

# **Botschaft und Empfang**

## **Kulturanalyse eines chinesischen Rollbildgemäldes**

Renata Fu-sheng FRANKE (Berlin)

Die Grundlage zu dem vorliegenden Aufsatz bildet die Bildbetrachtung einer im Familienbesitz befindlichen chinesischen Rollbildserie, die von Dr. Claudius C. Müller, Direktor des Völkerkundemuseums München, zur Feier des 90. Geburtstages meines Vaters, Prof. em. Dr. Wolfgang Franke, vorgenommen wurde. Seine anregende Vorstellung hat mich auf die ersten Spuren einer Deutung dieses aus zwölf Hängerollen bestehenden Gemäldes gesetzt, dessen Entstehung und Herkunft anonym sind. Es handelt sich um eine Seidenmalerei, die kunstvoll auf Papier aufgeklebt ist, was beim ersten oberflächlichen Blick kaum zu bemerken, jedoch deutlich an den Bruchstellen und Rändern des Gewebes erkennbar wird. Die Rollen gehörten ursprünglich der Beamtenfamilie meiner Mutter Chün-yin Franke-Hu. Sie wurden von Roten Garden in der Kulturrevolution konfisziert. Wie die Familie später erfuhr, hatte sich dann aber Staatspräsident Zhou Enlai persönlich des Gemäldes angenommen. Die Rollen wurden nach der Kulturrevolution unversehrt meiner Mutter als der Ältesten der Familie zurückgegeben und gingen nach deren Tod im Dezember 1988 an mich über. Ich brachte sie dann aus Beijing nach Berlin.

Das Gemälde ist schwer zu bestimmen, zumal die Rollen weder Datierung, Signatur, noch Siegel oder eine sonstige Aufschrift enthalten. Vermutlich handelt es sich um ein Produkt der späten Qing-Zeit, d.h. vom Ende des 19. Jahrhunderts, möglicherweise gefertigt als Kopie eines älteren Ming-zeitlichen Werkes. Offensichtlich wurde diese Bildserie zu dekorativen Zwecken hergestellt, über ihre künstlerisch-ästhetische Ausführung läßt sich streiten; sie ist wohl eher als ein kunsthandwerkliches Artefakt zu bezeichnen. Als tapetenartige Bekleidung nehmen die jeweils 53 cm breiten Rollen insgesamt eine Länge von 6,36 m und eine Höhe von 2,10 m ein.

Herausfordernd ist allerdings auf jeden Fall, den Sinngehalt dieses Gemäldes zu erfassen, was den Versuch einer Deutung besonders reizvoll erscheinen läßt. Zu klären wäre u.a., ob möglicherweise dieses Gemälde, wie bekanntere Rollbildserien, als panegyrisches, d.h. lobrednerisches und symbolisches Werk zur Gattung der erzählenden Malerei gehört. Obgleich diese der Phantasie nur wenig Spielraum lassen, handelt es sich um eindrucksvolle Werke, die einen hohen informativen und dokumentarischen Wert haben, indem sie die Aussagen zeit-

genössischer Schriften ergänzen und eine genauere Beschreibung von Ereignissen und Praktiken ermöglichen.<sup>1</sup> Das vorliegende Gemälde entzieht sich allerdings einer unmittelbaren historischen Lesart, so daß ein anderer Zugang gefunden werden muß. Daher soll im Folgenden zunächst die Komposition der Szenerie beschrieben werden, und zwar zunächst nur so, wie sie sich einem unbefangenen Betrachter darbietet, um diesem dann einige etwas ausführlichere Überlegungen zur methodischen Herangehensweise folgen zu lassen, die der anschließenden inhaltlichen Deutung des Gemäldes eine theoretische Grundlage geben. Es muß also betont werden, daß es sich bei diesem Aufsatz um keine kunsthistorisch begründete wissenschaftliche Bestimmung, sondern um eine kulturanalytische Abhandlung im allgemeinen Sinne handelt.

### 1. Die Komposition und der Gegenstand des Gemäldes

Die zwölf Rollbilder fügen sich vom inhaltlichen wie räumlichen Aufbau her zu einem Gesamtbildwerk zusammen, das drei unterschiedliche thematische Teile erkennen läßt.

- Die vier Bilder in der Mitte zeigen verschiedene Personengruppen eines vornehmen Haushaltes, die sich vor allem in einer Halle und im Hof eines ausladenden Anwesens aufhalten. In der Halle sitzt inmitten einer Schar von zwölf Grazien eine herrschaftliche Person in einem prächtigen Gewand mit einer breiten roten Stola um Rücken und Arme geschlungen, über Haupt und Schultern fällt ein einfaches braunes Tuch. Die Person hat einen feinen Gesichtsschnitt mit langem dünnen spitzen Schnurr- und Kinnbart. Im Gegensatz zu den blassen Gesichtern der Damen ist seine Gesichtstönung ziemlich dunkel. Eine der Damen trägt ein Schwert in den Händen, eine andere einen Ehrenschild mit einem skizzenhaften Löwenbild geschmückt, eine dritte hält einen Stab mit roten Wedeln, weitere tragen ein Buch, einen Beutel, einen Federfächer und anderes mehr in Händen. In der Ecke der Vorhalle befindet sich ein großer Tisch mit Büchern, Papierrollen, Vasen, einem Räucherbecken und anderen Gefäßen. An den Stufen zur Halle kniet eine kahlköpfige Gestalt mit Haarbüscheln über den Ohren, die eine mit einem roten Band umwundene Papierrolle darreicht. Neben ihm hat sich ein Mann im roten Mantel zu Boden geworfen. Auf den Stufen zur Halle steht ein junger Mann in einem gegürteten weißen Gewand und streckt ihnen seine Hände entgegen. Neben verschiedener Dienerschaft in schlichten weißen Gewändern und spielenden Kindern im Hintergrund sieht man drei kräftige, offenbar krie-

<sup>1</sup> Bezug genommen werden kann hier beispielsweise auf die vier im Musée Guimet Paris befindlichen bemalten langen Querrollen aus Seide über „Kaiser Qianlongs Herbstjagden in Mulan“ aus dem 18. Jahrhundert. „Die Rollen von Mulan stellen das Panegyricon einer Institution und eines Ritus dar: die kaiserliche Herbstjagd. So gesehen bieten sich dem Betrachter nicht beliebige Jagdszenen dar, sondern das Modell der Jagd schlechthin.“ Vgl. Michèle PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS: „Kaiser Qianlongs Herbstjagden in Mulan“, in: *Europa und die Kaiser von China. Berliner Festspiele*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1985, S. 162.

gerische Gestalten an der Seite der Haupthalle stehen. Ihre Gewandung ähnelt eigentümlichen Kostümen der klassischen chinesischen Oper. Im Hof befinden sich überdies zwei offensichtlich gerade eingetretene Besucher, von denen der eine ein verpacktes Schwert trägt und der andere ein in Tuch eingeschlagenes Paket hält. Seitlich am Geländer steht noch ein beleibter Mann mit einem über das Haupt hochgezogenen roten Umhang, neben ihm ist noch eine kleine dunkelgekleidete Figur mit einem Beutel in den Händen.

- Auf den rechten vier Rollen sieht man das Eingangstor und die Szenerie vor dem Anwesen. Auf einer Terrasse an der Mauer steht ein weißer Elefant mit krausem Fell, umgeben von sechs Fahnenträgern. Vor dem Elefanten ist ein großer Wasserbottich plaziert. Rechts und links neben seinem Haupt sind zwei dunkle knorrige Gestalten. Der eine ist halb nackt, er hat nur ein Lenden- und ein Schultertuch umgeschlungen, und er trägt einen hohen Krückstock; der andere hantiert an einem Henkelgefäß. Auffällig ist ihre tonsurartige Haartracht, die auch noch verschiedene andere Gestalten im Vordergrund aufweisen, die man von hinten sieht.

