sinnvoll, wirksam oder bedeutsam gilt, ist dies aus westlicher Sicht nicht unbedingt der Fall und umgekehrt. Im Kern ist Kreativität deswegen »mehrdeutig« (TATARKIEWICZ 2003: 384). Sie »ist kein Arbeitsbegriff, aber doch ein brauchbares Stichwort« (TATARKIEWICZ 2003: 384f.). Die Auslegung dafür »ist [...] höchstens klar, aber gewiß [sic] nicht deutlich« (TATARKIEWICZ 2003: 384).

c. Kreativität, Mimesis und Kunst

Im weiteren Sinne sind Kreativität und Mimesis daher allgegenwärtige Praktiken, die das menschliche Denken, Fühlen und Handeln umfassen. Das Zusammenspiel zwischen ihnen ist auf der Ebene der Existenzphilosophie eingehend zu untersuchen. Einerseits funktioniert ein völlig autonomes, freies Schaffen nicht, denn wir befinden uns in einer Welt der Symbole, Konventionen und Prinzipien und müssen uns mit unterschiedlichen Kontexten, Assoziationen und Mustern auseinandersetzen. Andererseits ist es ebenfalls unmöglich, eine vollständig mechanische Nachahmung vorzunehmen. Jede nachahmende Handlung basiert auf Sinnlichkeit und wirkt daher auf eine Art von Veränderung hin. Die Erfahrungen gehen auf ständig verändernde Art und Weise in die mimetische Produktion ein. Darüber hinaus enthält Mimesis stets das Moment des Verweises auf eine andere Welt, von der sie nicht eindeutig getrennt werden kann (vgl. STENGER 2002: 152).

Heute ist es besonders sinnvoll, die Verbindung zwischen Kreativität und Mimesis im weiteren Sinne aus künstlerischer Sicht neu zu überdenken. In seiner Analyse von Joseph Kosuths Essay »Art after

Philosophy« von 1969 erklärt Stefan Majetschak: »Vor allem eine Aufgabe, die ehemals der Philosophie gestellt war, habe die Kunst in der Moderne selbst übernommen: die Aufgabe, einen angemessenen Begriff von Kunst zu entfalten, die sie allerdings nicht durch theoretische Überlegungen, sondern dadurch zu lösen trachtet, dass sie – wie man sagt – selbstreflexiv, also zur Kunst über Kunst wird« (MAJETSCHAK 2017: unveröffentlicht). Entsprechend diesem Standpunkt könnte die Kunst ein wichtiges Prüffeld für die Verflechtung von Kreativität und Mimesis bieten: Zum einen kann die Plausibilität der theoretischen Befunde überprüft werden. Zum anderen können dadurch weitere Betrachtungsperspektiven darauf eröffnet werden.

Auf dieser Grundlage widmet sich meine Betrachtung im Folgenden dem Spannungsverhältnis zwischen Kreativität und Mimesis beim Bildschaffen. Die Produktion von Bildern ist weder völlig willkürlich noch völlig planbar, sondern hat ihre eigene Logik, die zwischen Werk und Welt, Innenwelt und Außenwelt sowie Tradition und Innovation liegt. Wie Man betont, ist Visualität immer kontextabhängig, sozial, kulturell und politisch. Das Visuelle erweitert und transformiert indigene kulturelle Formen des Sehens und Schauens (vgl. MAN 2015: 43). Die relevanten Diskurse werden durch die jeweiligen kulturhistorischen Rahmenbedingungen beeinflusst. Auf dieser Grundlage liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf den europäischen und chinesischen Bildpraktiken.

2. Das Zusammenspiel von Kreativität und Mimesis

In Europa

Es fehlte in der Antike jahrhundertlang an Konzepten, Theorien oder Ansichten über Schöpfung. In diesem Zusammenhang wurde die Kreativität der Kunst bzw. der bildenden Kunst kaum erforscht (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 366). Nichtsdestotrotz lässt sich ein andeutender Hinweis auf Schöpferisches im älteren Verständnis der Mimesis finden, das in der Debatte zwischen Platon (429 - 347 v. Chr.) und Aristoteles (384 - 322 v. Chr.) entwickelt wurde. Anders als die einfache Natur-Nachahmung bezieht sich die Mimesis hier auf »einen spezifischen Repräsentationsmodus, nach dem die Wirklichkeit ästhetisch zu vergegenwärtigen bzw. darzustellen ist« (TREBEß 2006: 274). In dieser Hinsicht vertreten Platon und Aristoteles zwei unterschiedliche Positionen. Für Platon ist die Mimesis ein »bloßes Trugbild [...], das der ontologischen Höchstposition der Ideen gegenüber lediglich ein Seinsderivat bildet« (TREBEß 2006: 274). In der »Politeia« (ca. 380 v. Chr.) stellte er malerische Tätigkeiten in Frage und gab darauf eine verneinende Antwort: »Sagen wir von dem Maler, daß [sic] er etwas verfertigt?« »Keineswegs, denn er bildet nur nach« (TATARKIEWICZ 2003: 356). Im Gegensatz dazu drückte Aristoteles »ein modales Nachahmungsverständnis« (TREBEß 2006: 274) aus einer positiveren Sicht aus. Nach Aristoteles widmet sich die Mimesis der Offenbarung »des Möglichen und Wahrscheinlichen« (TREBEß 2006: 274). Es geht eher um »ein Nachahmen durch repräsentierendes Handeln, das etwas Abwesendes, Nicht-Präsentes unter spezifischen Bedingungen als gegenwärtig erschienen lässt« (TREBEß 2006: 274). Diese Bestimmung ermöglicht in der Tat die Teilnahme subjektiver Faktoren (Kognition, Imagination, Emotion usw.) an kreativen Tätigkeiten und lässt damit einen gewissen Spielraum für die künstlerische Kreation wie etwa Tanz, Drama, Musik und Malerei.