Ein backenbärtiger Mann mit dunklen markanten Gesichtszügen, in einen vornehmen weiten blauen Mantel gekleidet und mit einer roten Tuchbedeckung über Kopf und Schultern, betritt gerade die Stufen zum Eingangstor des ummauerten Anwesens. Er trägt in den Händen einen in weißes Tuch eingeschlagenen langen Gegenstand. Ein weiterer in einen prächtigen roten Umhang gekleideter Mann – wie derjenige im Hof – befindet sich in Begleitung von zwei jüngeren Personen auf der Außengalerie. Sie betrachten einen ankommenden Zug auf der Brücke zur Vorderterrasse, bestehend aus einem gehörnten schuppigen Fabeltier, einem Qilin, das von einem dunkelhäutigen Mann geführt wird. Auf ihm sitzt ein kräftiger Reiter, der im rechten Arm einen langen Stab mit einer schmalen Mondsichel am oberen Ende hält. Gleich hinter ihm wird eine hohe Vase von einem halb glatzköpfigen Burschen in Hemdsärmeln und hochgekremelter Hose auf einem Karren herangeschafft. Auf der letzten Bildrolle wird ein Löwe mit wallender Mähne von seinem Führer mit überlangen wehenden Ärmeln herangewedelt.

- Auf den vier linken Bildern sieht man den Garten des Anwesens mit hohen Bäumen und bizarren Steinen, der durch eine Felspartie zur Haupthalle hin abgetrennt ist. Im Hintergrund schauen von einem Balkon eine Frauen und ein Kind herunter, auf der Terrasse steht eine weitere Frau, einen runden Kasten tragend. Im Garten selbst erkennt man Männer verschiedenen Alters, die offensichtlich unterhaltende Kurzweil betreiben. Eine Gruppe von drei Männern, neben einem von ihm steht noch ein Knabe, sitzt im Kreis und befindet sich offenbar im Gespräch. Eine Gruppe von zwei Spielern und zwei Zuschauern ist um einen Tisch mit einem Brettspiel, dem Weiqi, versammelt. Im Vordergrund unter einem Baum betrachtet eine Gruppe

von fünf Männern ein Rollbild, während zwei von ihnen das Bild auf-  
ge-



Bildrollen 1–3: Garten eines herrschaftlichen Anwesens, in dem verschiedene Personengruppen sich mit Kurzweil unterhalten.



Bildrollen 4–6: Haupthalle des Anwesens, in der eine herrschaftliche Person umgeben von zwölf Grazien thront.



Bildrollen 7–9: Eingangstor und Hof des Anwesens, in dem verschiedene Besucher ihre Aufwartung machen.



Bildrollen 10–12: Terrasse vor dem Anwesen, auf der ein weißer Elefant steht und weitere Personengruppen eintreffen.



halten. Im Vordergrund beschäftigen sich zwei Jungen mit einem Paket weiterer Rollen. Zwei schwarzweiße Kraniche staken im rechten Vordergrund durch den Garten; sie werden von einem älteren Herrn betrachtet, während ein jüngerer Herr sich ihm zuwendet.

Wie ist nun dieses Gemälde in seinem dreiteiligen Arrangement zu verstehen? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es einiger methodischer Vorüberlegungen, weil sich – zumindest für einen Laien – ad hoc keine konkreten Anhaltspunkte für eine Deutung bieten. Mittels einer kunsthistorischen Herangehensweise könnte vielleicht eine Stilbestimmung vorgenommen werden, und im Vergleich mit bekannteren Werken die einzelnen Motive mit ihren symbolhaften Konnotationen näher beleuchtet werden.<sup>2</sup> Auf jeden Fall ist eine solche Interpretation mit erheblichem Aufwand sinologischer Nachforschung verbunden, um möglicherweise dann schließlich doch nur vage und spekulativ zu bleiben, weswegen von mir zunächst ein anderer methodischer Weg für eine Analyse gewählt wurde.

## 2. Methodische Überlegungen

In meinen Überlegungen zur methodischen Herangehensweise bei der Deutung des Rollbildgemäldes möchte ich mich zum einen auf die methodologischen Ausführungen von Bal stützen, die sie in ihrem Aufsatz „Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse“ macht.<sup>3</sup> Bal nimmt darin eine kritische Stellung gegenüber den traditionellen kulturbezogenen Fächern ein, d.h. den *cultural studies* in den USA und Großbritannien sowie der Kulturwissenschaft im deutschsprachigen Raum; in ihrem Ansatz der „Kulturanalyse“ sieht sie eine Alternative praktischer Theorie interdisziplinärer Kulturforschung. Auf diesen Diskurs möchte ich aber nicht weiter eingehen, sondern mir lediglich den von ihr skizzierten analytischen Verfahrensansatz aneignen, um einen theoretisch fundierten Zugang zur Analyse des Rollbildgemäldes zu gewinnen. Von Bal fühle ich mich insofern angesprochen, als sie die geforderte Intersubjektivität bei der Kulturanalyse auch als ein pädagogisches Anliegen postuliert. Ich gedenke zunächst die wesentlichen Elemente in Bals Verfahren herauszukristallisieren, um sie dann in einem zweiten Schritt bei der Analyse des Rollbildes anzuwenden. Nicht zuletzt möchte ich meine Ergebnisse in einen interkulturellen Kontext einfügen, wobei ich an Diskussionen über Verstehenskompetenz im kommunikativen Prozeß in der interkulturellen Pädagogik anknüpfe. Meine Akzente liegen allerdings etwas anders als in den oben genannten Ansätzen: Im Gegensatz zur interkulturellen Pädagogik, die sich der Kommunikation zwischen einander kulturell fremden Menschen widmet, steht bei mir der Dialog zwischen einem personalen Betrachter und einem fremdkul-

---

2 Auffällig sind mehrere Figuren, deren Gesichter ein verlorenes Profil haben, was möglicherweise auf frühe westliche Einflüsse deutet, die von den am Kaiserhof tätigen Jesuiten herkommen.

3 Mieke BAL: *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S.7–27.

turellen Gegenstand im Mittelpunkt; und zu Bal, die von der visuellen Poetik ausgeht, ist mein Anliegen genau entgegengesetzt, indem ich mich versuchsweise der poetischen Malerei nähere. Ich beginne mit einer zusammenfassenden Darstellung des Konzepts der „Kulturanalyse“ von Bal.

## 2.1 Kulturanalyse als aktiver Prozeß

Die Kulturanalyse ist keine passive Rezeption, sondern die Entwicklung einer aktiven Handlungsfähigkeit durch die Tätigkeit eingehender Beschäftigung mit kulturellen Objekten, d.h. es geht dabei um eine enge Interaktion im Sinne eines kulturellen Prozesses. Kulturelle Interaktion findet derart statt, daß erprobte Begriffe in sachnaher, detaillierter Analyse „eine Art von Intersubjektivität herstellen, die nicht nur zwischen dem ‚Analytiker‘ und seinem ‚Publikum‘ besteht, sondern auch zwischen dem ‚Analytiker‘ und seinem ‚Objekt‘.“<sup>4</sup> (S.18) Bei den Objekten kann es sich um Texte, Gegenstände und auch um Performance handeln, die nicht nur der sog. Hochkultur angehören. Nach Bal kann die Kulturanalyse „die Dichotomie zwischen ‚Hochkunst‘ und Popularkultur überwinden“ (S.26); sie bietet sich daher für die Deutung des vorliegenden autorenlosen Rollbildgemäldes in besonders geeigneter Weise an.

Die Kulturanalyse hat also nach Bal drei Brennpunkte: Begriffe, Intersubjektivität und kulturelle Prozesse, die in der praktischen Ausübung zusammenkommen. Die intensive Beschäftigung mit Begriffen ist ein Mittel der Analyse, wobei Intersubjektivität die Subjekthaftigkeit vor allem auch der Objekte akzentuiert. „Intersubjektivität ist ein Anliegen, das Verfahren mit Macht und Ermächtigung verknüpft, mit Pädagogik und der Vermittelbarkeit von Wissen, mit Ausschließung und Integration.“ (S.9) Die Kulturanalyse ist somit als ein kommunikativer soziokultureller Prozeß zu verstehen, bei dem auch außerfachliche und außerakademische Kreise angesprochen sind.

Explizite, klare und definierte Begriffe, eingebettet in einen systematischen Bezugsrahmen, sind demnach nach Bal die Werkzeuge von Intersubjektivität. Sie sind keine Etiketten, sondern entwickeln sich aus der Konfrontation mit den kulturellen Objekten, deren Komplexität man verstehen und deren Geheimnis man lüften möchte. Diese Objekte haben in der Regel ein eigenständiges, lebendiges soziales Leben, und wenn sie nicht in starre Interpretationsschemata gepreßt werden, vermögen sie „Widerworte zu geben“ (S.18), d.h. zu sprechen. Text- bzw. bildnahe Lektüre in Verbindung mit einer ständigen Überprüfung der eigenen Begriffe verhindert das Verstummen von Objekten. Der Analysierende wird also vom Bild angesprochen, denn

Sehen entspricht als Akt nicht dem Sprechen oder Schreiben, sondern dem Zuhören oder Lesen. Es ist keine Äußerung, sondern eine Form des Rezipierens. (S.24)

---

4 Ich halte die Bezeichnung „der Analysierende“ für geeigneter, weil sie keine psychoanalytische Konnotation hat, und verwende bei meinen eigenen Formulierungen diesen anstatt des Begriffs „Analytiker“, den die Übersetzer von Bal gewählt haben.

Als Subjekt des Sehens ist der Betrachter gleichzeitig das Objekt des Bildes, von dem er zum Sehen genötigt wird. Bal spricht in diesem Zusammenhang von der „Subjektivität“ des Objektes als „visuellem Akteur“ (S.25).

## 2.2 Lebendige Begriffe

Analytische Begriffe sind nach Bal nichts Feststehendes, sondern im ständigen Wandel begriffen. Sie wandern in zeitlicher und geographischer Hinsicht zwischen Disziplinen, Perioden, Sprachen und auch innerhalb ihrer eigenen Konzeptualisierung. Dabei nehmen sie ihren Kontext mit und können zu Verwirrung und Mißverständnissen führen, wenn sie nicht reflektiert werden. In der Kulturanalyse kommt es jedoch nicht nur auf das Was der durch den Begriff übermittelten Inhalte an, sondern vor allem auch darauf, „wie und mit welcher Wirkung und welchem Zweck solche Inhalte mitgeteilt werden.“ (S.15) Begriffe sind somit wichtige Bereiche der Debatte; als Begriffssysteme bilden sie einen theoretischen Rahmen des Diskurses. Dies trifft vordringlich auf „überwölbende Begriffe“ zu (S.12), die in ihrer Mobilität durch Raum, Zeit und Fächer alle kulturellen Gattungen erfassen. Dazu gehören Begriffe wie das „Narrative“, welches ein Modus ist, der auf alle Gattungen angewendet werden kann, obgleich er der Literatur entstammt (S.9). Der Begriff des „Blicks“, der ein Schlüsselbegriff in der Erforschung des Visuellen ist, läßt sich wiederum auf das Lesen von Texten übertragen. Er erklärt, was sich sowohl zwischen den Charakteren einer Erzählung als auch den Figuren eines Bildes einerseits und dem Leser bzw. Betrachter andererseits zuträgt. Bal verweist in diesem Zusammenhang auf den von ihr bereits früher in Verbindung mit dem „Narrativen“ entwickelten Begriff der „Fokalisation“, der dem Charakter der fotografischen Momentaufnahme des „Blicks“ nahe kommt (S.14). Er dient Bal dazu, in der formalen oder strukturalen Analyse den starren Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden. „Fokalisation“ versteht sie als ein Werkzeug, um Inhalt und Kommunikation miteinander zu verbinden, indem „man die performative Auffassung der Sinnstiftung in der Subjektivität und durch die Subjektivität bejaht.“ (S.16)

Indem der Betrachter sich zu seiner eigenen Subjektivität bekennt, gibt er im Moment der Aufnahme dem Gegenüber eine sinnhafte Bedeutung als Subjekt. In der „Fokalisation-als-Blick“, meint Bal, „ist der Betrachter eine zweite Person, die vom Bild oder vom expositorischen Akteur angesprochen wird. Das Subjekt des Gemäldes ist der expositorische Akteur, der seine Sicht im Gemälde so darstellt, daß er sie als Identifikationsmodell proponiert.“ (S.25) Bal erklärt, daß die gleichzeitig vollzogene Erkundung des Sehvermögens und der Handlungsfähigkeit des Bildes im Rahmen eines anhaltenden Spannungsverhältnisses eine semiotische Entschlüsselung erst wirklich fruchtbar macht. Vor allem dieses letztere Prinzip möchte ich mir in meiner Analyse des Rollbildgemäldes zu eigen machen.

### 3. Kulturanalyse des Gemäldes

Bei der nun folgenden Analyse des Rollbildgemäldes möchte ich mich zunächst dem narrativen Aspekt des Gemäldes widmen. Dann gehe ich über zu Bals komplexem Begriff der „Fokalisation-als-Blick“ als analytischem Werkzeug zur Generierung zweier zentraler, speziell für das Gemälde bedeutsamer Begriffe, nämlich Botschaft und Empfang, die den Titel dieses Aufsatzes bilden. In einem umfassenden Zusammenhang möchte ich mich dann mit den Begriffen Ikon, Index<sup>5</sup>, Symbol sowie Code befassen, die von Bal nur am Rande mitbehandelt werden. Schließlich möchte ich eine Verknüpfung vornehmen, die die Kulturanalyse über einen intermedialen Diskurs hinaus als einen interkulturellen Dialog ausweist.

#### 3.1 Das „Narrative“ im Bild als intersubjektiver Modus

Daß es sich bei dem Gemälde um narrative, d.h. erzählende Malerei handelt, scheint augenfällig; aber was heißt das bzw. was wird erzählt? Auf jeden Fall kann festgehalten werden, daß von Rolle zu Rolle zusammenhängende Szenen dargestellt werden, deren aufeinander folgende Beschreibungen zu einer Geschichte verknüpft werden könnten. Anhand historisch-kulturellen Hintergrundwissens könnte man durchaus eine narrative Deutung dieses Gemäldes vornehmen, die sich zumindest legendenhaft an historische Begebenheiten anlehnt. Dies ist in der familiären Überlieferung auch erfolgt. Der Erzählung von Chün-yin Franke-Hu, meiner Mutter, zufolge trägt das Rollbildgemälde den Titel „Guo Ziyi shang tai“, d.h. „Der Amtsantritt des Guo Ziyi“. Demnach handelt es sich also um eine Darstellung des berühmten Generals Guo Ziyi, und zwar als er im hohen Alter zum Berater des Kaisers Te Zong ernannt wird, was ihm durch einen Boten mitgeteilt wird. Die Person Guo Ziyi und seine Ernennung ist – um in der Familie zu bleiben – ein u.a. von Otto Franke historiographisch belegtes Faktum. In der von ihm verfaßten *Geschichte des chinesischen Reiches* heißt es dazu:

Kuo Tse-yi, der ehrwürdige Paladin, jetzt über achtzig Jahre alt, wurde zum Erzkanzler des Reiches ... ernannt (Bd.II, 473).