Im Mittelalter wurde der Ausdruck *creatio* im theologischen Sinne verwendet. Es ging darum, »Gottes Tätigkeit der Erschaffung aus dem Nichts, die *creatio ex nihilo*, zu bezeichnen« (TATARKIEWICZ 2003: 359). Der Schöpfer wurde zum Synonym für Gott. Seitdem wurde in verschiedenen Situationen die Kunstproduktion auch als ein Akt angesehen, der der Schöpfung Gottes ähnlich war. Jedoch war diese Beziehung nur *metaphorisch*. Die Kunst wurde, wie in der Antike, hauptsächlich als Nachahmung betrachtet, wie der christliche Schriftsteller Pseudo-Dionysios argumentierte: »daß [sic] sich der Maler, um ein Bild anzufertigen, unbeirrbar in die Schönheit des Urbilds vertiefen muß [sic], und das heißt: er muß [sic] nachbilden, nicht schaffen, die Schönheit erkennen, nicht ersinnen (*De eccl. hier.*, IV. 3)« (TATARKIEWICZ 2003: 359).

In der Renaissance tauchten einerseits die Ausdrucksformen der menschlichen Unabhängigkeit, Freiheit und Schöpfung auf, andererseits ist die künstlerische Schöpfung immer noch in einem Modell der Nachahmung verwurzelt. Der Unterschied besteht darin, dass das Urbild der Nachahmung hier nicht mehr Gott ist, sondern die Natur. Baltasar Gracián (1601 - 1658) schrieb in seinem Werk »El Criticón« (1656-1657): »Die Kunst ist gleichsam der zweite Schöpfer der Natur. Sie hat zur ersten Welt gleichsam eine zweite hinzugefügt. Sie gibt ihr eine Vollkommenheit, die sie in sich selbst nicht hat; die Kunst bringt, sich mit der Natur verbindend, alle Tage neue Wunder hervor« (TATARKIEWICZ 2003: 381). Leon Battista Alberti (1404-1472) war der Auffassung, dass die Natur oft bildliche Darstellungen hervorbringt. Für ihn war dies der Ursprung der Kunst. So malt die Natur oft »in die Brüche des Marmors [...] Zentauren und Gesichter bärtiger und krausköpfiger Könige« (ABERTI 1970: 19). In dieser Hinsicht stellte Wolfgang Welsch fest: »Im Gegensatz zu dieser Parallelität [zwischen Natur und Kunst] sind die Unterschiede jedoch nicht zu übersehen. Erstens geschieht die Bildung der Gestalt in der Evolution auf unbeabsichtigte Weise, während sie in der Kunst beabsichtigt ist« (WELSCH 2012: 266). Diese Sichtweise passt aber nicht ohne weiteres auf kreative, von zufälligen Faktoren inspirierte Handlungen, wie sie nicht selten im intentionalen Kunstschaffen stattfinden. Leonardo da Vinci (1452 - 1519) zum Beispiel sah in »Trattato della Pittura« (1632) die Zufälligkeit als das wichtigste Mittel zur Stimulierung seiner künstlerischen Kreativität (vgl. DA VINCI 1909: 53 [62]).

Im Grunde genommen bildete das Konzept der Mimesis in Europa von der Antike bis zum 18. Jahrhundert »ein ›Superkonzept‹, als es immer wieder dazu gedient hat, die Einheit der Künste mit Bezug auf ein sie übergreifendes Prinzip zu denken [...]« (TREBEß 2006: 274). Vor diesem Hintergrund stieß die Kunst vor dem 19. Jahrhundert auf »den Widerstand [...] gegen ihre Anerkennung als Schöpfung« (TATARKIEWICZ 2003: 363). Erst im 19. Jahrhundert erlebte das Konzept der Kreativität einen radikalen Wandel und war gleichbedeutend mit der Kunst. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) schrieb: »Die Kunst ist eine Wiederholung des Schöpfungsaktes« (TATARKIEWICZ 2003: 382). Die Kunst wurde also »nicht nur als Schöpfung, sondern sie allein wurde als Schöpfung betrachtet« (TATARKIEWICZ 2003: 363). Bei der Kreation ging es nicht mehr um die Erschaffung von etwas aus dem Nichts, sondern vielmehr um die Produktion von etwas Neuem. Die Neuheit wurde so zu einem wichtigen, wenn auch nicht dem einzigen, Kriterium für die Kreativität (vgl. TATARKIEWICZ 2003:369).