Er beschreibt diesen General, der mehreren aufeinanderfolgenden Tang-Kaisern, Xuan Zong (713–756), Tai Zong (762–779) und De Zong (780–805) diene, überdies mit folgenden Worten: „Kuo Tse-yi [sei] ein wegen seiner Tapferkeit, Klugheit und vornehmen Gesinnung bis heute in China volkstümlich gebliebener und auch in der dramatischen Literatur verherrlichter Held.“ (Bd.II, S.455). Es ist also nichts Außergewöhnliches, ihn legendenhaft gestaltet in der Alltagskultur vorzufinden. Guo Ziyi wurde gemeinsam mit Ko-schu Han, einem Mann türkisch-tungusischer Herkunft, im Jahre 756 vom Kaiser Xuan Zong zum

---

<sup>5</sup> Es könnte sein, daß die Übersetzer von Bal den Begriff ‚Index‘ in der Bedeutung von Zeichen, Hinweis, Gradmesser mit ‚Indiz‘ im Sinne von Hinweis, Anzeichen verwechselt haben, weil beide den gleichen Plural besitzen können. Ich ziehe den Begriff ‚Indiz‘ vor.

Oberbefehlshaber des Feldzuges gegen den Rebellen An Lushan ernannt, um die ‚östliche Hauptstadt‘ Loyang zurückzuerobern und das Reich zu retten. Dieser hatte sich nach Einnahme der Stadt zum Kaiser proklamiert. Nach verschiedenen Niederlagen konnte schließlich der Usurpator An Lushan besiegt werden, indem die Uiguren als Bündnispartner gewonnen wurden und Reiterhilfstruppen stellten. (O. FRANKE, Bd.II, S.458) Später unter dem Kaiser Tai Zong bestand Guo Ziyis Klugheit darin, die Uiguren gegen die Tibeter auszuspielen, die ins Reichsgebiet einbrachen und dadurch zu einer dauernden Gefahr für die chinesische Bevölkerung wurden. Dies wurde jedoch mit Abhängigkeit und hohen Tributen an die Verbündeten bezahlt. (O. FRANKE, Bd.II, S.469) Demnach hatte Guo Ziyi also etwas mit nicht-chinesischen Fremdvölkern zu tun gehabt, was die zahlreichen fremd aussehenden Besucher auf dem Gemälde erklären könnte, die zum feierlichen Anlaß der Nachricht seiner Ernennung mit fremdartigen Geschenken aus dem fernen Westen erschienen sind. Indem dem Bild diese Geschichte als folienhaftes Konstrukt aufgelegt wird, läßt sich alles andere als Beiwerk darunter subsumieren und wenn nötig entsprechend interpretatorisch deuten. Beispielsweise erzählt auch die ungewöhnliche Tatsache, daß der General ein schlichtes, über die Schultern fallendes Tuch auf dem Kopf trägt, – meiner Mutter zufolge – davon, daß er in die Gefangenschaft der Nomaden geraten war und dort als Hirte dienen mußte. Das entspricht allerdings nicht der realen Historie, denn Guo Ziyi war niemals in Gefangenschaft gewesen; es trifft – einem Hinweis des Sinologen Herbert Franke nach – allerdings auf einen anderen kaisertreuen, standhaften hohen Beamten in der frühen Han-Zeit zu, von dem ein bis heute erhaltenes Volkslied zeugt: „Su Wu mu yang“, d.h. Su Wu weidet die Schafe. Damit dürfte bei einer oberflächlichen objekthaften Betrachtung des Bildes mittels kulturhistorischer Anlehnungen und unter Einbeziehung legendärer Zusätze, die man notfalls als freimütige Darstellung des Malers verstehen kann, die Auslegung des Rollbildgemäldes an ihre Grenzen gelangt sein.

Man kann es allerdings auch so sehen, daß diese Art der Deutung eine Vergewaltigung des Bildes ist, indem die Darstellung objekthaft für eine erzählerische Fiktion mißbraucht wird. Denn wenn wir das Anliegen der intersubjektiven Interaktion ernst nehmen, weist uns das Bild in seiner Subjektrolle als „visueller Akteur“ sehr schnell von sich aus auf Unstimmigkeiten bzw. andere Stimmigkeiten hin – es gibt nicht nur „Widerworte“, sondern zeigt expositorisch seine eigenen ‚Indices‘. Um diese herauslesen und verstehen zu können, bedarf es einer anderen Perspektive als der der kulturhistorischen Projektion. Insgesamt läßt sich feststellen, daß der Begriff des ‚Narrativen‘ in diesem Falle eher hinderlich ist als aufschließend, weswegen wir uns der ‚Fokalisation-als-Blick‘ zuwenden.

### **3.2 Die „Fokalisation-als-Blick“ auf das Bild**

Erinnert sei daran, daß unter „Fokalisation“ die Perspektive einer Kamera für eine Fotoaufnahme zu verstehen ist, und zwar bezogen auf einen Text; Fokalisation-als-Blick würde sich demnach auf ein visuelles Objekt beziehen. Nähme

man für die Kamera einen Weitwinkel, würde das ganze Rollbildgemälde in einem einzigen Aufnahmemoment erscheinen, was dem Geschehen auch tatsächlich entspräche. Denn es werden keine zeitlich aufeinander folgender Abläufe dargestellt, wie das häufig bei chinesischen Querrollen der Fall ist, sondern eine einzige großartige Szenerie mit verschiedenen, zur gleichen Zeit stattfindenden Handlungen. Da sie nur von der Kamera, aber nicht vom bloßen Auge gleichzeitig zu erfassen sind, muß notgedrungen der Blick hin- und herspringen, so daß scheinbar ein narratives Nacheinander entsteht, wobei die Ereignisse nach und nach mit dem Aufrollen zum Vorschein kommen.