In der Geschichte der europäischen bildenden Kunst ist die Transformation von der Mimesis zur Kreation eng mit dem Wandel in der Art des Sehens verbunden. In einer Ära, in der das Konzept der Mimesis vorherrschte, galt die Zentralperspektive als ein wichtiges mathematisches Mittel, um eine Verbindung zwischen Bildlichkeit und Realität zu konstruieren. Albrecht Dürer (1471-1528) setzte sich dafür ein, die Kunst anhand der Kenntnisse von Formgesetzen zu erneuern. Einer seiner bedeutenden Beiträge in diesem Zusammenhang war die Förderung der Zentralperspektive. In seinem Holzschnitt »*Liegende nackte Frau*« (1501) geht es um diese perspektivische Darstellung. In diesem Holzschnitt betrachtet der Maler den darzustellenden Gegenstand durch einen fensterartigen Rahmen und überträgt genau das, was er sieht, auf ein gitterförmiges Blatt Papier. Auf diese Weise entsteht ein perspektivischer Bildraum, den wir bis heute oft als Standard für jede visuelle Darstellung ansehen (vgl. MAJETSCHAK 2003: 321). Dürers Arbeit basiert auf der Annahme, dass Künstler*innen beim Zeichnen immer aus einem festen Winkel heraussehen, wie durch ein offenes Fenster (vgl. MAJETSCHAK 2003: 320). Betrachten wir die Welt jedoch wirklich aus einer starren, zeitlich eingefrorenen Perspektive, wie Dürers Bildmetapher nahelegt? Was genau ist gemeint, wenn wir von Dingen oder Ereignissen sprechen, die in unserem Blickfeld erscheinen?

Die visuelle Phänomenologie, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurde, stellte die breite konventionelle Zentralperspektive in Frage. Eine Grundansicht ist, dass eine sogenannte gegebene visuelle Identität von etwas, das vom Auge mechanisch reflektiert wird, überhaupt nicht wahrgenommen werden kann. In seinem repräsentativen Werk »Schriften zur Kunst« lieferte Konrad Fiedler (1841 - 1895) die entscheidende theoretische Anregung für das Projekt der visuellen Modernisierung (vgl. MAJETSCHAK 2003: 307). Nach Fiedler ist das Sehen kein mechanischer Akt (vgl. FIEDLER 1991: 368). Stattdessen besteht jeder Sehvorgang aus einer Abfolge von visuellen Eindrücken (vgl. FIEDLER 1991: 364). Diesbezüglich erklärte

Majetschak: »Das Auge ist - wenigstens in der Wirklichkeit des Sehens - also gar nicht der fixierte, gewissermaßen zeitenthobene Fixpunkt einer statischen Sehpyramide, sondern ›schwingt‹ im variablen Rhythmus der Zeit« (MAJETSCHAK 2003: 308). Der Akt des Sehens ist im Wesentlichen ein zeitlicher Prozess, an dem das Auge dynamisch beteiligt ist. »Alles sieht [...] in anderem Lichte und zu anderen Zeiten, aus veränderten Perspektiven, bei flüchtigem oder intensiviertem Hinsehen, stets anders aus und zeigt sich in individuellen Form- und Farbkonstellationen« (MAJETSCHAK 2003: 309). Infolge von Fiedlers bahnbrechenden Einsichten in die bildende Kunst wurde der klassische Ansatz der Mimesis aus der zentralen Position verdrängt, die er im Kunstschaffen einst einnahm.

Paul Cézanne (1839 - 1906) gilt als einer der Pioniere, der sich einer kreativen Anwendung der Ansätze der modernen visuellen Phänomenologie auf die Bildpraxis widmete. In seinem Werk »Stilleben« (1879 - 1882) werden die darzustellenden Objekte - Früchte, Flasche, Schüssel - »aus jeweils anderer Perspektive« (MAJETSCHAK 2003: 319) beobachtet. Majetschak erklärte: »Cézannes Bild [...] versucht, der Wirklichkeit des Sehens im Raum gerecht zu werden und notiert die vielen Bahnen, auf denen sein Auge in der Zeit über das Motiv glitt« (MAJETSCHAK 2003: 321). Die produzierte Bildform ist nicht mehr »[e]in in sich homogener, zentralperspektivisch [...] konstruierter Raum« (MAJETSCHAK 2003: 320), »der [sich] gar nicht in einem Moment erfassen« (MAJETSCHAK 2003: 322) lässt. Stattdessen geht es um eine multiperspektivische Konstruktion, die den Blick des Betrachters einlädt, an einer zeitlichen Bewegung teilzuhaben. »So nötigt es den Betrachter zu einem neuen Sehen, zur Erfahrung einer veränderten, manchmal ungewohnten Sichtbarkeit der Dinge, die im Bild entspringt« (MAJETSCHAK 2003: 322). Ein solches Werk kann immer noch als Mimesis betrachtet werden. Jedoch handelt es sich nicht mehr um eine exakte, statische Wiedergabe der Realität, sondern vielmehr um eine phänomenale, dynamische Konstruktion der Welt, wie sie der Betrachter am eigenen Leib wahrnimmt.