Wenn wir nunmehr, Bals „Erkundung des Sehvermögens“ weiter befolgend, den Fokus der Kameralinse verengen, treten allerdings deutlich in sich abgeschlossene Szenen, die die Gesamtschau konstituieren, als Einzelereignisse hervor. Um das Bild als Ganzes zu verstehen, ist es notwendig, sich dieser Einzelszenen zu vergegenwärtigen und dabei eine Auswahl zu treffen, welche Szenen von besonderem indikatorischen Wert sind, und in welchem Verhältnis sie zum Gesamtbild stehen. Durch eine Fokalisation-als-Blick, sozusagen mit verengter Linse, aber unverrückter Kamera, die zunächst auf die Mitte des Gemäldes gerichtet wird, gelangt man zu einer überraschenden Feststellung: Nicht die gewichtige herrschaftliche Gestalt gerät in den Fokus – sie befindet sich seitlich, bezeichnenderweise auf der achten Bildrolle,<sup>6</sup> – sondern der Bote mit der Papierrolle in den erhobenen Händen sowie der sich herabbeugende junge Mann mit den ausgestreckten Händen auf der Treppe zur Empfangshalle. Ihre Zentrierung entsteht dadurch, daß sie in der Mitte bzw. am Rande der jeweils sechsten Bildrolle von rechts bzw. links, und zwar ganz im Vordergrund, einander gegenüber positioniert sind. Die Szene wird von einem relativ großen Freiraum umgeben, der diese Figuren besonders hervorhebt, und um sie herum sind alle anderen Personengruppen – mit Ausnahme der klausurartigen Gartengesellschaft – arrangiert. Das Bild also lenkt uns von sich aus durch sein formales Arrangement in den Mittelpunkt seiner zentralen inhaltlichen Idee: Es geht um eine Botschaft und deren Empfang. Die Botschaft ist allerdings eine versteckte, weil die Nachricht in der Papierrolle nicht lesbar ist. Stellen wir jedoch das Geheimnisvolle, das die Präsentation und Rezeption der Botschaft umgibt, in unserer Analyse erst einmal hintan und führen die Kameralinse zurück zur Sicht auf das gesamte Gemälde. Wenn wir nun das Bild von diesem Fokus her zu entziffern beginnen, entsteht eine weit stimmigere Deutung als mittels des obigen narrativen kulturhistorischen Ansatzes. Demnach handelt es sich auf dem Bild um den Empfang einer Botschaft, in anderen Worten um eine festliche Begrüßung einer Gesandtschaft. Diese trägt Objekte als Geschenke mit sich, so daß man vermuten kann, daß es sich um eine Tributgesandtschaft handelt. Und man kann annehmen, daß es sich um eine wichtige Botschaft handelt, die überbracht wird; wobei noch ungeklärt ist, ob der Bote mit der Papierrolle überhaupt zu der Gesandtschaft gehört, da er sich weit vorne getrennt von dem Zug auf-

---

6 Die Zahlen acht und auch zwölf gelten im Chinesischen als besonders glückbringend.

hält. Eine weitergehende Analyse kann nur anhand von Indizes im Detail, aufgrund der Symbolik sowie mittels der Ikonographie im Bild nachgewiesen werden, was im Folgenden geschehen soll.

### 3.3 Index, Symbol und Ikon im Bild

Bal gibt eine Definition der drei Begriffe Index, Symbol und Ikon in Abgrenzung voneinander, die ich gerne als begriffliche Konzepte zur Hilfe nehmen möchte, wobei ich mit den Indizes im Bild beginne:

Ein *Index* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, durch die es zum Zeichen wird, sofort verlöre, wenn ihm ein Objekt genommen würde, ohne diese Eigenschaft jedoch zu verlieren, wenn es keinen Interpretanten gäbe. (S.21)

Der wichtigste Index, der im Bild verwendet wird, betrifft die Unterscheidung zwischen Chinesen und Fremden, die vor allem durch unterschiedliche Gesichtszüge markiert werden. Trotz gewisser Differenzierungen kann man sie als phänotypisch bezeichnen. Zu nennen sind die helle bzw. dunkle Hautfarbe, der feine bzw. markante Gesichtsschnitt, der vor allem durch besondere Nasenformen geprägt ist, und die Art der Bärtigkeit. Diese bilden insofern einen Index, weil es sie ohne die dazugehörigen Personen, die von ihnen entsprechend gekennzeichnet werden, nicht gäbe; sie stehen als Zeichen, selbst wenn man sie als naiver Betrachter in ihrer spezifischen Eigenschaft nicht zu interpretieren verstünde. Chinesen sind hellhäutig und haben feine glatte Züge; sie tragen lange dünne und spitz zulaufende Schnurr- und Kinnbärte; wohingegen die Fremden dunkle markante Gesichter mit großen Nasen sowie kurze Schnurr- und/oder Vollbärte haben; einige sind glatzköpfig mit Haarbüscheln über den Ohren, andere tragen eine Art kreisrunde Tonsur auf dem Haupt, wie sie sich katholische Mönche und Weltgeistliche als Standeszeichen des Klerikers scheeren. Weitere Indizien der unterschiedlichen ethnischen Zugehörigkeit sind Kleidung und Kopfbedeckung. Man sieht die für eine höhere chinesische Gesellschaftsschicht typische Kappe gegenüber dem nomadischen Kopftuch oder den fremdländischen farbigen weiten Mantel gegenüber dem langen, hellen, an der Taille gegürteten chinesischen Gewand. Diese Art fremdländischer Bekleidung sowie ihre modische Übernahme finden sich auch in den historischen Quellen wieder.

In der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts kam eine Kopfbedeckung auf, an der ein längeres oder kürzeres Schleiertuch befestigt war. ... Die Mode fing bei den Insassen des Palastes an und verbreitete sich dann über die ganze vornehme Welt. Man wird hierbei an den Burnus der Beduinen erinnert. (O. FRANKE, Bd. II, S. 562)

Nach dem Zusammenbruch der Macht der Uiguren und der Ansiedelung von uigurischen Flüchtlingen im chinesischen Reichsgebiet gab es für diese einen Kleiderzwang.

Im Jahre 843 wurde durch Edikt verordnet, daß die außerhalb der Hauptstadt wohnenden oder den Kultus-Kontrolleuren (in Lo-yang) unterste-

henden Uiguren sämtlich gezwungen werden sollten, Kappe und Gürtel (d. h. chinesische Kleidung) zu tragen. (O. FRANKE, Bd. II, S. 596)<sup>7</sup>

Kappe und gegürtetes Gewand, wie sie auf dem Gemälde von einem Teil der Figuren getragen werden, sind also typisch für die chinesische Kleidung der Tang-Zeit. Daneben gibt es das Indiz für die Zugehörigkeit zum buddhistischen Mönchstum, das im Tragen des langen, vom Haupt bis zu den Füßen reichenden roten Umschlagtuches besteht. Auf dem Bild wird es von zwei der Gestalten mit fremden Gesichtszügen getragen, die in Pracht und Gebaren auf hochgestellte Äbte schließen lassen. Somit gibt es eine klare Kennzeichnung, welche Figuren Chinesen sind, nämlich vor allem alle diejenigen, die sich im hinteren Garten auf den linken drei Bildrollen aufhalten, und welche Fremde sind, nämlich diejenigen, die der herankommenden Tributgesandtschaft im rechten Teil des Gemäldes angehören. Letztere schließt den Boten mit der Papierrolle in den Händen ein, eine Feststellung, die für das Verwerfen der obigen Interpretation spricht, denn der Kaiser wird kaum zur Ernennung eines hohen Beraters einen fremdländischen Boten geschickt haben.

Bedeutsam ist überdies, daß es in dieser deutlichen Trennung zwischen „chinesisch“ und „fremdländisch“ eine Ausnahme gibt: Die herrschaftliche Person in der Haupthalle trägt jeweils beide Züge. Einerseits ist ihr Teint dunkel, aber andererseits sind die Züge fein, und auch die Bärtigkeit entspricht der der Chinesen. Ihre Kleidung besteht aus einem hellen wallenden Gewand mit einer breiten blauen Borte einerseits, auf dem Kopf trägt sie das nicht-chinesische Kopftuch andererseits, und über Rücken und Arme ist ein rotes Umschlagtuch gewunden. In ihrer Gestalt mischen sich also drei Elemente: das chinesische, das fremde sowie das buddhistische. Damit kann festgestellt werden, daß es sich auf keinen Fall um den General Guo Ziyi handeln kann, denn der war den historischen Quellen zufolge weder ein Fremder noch ein Buddhist. Diese herrschaftliche Gestalt im Bild umgibt also etwas Geheimnisvolles, was ein Indiz dafür ist, daß es auf einer übergeordneten Ebene eine Botschaft des „visuellen Akteurs“ gibt, die möglicherweise einer panegyrischen Lobpreisung nahekommt. Hierauf beruht womöglich der eigentliche Zweck des Gemäldes, und vermutlich liegt in der Papierrolle des Boten etwas, was der Entschlüsselung dieses Zweckes dienen könnte. Zu dieser Vermutung werden wir später noch einmal zurückkehren. Kommen wir erst einmal als nächstes zur Symbolik im Bild, welche uns mit Sicherheit weiterführen wird.