So tauchten im Laufe der europäischen bildenden Kunstgeschichte zwei Ansätze von Kreativität und Mimesis nacheinander auf. Der erste Ansatz betont die exakte Nachahmung von Objekten unter strikter Einhaltung künstlerischer Normen und mathematischer Methoden. Dabei war die Kreativität weitgehend eingeschränkt, obwohl Vorstellungskraft, Expressivität und Unbewusstes als menschliche Natur sowie Zufälligkeit beim Bildschaffen immer eine Rolle spielen. So entstand eine kreative Mimesis. Der zweite Ansatz wird insbesondere auf der Grundlage der modernen visuellen Phänomenologie entwickelt. Sie befasst sich mit Prozess, Ereignis, Zufall und leiblicher Erfahrung und setzt sich so für eine multiperspektivische, dynamische Darstellung der Welt ein, in der wir uns befinden. Eine mimetische Kreation als Schaffungsmethode wird so in den Vordergrund gestellt.

In China

Mir scheint, dass das moderne Konzept des Bilderschaffens in Europa, das auf eine mimetische Kreation ausgerichtet ist, der altchinesischen Bildauffassung nähersteht, auch wenn ihre Ausgangspunkte, Methoden und Verfahren unterschiedliche kulturelle Wurzeln haben. In der vormodernen chinesischen Kunst fehlte es an den Begriffen der Kreativität und Mimesis. Dies bedeutet aber nicht, dass eine Reflexion über das Verhältnis zwischen beiden nicht vorhanden war. Im Gegenteil, dieses Thema wurde sowohl theoretisch als auch praktisch vielfältig erforscht. Eine Besonderheit liegt in der Tatsache, dass eine solche Erforschung sich in erster Linie auf die Spannung zwischen der Nachahmung der Form und der Offenbarung der Essenz auf der Grundlage des Gesetzes der Schlichtheit konzentriert.

Im »Buch der Wandlungen« (I Ging) (etwa 3. Jahrtausend v. Chr.), einem der ältesten philosophischen Bücher Chinas, wird beschrieben, wie *Bao Xi* die symbolischen *acht Trigramme* (Ba Gua) basierend auf einer Beobachtung der Form der Dinge schuf:

Als in alter Zeit Bao Xi die Herrschaft unter dem Himmel ausübte, blickte er nach oben und betrachtete die Erscheinungen (*xiang*) am Himmel. Er wandte sich nach unten und betrachtete die

Gesetzmäßigkeiten der Erde. Er betrachtete die Zeichnung (*wen*) der Vögel und Wildtiere sowie die Günstigkeit der Orte. In der Nähe bezog er sein Wissen aus [den Erfahrungen am eigenen] Leibe, in der Ferne bezog er es aus [der Betrachtung der] Dinge. Daraufhin machte er als Erster die acht Trigramme, um die Kräfte (*de*) des ›Leuchtens der geistigen Kraft‹ (*shen ming*) zugänglich zu machen und das Wirken der zehntausend Wesen zu kategorisieren (Übersetzung von EINZINGER 2006: 186).

Die oben zitierten acht Trigramme galten damals nicht als künstlerisch, sondern wurden zur Vorhersage verschiedener Dinge und Ereignisse verwendet und hatten somit eine pragmatische Funktion. Aber ihr hoher Grad an Abstraktion und Verallgemeinerung über die phänomenale Welt können uns helfen, die Denk- und Handlungsweisen im alten China zu verstehen. Die traditionellen Chinesen neigen dazu, die wesentlichen Merkmale der Dinge herauszufinden und sie auf eine minimalistische und symbolische Weise darzustellen. Aus dieser Perspektive sind die Künstler*innen weder Nachahmer*innen noch Schöpfer*innen, sondern vielmehr *Entdecker*innen* der Normen und Gesetze hinter Phänomenen.

Zu Beginn des Kapitels 37 des Buches »Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen« (Wenxin Diaolong) (ca. 501 - 502), das als die erste systematische Auseinandersetzung mit der chinesischen Literaturpraxis angesehen wird, erläuterte der Autor *Liu Xie* sein Verständnis von Nachahmung: »Das ungeformte Abstrakte wird Dao [道] genannt, während das geformte Konkrete Qi [器] heißt. Das subtile Dao [道] ist schwer klar zu erklären. Selbst mit einer präzisen Sprache lässt es sich nicht angemessen ausdrücken. Das greifbare Qi [器] hingegen ist leicht zu beschreiben, obwohl sein wahres Bild am besten in kraftvollen Worten zum Ausdruck kommt« (LIU: online; meine Übersetzung).

In der chinesischen Philosophie ist das Dao [道] ein Schlüsselbegriff, der die ultimative Wahrheit über die Existenz und Entwicklung des Kosmos darstellt. Das Dao [道] gilt als formlos, unsichtbar, unsagbar und durchdringt alle Dinge. Dagegen bezeichnet das Qi [器] die phänomenale Welt, die sichtbar, greifbar und sprachlich ausdrückbar ist. In dem obigen Zitat wies *Liu Xie* tatsächlich auf zwei Arten der Mimesis hin, nämlich die Nachahmung von Phänomenen und die Darstellung der Essenz hinter Phänomenen. In der chinesischen intellektuellen Tradition sind die beiden untrennbar miteinander verbunden. Obwohl sich *Liu Xies* Ansicht in erster Linie auf das Gebiet der Literatur konzentriert, repräsentiert sie auch ein allgemeines Verständnis von Mimesis und Kreation unter chinesischen Künstler*innen. Im chinesischen Kunstschaffen steht die Darstellung von Phänomenen im unmittelbaren Zusammenhang mit der Offenbarung ihrer Wesensmerkmale. Was hier betont werden sollte, ist eine daoistische Grundansicht - das große Dao [道] ist so einfach, wie es nur sein kann. Im weiteren Sinne bedeutet dies, dass alle scheinbar komplexen Theorien, Prinzipien, Gesetze und Methoden auf kurze Worte reduziert werden können. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das »Daodejing«, das als Kanon des Daoismus gilt, nur etwa 5000 Wörter lang ist. Die Idee, einen schlichten Stil zu schätzen, übte einen unmittelbaren Einfluss auf die Herausbildung der ästhetischen Merkmale der chinesischen Kunst einschließlich der Malerei aus.

Das Zusammenspiel zwischen der Nachahmung der Form und der Offenbarung des Wesens erreichte seinen Höhepunkt in der chinesischen berufsmäßigen Malerei des 12. Jahrhunderts. Die berufsmäßigen Maler des alten China waren vor allem »beamtete[n] Maler[n] oder Kunsthandwerker[n], die [...] an einer eigens errichteten kaiserlichen Malakademie ausgebildet wurden« (POHL: online). Im Vergleich zur chinesischen Literatenmalerei, in der eine poetische Welt auf eine vereinfachtere, abstraktere, farblich sparsamere Weise dargestellt wird, um Spiritualität und Individualität besser auszudrücken, steht in der berufsmäßigen Malerei im Vordergrund normalerweise eine detaillierte, farbenfrohe Wiedergabe von menschlichen Figuren, Porträts, buddhistischen Ikonen oder Vögeln und Blumen in einem raffinierten Stil. Ab dem 12. Jahrhundert trat jedoch eine radikale Transformation ein. Viele Literatenmaler waren zu dieser Zeit in der Berufsmalerei tätig. Dies führte dazu, dass eine beträchtliche Anzahl von professionellen Gemälden die Ideen, Prinzipien und Methoden der Literatenmalerei übernahm. Mit ihren poetischen, vereinfachten und expressiven Besonderheiten überschneiden sich die Werke weitgehend mit Literatenbildern und stellen damit eine Mischung aus Raffinertheit und Schlichtheit dar.

In diesem Zusammenhang möchte ich das Bild »Tanzen und Singen« (Ta Ge Tu) von einem der wichtigsten Berufsmaler der damaligen kaiserlichen Malakademie - Ma Yuan (ca. 1140 - 1225) vorstellen. Der maßgebliche Einfluss der Literatenmalerei auf dieses Werk ist durch den schlichten Stil, den Kontrast zwischen Leere und Fülle, die große Leerfläche sowie den sparsamen Einsatz von Farbe gekennzeichnet. Auf den ersten Blick scheint es ein Werk zu sein, das nur natürliche Landschaften abbildet. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass es sich tatsächlich um eine Darstellung des menschlichen Lebens auf dem Lande handelt. In einer detaillierten Darstellung der Menschenfiguren und Naturgegenstände sind immer noch die Spuren der Berufsmalerei zu erkennen. Diese Darstellung ist jedoch keine exakte Nachahmung, sondern zielt darauf ab, die wesentlichen Merkmale der dargestellten Objekte zu enthüllen. Im Bild sind sechs kleine Figuren abgebildet, die nicht die zentrale Position einnehmen, sondern unauffällig am unteren Rand stehen. Die Darstellung ist dynamisch, lebendig und witzig und trägt so maßgeblich zur Gestaltung einer heiteren Atmosphäre bei. Unten links sind vier Erwachsene zu sehen. Sie scheinen von der Feier betrunken zu sein, so sehr, dass sie torkelnd gehen. Trotzdem sind sie außerordentlich begeistert und tanzen sogar noch. Unten rechts sind die Mutter und das Kind zu sehen. Ihr Lächeln deutet darauf hin, dass sie das Verhalten der Älteren amüsant finden. Außerdem verwendete der Künstler bei der Darstellung von Bergen und Felsen den seitlichen Schwung des Pinsels, um die Steilheit der Berge und die Textur der harten Steine hervorzuheben. Diese schlichten Pinselstriche werden Axthiebe genannt, da die dargestellten Felsen den Eindruck vermitteln, als seien sie von einer riesigen Axt gespalten worden.