Obgleich der Begriff Symbol allgemein verständlich sein dürfte, möchte ich der Vollständigkeit und Präzision halber die Definition von Bal anführen:

Ein *Symbol* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, durch die es zum Zeichen wird, verlöre, wenn es keinen Interpretanten gäbe. (S. 21)

<sup>7</sup> Vgl. auch S. 470, wo es in einem der ersten Edikte des Kaisers De Zong von 779 noch hieß: „Die in der Hauptstadt wohnenden Uiguren haben ihre eigene Kleidung zu tragen und dürfen nicht die der Chinesen nachmachen.“



Im Bild findet sich eine ausladende Symbolik, die allerdings nur mit entsprechendem kulturellem Hintergrundwissen erkannt und identifiziert werden kann, wobei viele Glückssymbole, wie die Schale mit Pfirsichen, Morchelpilze in einer Vase, schmückende korallenartige Steingebilde, Pfauenfeder etc. auf einen festlichen Glückwunschcharakter des Bildes schließen lassen. Für einen laienhaften Betrachter sind die verschiedenen Tiere und Pflanzen auf dem Bild höchstens ein Ausdruck von Exotik ohne besonders signifikante Eigenschaft. Ein wissender Betrachter kann allerdings erkennen, daß auf den linken Bildrollen die beiden schwarzweißen Kraniche die Gartengesellschaft in ihrer geruh-samen konfuzianisch-daoistischen Zurückgezogenheit symbolisieren, die fast einen paradiesischen Charakter hat. Auf den rechten Bildrollen zeigt sich dem-gegenüber die buddhistische Konnotation anhand des Symbolcharakters der Geschenke, die die fremdländische Gesandtschaft mit sich führt. Es ist der im Buddhismus geheiligte Elefant als Ausdruck von Güte und Kraft; der Wasser-bottich vor ihm deutet auf die heilige Waschung hin als einen Befreiungsakt von irdischen Illusionen und die damit erlangte Erleuchtung. Daneben gibt es den Löwen, der die Ungezähmtheit des Wissens versinnbildlicht und damit die Weisheit Buddhas hervorhebt, sowie die heilige Vase auf dem Karren – erkenn-bar an der hohen indischen Form.<sup>8</sup> Nicht zuletzt ist die Symbolik von Bedeu-tung, die die dominante Gestalt in der Haupthalle umgibt, wie der Löwe auf dem Ehrenschild und das Schwert in den Händen der Grazien, die diese als einen fürstlichen Herrscher kennzeichnen, der überdies gebildet ist, worauf der mit Schriften, Rollen und Antiquitäten beladene Büchertisch hinweist.

Wenn wir schließlich den Begriff des Ikon in der folgenden Definition hin-zuziehen, kommen wir zu einem sehr schlüssigen Ergebnis.

Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, durch die es signifikant wird, auch dann besitzen würde, wenn sein Objekt keine Existenz hätte (S.21) [, wobei hier wohl präzisierend hinzugefügt werden müßte ‚keine reale Existenz hätte‘. R.F.F.]

Zum einen kann man meinen, die ganze Gartenidylle stehe für sich als ein Ikon, nämlich für den Gedanken des Konfuzianismus in Verbindung mit dem Daoismus als eine abgeschlossene Synthese. Das zweite Ikon bildet die Ge-sandtschaft, indem sie die Lehre des Buddhismus verkörpert. Nicht zuletzt deutet die in der Empfangshalle thronende herrschaftliche Figur als Ikon auf den Kaiser als Herrscher schlechthin. Ikonenhaft wirkt auch die Frauengruppe als Attribut des Herrschers, zumal in der traditionellen gesellschaftlichen Realität höhergestellte Frauen sich niemals öffentlich zur Schau stellen. Überprüfen wir aber diese Aussage noch einmal anhand der Begriffsdefinition. Die Objekte, d.h. die Figuren im Bild, die die Eigenschaften des Konfuzianismus, des Budd-hismus und des kaiserlichen Herrschers an sich tragen oder vielmehr die szeni-schen Bildnisse, die diese Eigenschaften verkörpern, bedürfen demnach, um als

---

<sup>8</sup> Vgl. hierzu die Bildanalyse der Predigt des Śākyamuni von Petra KLOSE-WANG u. XING JUN in: Claudius MÜLLER (Hrsg.): „Wege der Götter und Menschen“, in: *Religionen im traditio-nellen China*. Berlin: Reimer 1989, S.26.

ikonographisch bezeichnet zu werden, einer als nicht-real belegbaren Existenz. Es darf sie also realiter nicht in der Form geben, wie sie auf dem Gemälde abgebildet werden. Dies ist mit größter Wahrscheinlichkeit der Fall. Diese im Gemälde enthaltene Ikonographie zur Bezeichnung eines Abstraktums erklärt nicht zuletzt, warum es so schwierig ist, einen Bezug des Dargestellten zu einer realen Vorlage – sei es historischer oder legendärer Art – herzustellen. Um jedoch sicherzugehen, soll in einem intermedialen Dialog diese Annahme überprüft werden.

### 3.4. Der Code des Bildes

Wir nähern uns nunmehr der endgültigen Entschlüsselung des Codes, den der „visuelle Akteur“ des Gemäldes gewählt hat, wobei unter Code ein Zeichensystem zu verstehen ist, das als Grundlage für Kommunikation, Nachrichtenübermittlung und Informationsverarbeitung, und in meinem Verständnis auch zur Deutungs- und Erkenntnisgewinnung dient. Als Hilfsmittel für die Überprüfung der Ikonographie ziehe ich historiographisches Material hinzu, wobei ich mich weiterhin auf O. Franke beschränke, weil mir nicht an einem nach allen Seiten abgesicherten kulturhistorischen Nachweis gelegen ist, sondern es an dieser Stelle darum geht, exemplarisch einen intermedialen Dialog zu demonstrieren, und zwar mit dem Ziel, die Lesart des Codes im Bild zu entziffern.

Zunächst gilt es, die historische Textquelle zu befragen, ob der Buddhismus tatsächlich über Fremdvölker nach China gelangt ist, wenn auch natürlich nicht unmittelbar auf die Weise, wie es auf dem Bild dargestellt wird, sonst würde das Bild seiner Ikonographie verlustig gehen und nur ein Abbild eines bestimmten Ereignisses sein. Bei O. Franke finden wir dazu folgende Antwort:

Wir werden also die Einführung des Buddhismus in China, wenn auch nicht bis in die Zeit Wu ti, wie manche Chinesen wollen, so sicherlich um 70 bis 100 Jahre über Ming ti hinaufrücken müssen. Über seine weitere Verbreitung und Organisation unter der Späteren Han-Dynastie wissen wir zwar nicht viel, aber immerhin genug, um sagen zu können, daß beides beträchtliche Fortschritte gemacht haben muß. Wenn man auch annehmen mag, daß die buddhistischen Mönche zur Zeit des Prinzen Ying von Tsch'u durchweg Ausländer waren, so sagen uns doch andere Quellen, daß mindestens in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. unter Upasakas und Sramanas auch Chinesen waren. (Bd.I, S.409)

Daß die Art der Einführung des Buddhismus in China im Dunkeln liegt, aber diese zunächst über Fremde erfolgt ist, dürfte hiermit bestätigt sein. Anhand dieser historischen Angaben ließe sich zudem noch eine Datierung vornehmen, die in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte fällt, auf die sich das Bild ikonographisch bezieht. Beim prüfenden Zurückblicken auf das Bild bemerkt man nunmehr überdies, daß sich unter den Ankömmlingen auch Chinesen befinden, und zwar betrifft das vor allem die zwei Begleiter des vor dem Anwesen Eintreffenden Mönches, die nunmehr als chinesische Novizen identifiziert werden

können.<sup>9</sup> Hier wird also im Austausch mit dem historiographischen Medium die Fokalisation-als-Blick auf das Bild geschärft.