Während die Zentralperspektive in der klassischen europäischen Malerei weit verbreitet war, hatte die Technik der »Dreierlei Ferne« (San Yuan) einen tiefgreifenden Einfluss auf die Kompositionsweise der traditionellen chinesischen Malerei. Eine klassische Erklärung bezüglich dieser Kompositionstechnik lässt sich in dem Essay »Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell« (Lin Quan Gao Zhi) vom Maler und Kunsttheoretiker Guo Xi (1020 - 1090) finden (der Titel wurde von Matthias Obert übersetzt):

An Gebirgen gibt es dreierlei [Formen der] Ferne: Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird »Höhenferne« genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird »Tiefenferne« genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird »Ferne auf gleicher Höhe« genannte. Die der Höhenferne [entsprechende] äußere Erscheinungsweise ist klar und hell. In jener der Tiefenferne [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise wird es Schicht um Schicht düsterer. In der der Ferne auf gleicher Höhe [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise gibt es Helligkeit und Verdunkelung (OBERT 2007: 520 f.; das Zitat wurde von Matthias Obert übersetzt).

Die Technik der »Dreierlei Ferne« kann beim Bildschaffen separat verwendet werden. Wenn alle drei Techniken in demselben Werk eingesetzt werden, entsteht eine ungewöhnliche Atmosphäre. Ein Beispiel für Letzteres ist das Bild »Ein abgelegener Tempel inmitten einer Waldlichtung auf dem Gipfel« (Qing Luan Xiao Si Tu) von Cheng Li (919 - ca. 967). Mit feiner und präziser Pinselführung und leichter Tusche wird eine Naturszene aus Nordchina abgebildet. Die hoch aufragenden Berge, die dichten Wälder und die verschwommenen Wolken vermitteln eine Atmosphäre der Einsamkeit und Stille. Auf den ersten Blick wirkt das Bild wie eine realistische Wiedergabe der Umgebung. Wenn man jedoch weiter beobachtet, ist es schwierig zu bestimmen, aus welcher Perspektive das Werk entstanden ist. Das ist der ästhetische Effekt aus der Dreierlei-Ferne-Technik: Vor einer solchen »relative[n] festgelegte[n] ästhetische[n] Gesamtkonzeption« (LI 1992: 319) ist es möglich, vielerlei Betrachtungsmöglichkeiten - »Vorblicken, Nachblicken, Aufblicken, Hinblicken, Ausblicken, Zurückblicken« (TSUJIMURA 1984: 147) hervorzurufen. In diesem Zusammenhang spielt eine Zentralperspektive überhaupt keine Rolle, weil die Perspektive des Bildes nicht mehr auf einen festen Blickwinkel begrenzt, sondern flexibel, vielfältig und veränderbar ist. Vielmehr finden die Bildpraktiken aus dem Osten Resonanz in dem westlichen Arbeiten, die auf einer modernen visuellen Phänomenologie beruhen. Beide zwingen »dem Betrachterauge eine selbst in sich zeitliche Bewegung auf, die [...] keineswegs willkürlich ist, sondern durch die innerbildlich konstruierte Multiperspektivität der Darstellung motiviert, ja geradezu gelenkt wird« (MAJETSCHAK 2003: 322). So ist es für »das Auge des Betrachters« (MAJETSCHAK 2003:

322) möglich, »ein (strukturelles) Äquivalent, man könnten auch sagen: ein Analogon dessen zu erzeugen, was der Maler gesehen hat oder zur Sichtbarkeit bringen will« (MAJETSCHAK 2003: 322).

3. Zeitgenössisch: jenseits der Mimesis?

Aus einem historisch-kulturellen Rückblick lässt sich erkennen, dass das Verhältnis von Kreativität und Mimesis als zwei Grundkonzepten des Bildschaffens ein komplexes Netzwerk von Unterschieden, Überschneidungen und Übergängen zeigt. Eine interkulturelle Auseinandersetzung enthüllt, dass es bei diesem Thema in West und Ost kein absolut Identisches gibt, sondern nur die Ko-Existenz von Kompatibilität und Inkompatibilität. In Europa erfuhr im Grunde das Interesse am Bildschaffen einen Wandel von der Mimesis zur Kreativität. Zumindest bis zum Aufkommen der Moderne war ein Verständnis des Bildschaffens aus einer kreativen Perspektive noch ungewöhnlich. Im Gegensatz dazu waren in der chinesischen Bildtradition Kreativität und Mimesis meist miteinander verwoben, auch wenn die beiden als zwei Kategorien in der Geschichte der chinesischen Kunstgeschichte nicht formell eingeführt wurden.

Heutzutage wird Kreativität so sehr geschätzt, dass sie als eine der wichtigsten Kunstfertigkeiten angesehen wird. Auf einer internationalen Konferenz über Kunst in der heutigen Gesellschaft, die 1967 in Genf stattfand, vertrat der Referent Jean Leymarie folgende Ansicht: »Wichtig sei nicht, was man schafft, sondern daß [sic] man überhaupt schafft. Es geht nicht um Kunstwerke, von denen wir genug haben, mit denen wir gesättigt und übersättigt sind; es geht um die Künstler, die Verkörperung von Phantasie und Freiheit« (TATARKIEWICZ 2003: 377f.)

Nach dieser Auffassung sollte der Fokus der Aufmerksamkeit nicht auf dem Kunstwerk selbst liegen, sondern zuallererst auf der schöpferischen Fähigkeit der Künstler*innen. So erreichte die Verehrung der Kreativität eine neue Ebene. Insofern spiegelt sich das Nachdenken über Kreativität und Mimesis besonders im Verhältnis von Innovation und Tradition wider.

Auch zeitgenössische chinesische Künstler*innen haben sich an diesem innovativen Trend beteiligt. Dies spiegelt sich vor allem in der rasanten Entwicklung zahlreicher experimenteller Schulen der Kunst wider, deren Entstehung auf den umfangreichen Austausch mit westlichen Künstler*innen im Rahmen der *Reform und Öffnung* Chinas seit den späten 1970er Jahren zurückzuführen ist. Die relevanten Praktiken und Ergebnisse sind Teil der internationalen Avantgarde geworden. Jedoch ist dies nur die halbe Wahrheit, denn eine gegenläufige Tendenz ist auch aufgetaucht: Seit dem 20. Jahrhundert haben viele chinesische Künstler*innen über die westliche Kunst und ihre Einflüsse nachgedacht und versucht, entsprechende Elemente in den Schaffensprozess zu integrieren, um die Modernisierung der traditionellen chinesischen Kunst voranzutreiben. Ein Vorbild dafür ist die *New-Ink-Bewegung* (Xin Shuimo Yundong) in Hongkong, die seit den 1960er Jahren von Lv Shoukun (1919-1975) angeführt wird.

Hintergrund der *New-Ink-Bewegung* (Xin Shuimo Yundong) war der politische Konflikt zwischen der Hongkonger Linken und der britischen Kolonialregierung in Hongkong in den 1960er Jahren. Dies förderte nicht nur die Lokalisierung von Politiken und stärkte das Zugehörigkeitsgefühl und das lokale Bewusstsein der Hongkonger Bürger*innen, sondern veranlasste auch Hongkonger Künstler*innen, ihren Fokus von künstlerischen Traditionen auf existenzielle Situationen auszudehnen, das heißt, von metaphysischen Begegnungen auf soziale Belange (vgl. MAN 2015: 43). Aus diesem transformativen Prozess entstand die *New-Ink-Bewegung* (Xin Shuimo Yundong). Ihre spirituelle Ausrichtung besteht darin, den Menschen in einer kolonialen Stadt mit fortschrittlichen materiellen und technologischen Bedingungen zu helfen, ein geistiges Gleichgewicht zu erreichen (vgl. MAN 2015: 43f.). Shoukun Lv gilt als Pionier in dieser Bewegung. In seinen Tuschebildern lässt er bewusst westliche Ideen in die chinesische Tradition einfließen und verknüpft die Modernisierung der traditionellen Kunst mit der kulturellen Identität Hongkongs (vgl. MAN 2015: 43)