Zum zweiten gilt es nachzuforschen, ob sich einerseits tatsächlich ein chinesischer Kaiser dieser Frühzeit dem Buddhismus zugewandt hat, aber andererseits dies auf keinen Fall in Verbindung mit einer Tributgesandtschaft stehen darf. Hier läßt sich anführen, daß zu der Zeit, als General Guo Ziyi unter dem Kaiser Tai Zong mit den Uiguren kollaborierte, diese sich zum Manichäismus bekehrt hatten. Und wie oben bereits erwähnt, mußte China das Bündnis teuer bezahlen und verlor zeitweilig seine Selbständigkeit, indem es den Uiguren zu hohen Tributen verpflichtet war. Dazu heißt es bei O. Franke:

Tai tsung fand gegen die ihm durch politischen Druck aufgenötigten Manichäer seinen Trost bei dem Buddhismus, dem er je später um so mehr geneigt war. (Bd. II, S. 472)

Der intermediale Dialog hat sich also gelohnt, weil wir zum einen bestätigt bekommen haben, daß einerseits der Buddhismus sehr intensiv von einem chinesischen Kaiser rezipiert wurde; andererseits aber gerade zu jener Zeit das chinesische Tributsystem sich verkehrt hatte, und damit das universalistische Selbstbild Chinas als Mittelpunkt der Welt, dem alle Randvölker tributpflichtig sind, in dieser Zeit stark infrage gestellt war. So erfüllt also die Darstellung der kaiserlichen Rezeption des Buddhismus, der als Attribut einer Tributgesandtschaft präsentiert wird, in doppelter, d.h. politischer wie auch religiöser Hinsicht den übergeordneten Zweck einer visionären Botschaft von einer zukünftigen synkretistischen Vermischung der drei großen ostasiatischen Weltansichten. Das durch den Garten gekennzeichnete äußerste Innere des Anwesens nimmt die äußeren Einflüsse, die vor dem Eingangstor angelangt sind, in sich auf und vereint sie unter dem mächtigen Dache China, das durch die Positur der kaiserlichen Ikone in der Haupthalle markiert wird. Dieser Standpunkt kann übrigens nur aus einem späteren kritischen Zeitgeist heraus eingenommen worden sein, in dem das Gemälde gemalt wurde.

Unter diesem doppelten Code, d.h. Innen- und Außenraum, Botschaft und Empfang erscheint nun auch die Gestalt des in der Narration erwähnten Generals Guo Ziyi im Gemälde integriert zu sein, und zwar in der erwähnten Gruppe der drei kräftig gebauten kämpferischen Gestalten an dem Eckpfeiler der Audienzhalle, die dem Kaiser zur Seite stehen und ihm zu dem Erfolg seines Eroberungszuges verholfen haben. Einer von ihnen ist dunkelhäutig und trägt fremde Züge. Wenn man den historiographischen Text danach befragt, so erhält man die Information, daß es neben Guo Ziyi weitere, und zwar teilweise bedeutende, nicht-chinesische Heeresführer gegeben hat, wie beispielsweise dessen „Unterbefehlshaber Li Kuang-pi, Abkömmling eines K'i-tan-Fürsten“ (O. FRANKE, Bd. II, S. 455). Und

---

9 Frau Dr. Eva Ströber meint zu erkennen, daß das Aussehen der Mönche den Darstellungen des Bodhidharma ähnelt, der den Chan-Buddhismus in China eingeführt und das Shaolin-Kloster gegründet hat.

das Verdienst, die Bundesgenossenschaft der Uiguren erlangt zu haben, gebührte allein dem klugen und tapferen Pu-ku Hua-ngen, einem Tölos-Mann, dessen Vorfahren seit der Neuordnung von 646 ... immer im Dienste der T'ang gestanden hatte. (O. FRANKE, Bd. II, S. 458)

Selbst in dieser Nebensächlichkeit erweist sich also der intermediale Austausch als hilfreich.

Erinnern wir uns nun, die Analyse zusammenfassend, an die Aussage von Bal, daß es nicht nur auf die Inhalte ankomme, sondern ebenso, wie und mit welcher Wirkung und zu welchem Zweck diese mitgeteilt würden, dann kommen wir zu einer aufschlußreichen Erhellung der Botschaften des „visuellen Akteurs“ auf den verschiedensten Ebenen. Das Gemälde soll in seinem weitesten Sinne den Empfang der Botschaft des Buddhismus in China zeigen. Die Rezeption seiner Präsentation geschieht in einer synkretistischen Weise, die sich in der Figur des kaiserlichen Herrschers als ein aus chinesischen und fremdländischen Indizes zusammengesetztes Ikon abspielt. Der Synkretismus spiegelt sich ebenso in der Zwei- bzw. Dreiteiligkeit des Gemäldes von Innen-, Mittel- und Außenraum wider: Links zeigt sich der Konfuzianismus mit daoistischer Konnotation in der Manier der Gartengesellschaft, und rechts der Buddhismus in den Attributen der Gesandtschaft, und beide verschmelzen synkretistisch in der Mitte in der festlichen Begrüßung der präsentativen Gesandtschaft im Vorhof und der Empfangshalle. Im engeren Sinne verbirgt sich hinter dem Detail der Szene des Boten mit der Papierrolle im Zentrum des Bildes die Entgegennahme der Nachricht, d. h. von der Lehre Buddhas; es könnte sich somit bei der Rolle um ein kostbares Sūtra handeln, das dem Kaiser als Wesentliches und damit als erstes demonstrativ in der Geste von Darreichung und Annahme vermittelt wird.

Diese vielschichtige Analyse ist entstanden im Wechselspiel zwischen den beiden Begriffen *Botschaft* und *Empfang* sowie ihrer konzeptuellen Ausleuchtung, wie sie oben kursiv markiert ist. Die beiden Begriffe ziehen sich somit als ein *Code* durch die verschiedenen Aussagetiefen des Gemäldes, das durch die verschiedenen Lesarten eine wirkungsvolle Lebendigkeit entfaltet. Abschließend könnte noch auf eine weitere Lesart des Gemäldes geschlossen werden, die auf einen übergeordneten geheimnisvollen Zweck deutet, nämlich den der indirekten Kritik an dem Gebaren eines Kaiserhauses, das dem Buddhismus großen Raum in China gewährt hat und damit fast die Staatsfinanzen ruiniert hat, wie es bei Tai Zong der Fall war.