Lv betrachtet die Kombination von Konzepten und Techniken moderner westlicher Malrichtungen (Impressionismus, Fauvismus, Kubismus, Surrealismus, abstrakter Expressionismus usw.) mit der Tuschemalerei nicht als Kreation, sondern eher als *Anpassung* (vgl. MAN 2015: 44). Für ihn besteht die entscheidende Rolle der Kunst in der chinesischen Tradition darin, Leib/Körper und Geist zu kultivieren. Zeitgenössische Innovationen in der Tuschemalerei sollten nicht von dieser Grundlage abgekoppelt werden (vgl. MAN 2015: 44). Ausgehend davon schuf Lv viele halbabstrakte und rein abstrakte Tuschebilder. Dabei lässt er bewusst westliche Ideen in die chinesische Tradition einfließen und verknüpft die Modernisierung der traditionellen Kunst mit der kulturellen Identität Hongkongs (vgl. MAN 2015: 43). Am bemerkenswertesten diesbezüglich ist seine Zen-Bildserie, die eine Verbindung zwischen dem westlichen abstrakten Expressionismus, dem Daoismus und dem Zen-Buddhismus darstellt (vgl. MAN 2015: 43). Als Beispiel mag das Werk *Chuang Tze by himself* von 1974 dienen. Dieses Bild besteht hauptsächlich aus kalligrafischen Pinselstrichen mit zwei extremen Techniken: trockene Pinselführung (Ganbi) und nasse Pinselführung (Shibi). Die daraus resultierenden dicken Linien stehen in stärkerem Kontrast zu den leeren Flächen, um die daoistische Sicht auf die Entstehung und Wandlung der Welt auszudrücken. Die rote Lotosblume symbolisiert Reinheit und Nirwana im buddhistischen Sinne. Angesichts solcher Werke, sei es aus westlicher oder östlicher Perspektive, mag ein gemischtes Gefühl von Vertrautheit und Fremdheit entstehen - ein Gefühl, das sowohl mit den jeweiligen Traditionen verbunden als auch gewissermaßen von ihnen distanziert ist. Dies macht es schwierig, sie lediglich als Schöpfung oder als Nachahmung nach ihren jeweiligen ursprünglichen Kriterien zu begreifen. Man wies darauf hin: »The contribution of the ink experiment lies in the fact that it preserves a text of the practice of the evolution of the concepts in the field of contemporary art and culture; and it provides a valuable experience in what concerns the appropriate strategy of an autochthonous culture effected by the drive of globalization» (MAN 2015: 45).

Sollten wir anhand dieser Fallstudie nicht erörtern, wie herkömmliche künstlerische Ideen aus verschiedenen Kulturen in der Gegenwart in Frage gestellt werden und wie sie sich gleichzeitig auf innovative Weise einander annähern? Bedeutet das nicht, dass West in Ost und Ost in West enthalten bleibt? In diesem Zusammenhang würde eine ständige Rückbesinnung auf die eigene Tradition es Künstler*innen ermöglichen, ihre Persönlichkeit und ihren Stil besser zum Ausdruck zu bringen und ihren Platz in einer globalen Perspektive herauszufinden.

Literatur

- ALBERTI, LEON BATTISTA: *On Painting*, [First appeared 1435-36] trans. John R. Spencer. New Haven [Yale] 1970
- DA VINCI, LEONARDO: *Traktat von der Malere*. Jena [Diederichs] 1909
- EINZINGER, IRMGAD: *Ausdruck und Eindruck: Zum chinesischen Verständnis der Sinne*. Wiesbaden [Harrassowitz] 2006
- FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*, Bd. II. München [Fink] 1991
- GEBAUER, GUNTER; WULF, CHRISTOPH: *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1992
- LI, ZEHOU: *Der Weg des Schönen: Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*. Freiburg [Herder] 1992
- LIU, XIE: *Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen* (Wenxin Diaolong). <http://www.gushicimingju.com/dianji/wenxindiaolong/> [letzter Zugriff: 06.02.2022]
- MAJETSCHAK, STEFAN: Die Modernisierung des Blicks. Über ein sehtheoretisches Motiv am Anfang der modernen Kunst. In: HAUSKELLER, MICHAEL (Hrsg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug/Kusterdingen [Die Graue Edition] 2003, S. 298-328

- MAJETSCHAK, STEFAN: *Die Verabschiedung des Schönen. Gründe und Hintergründe einer Tendenz in der Bildenden Kunst der westlichen Moderne*. Vortrag gehalten an der Universität Shanghai am 25.03.2017, unveröffentlicht
- MAN KIT WAH, EVA: *Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context*. Berlin [Springer] 2015
- OBERT, MATHIAS: *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. München [Karl Alber] 2007
- POHL, KARL-HEINZ: *Symbolik und Ästhetik der chinesischen Bambusmalerei*. https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Bambusmalerei.pdf. [letzter Zugriff: 06.02.2022]
- RUNCO, MARK A.; JAEGER, GARRETT J.: The Standard Definition of Creativity. In: *Creativity Research Journal* 24, 2012, S. 92-96
- STEIN, MORRIS I.: Creativity and culture. In: *Journal of Psychology* 36, 1953, S. 311-322
- STENGER, URSULA: *Schöpferische Prozesse. Phänomenologisch-anthropologische Analysen zur Konstitution von Ich und Welt*. Weinheim und München [Juventa] 2002
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW: *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetische Erlebnis*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- TREBEß, ACHIM (Hrsg.): *Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart/Weimar [Metzler] 2006, S. 273-275
- TSUJIMURA, KOICHI: *Über Yü-chiens Landschaftsbild »In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück«*. Göttingen [Goltze] 1984
- WELSCH, WOLFGANG: *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*. Stuttgart [Reclam] 2012

Biografische Notiz

Zhuofei Wang ist Privatdozentin am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim.
Kontakt: zhuofei@uni-hildesheim.de