Der Aufwand, der wieder einmal zu Gunsten der buddhistischen Kirche getrieben wurde, zehrte an der ohnehin außerordentlich geschwächten Finanzkraft des Landes, zumal die Gunst des Kaisers auch die Beamten und große Teile des Volkes den Klöstern zutrieb, mit den bekannten wirtschaftlichen Folgen. (O. FRANKE, Bd. II, S. 473)

Das Abbild eines Kaisers mit einem fremdländischen Kopftuch zu versehen, dürfte vielleicht als anfechtbar gegolten haben. Das Verstecken dieser kritischen Botschaft in einer ungewöhnlichen Ikonographie sowie einer recht undeutlich gemalten Symbolik, d. h. des Löwen auf dem Emblem, das eher erraten als er-

kannt werden kann, könnte m.E. angesichts des traditionellen chinesischen Dogmas konfuzianischer Ästhetik ein besonderer Zug des „visuellen Akteurs“ dieses Rollbildgemäldes sein, um den Kaiser kritisch in seinem ungezügelter Wissensdurst zu zeichnen. Diese Vermutung muß jedoch spekulativ bleiben.

#### **4. Vom intermedialen Austausch zum interkulturellen Dialog**

Der offengelegte intermediale Austausch, der zwischen Betrachter, Bild und historiographischem Text praktiziert wird, macht deutlich, daß der Analysierende im Grunde genommen ein Mittler ist. Bei der methodischen Herangehensweise der Kulturanalyse tritt er nicht als Fachexperte auf, der seine Forschungsergebnisse autoritativ einem Publikum präsentiert. Seine Aufgabe ähnelt vielmehr der eines fast als kriminalistisch zu bezeichnenden Übersetzers, wobei der Übersetzungsprozeß gleichzeitig ein Erkenntnisprozeß ist, bei dem – gemäß des Anspruchs von Bal – das Publikum intersubjektiv mit einbezogen wird. Als Übersetzer bringt der Analysierende die den verschiedenen Medien anhaftenden unterschiedlichen Codes in Übereinstimmung miteinander und transferiert sie gleichzeitig durch die sprachliche Begrifflichkeit in den *Code* des Publikums. Es wird von ihm sozusagen ein gemeinsamer Nenner der Verständigung gesucht, indem man zunehmend den Code des „visuellen Akteurs“ entschlüsselnd sich einander annähert.

Die Annahme unterschiedlicher Codes findet sich auch in der interkulturellen Kommunikation, wobei unter Codes oder auch Skripts die kulturellen Deutungsmuster in ihren ideellen und materiellen Manifestationen sowie die ritualisierten Praktiken verstanden werden, die eine Lebenswelt von einer anderen unterscheiden. Ein fremdkultureller Code kann erst dann für die eigene Lebenswelt Relevanz gewinnen, wenn er verstanden wird. Ansonsten wird das kulturell Fremde ignoriert, negiert oder bestenfalls als etwas Exotisches im Sinne von Duldung toleriert. Die Präsentation seines Sinngehalts bleibt somit wirkungslos bzw. oberflächlich. Verstehenskompetenz von Deutungsmustern ist somit eine Grundvoraussetzung für den Zugang zu fremdkulturellen Darbietungen jeglicher Art. Die intersubjektive Interaktion von Bal bietet sich m.E. damit auch als ein geeignetes transkulturelles Mittlerverfahren für einen interkulturellen Verständigungsdialog an. Dieses hier näher auszuführen, würde jedoch den Rahmen des Aufsatzes sprengen. Bemerkt sei nur, daß die Kulturanalyse auf jeden Fall einen Lernprozeß beim Analysierenden wie auch beim Publikum impliziert, wobei die Transparenz im methodischen Verfahren bei der Interaktion nicht nur zur überprüfaren Demokratisierung von Wissensvermittlung beiträgt, sondern auch die Nachhaltigkeit des Wissenserwerbs erhöht.

Diesen Aufsatz abschließend sei noch einmal die Bemerkung von Bal aufgegriffen, daß der „expositorische Akteur“ Identifikationsmodelle proponiert. Ein Gemälde kann also unabhängig von seiner qualitativen künstlerischen Zuordnung in seiner Wirkung bedeutsam werden, wenn sich in ihm Identifikationen anbieten. Der Synkretismus, verstanden als eine kulturelle Vermischung von Weltbildern im Gegensatz zum monokulturellen Reinheitsanspruch, der an Ras-

sismus erinnert, ist ein aktuelles und brisantes Thema unserer Zeit, das bisher in der Öffentlichkeit gar nicht oder nur verdeckt diskutiert wurde; in den Wissenschaften, die sich mit Migration und Interkulturalität beschäftigen, beginnen in dieser Richtung Begriffe wie transnational, transkulturell oder hybrid zu kursieren. Die öffentliche Auseinandersetzung mit Mischkulturen spielt sich, wenn überhaupt, bisher jedenfalls nur sehr vordergründig ab. Ein Beispiel ist die Infragestellung des Tragens eines Kopftuches, womit unmittelbar eine gegenwärtig zentrale kulturpolitische Streitfrage angesprochen ist: Ist das Tragen eines Kopftuches durch eine Lehrerin islamischen Glaubens während des Unterrichtes im Sinne einer religiösen Mission zu deuten? Oder ist es nicht vielmehr – wie in dem chinesischen Rollbildgemälde – nur ein Index für eine gewisse mit Religiosität verbundene Eigenschaft, die erst eines Interpreten bedarf, um überhaupt verständlich und damit pädagogisch wirksam zu werden? Demnach müßte es dieser Lehrerin vorbehaltlos gestattet sein, das Kopftuch als Zeichen ihres Glaubens zu tragen, aber sie dürfte nicht anhand einer einseitigen Deutung dieser „Tracht“ ihren Glauben als Identifikationsangebot unter den Schülern propagieren. Hieran erkennt man nicht zuletzt, wie wichtig es ist, die Botschaft der Kulturanalyse zu rezipieren, indem Begriffe sorgfältig gehandhabt und verwendet werden – im chinesischen Code hieße das, es ist höchste Zeit für ein *zheng-ming*, d. h. die Bezeichnungen richtig zu stellen.

In diesem Zusammenhang sind abschließend noch zwei interkulturelle Begriffe anzuführen, die bisher trotz aller öffentlichen Kontroversen in der Sache immer noch nicht ausreichend ausgeleuchtet sind und daher einer Berichtigung bedürfen, nämlich Integration und Assimilierung. Vor allem die späte Tang-Zeit in China hatte sich zu einer mehrkulturellen Gesellschaft entwickelt, indem sie die unterschiedlichsten Ethnien aufgenommen hatte. Man spricht in der Sinologie von ihrer Sinisierung, weil die chinesischen Herrschafts- und Verwaltungsstrukturen davon unberührt blieben. Das bezeichnet allerdings nur ihr sozioökonomisches Aufgehen im Zuwanderungsland China, indem sie notwendigerweise ihre eigenen politischen Strukturen aufgaben, denn es handelte sich um Migranten aus unterworfenen oder zumindest befriedeten Völkern. Das verdeckt jedoch, daß in kultureller Hinsicht eher eine *Integration* stattfand. Integration heißt, daß von beiden Seiten, d. h. von den Einheimischen wie Zuwanderern gleichermaßen, Anpassungs- bzw. Übernahmeleistungen erbracht werden. Assimilierung hingegen wäre eine einseitige Aufgabe eigenkultureller Lebensstile. Davon kann nicht die Rede sein, wie der „visuelle Akteur“ des Rollbildgemäldes uns in seiner Botschaft ausdrücklich und eindrucksvoll durch die Aufnahme des Buddhismus als einer Fremdreigion vermittelt hat: Synkretismus bedeutet die Überwindung inklusiver monokultureller Homogenität unter gleichzeitiger Verhinderung des exklusiven Auseinanderfallens einer Gemeinschaft durch eine gegeneinander streitende multiethnische Heterogenität. Es ist eine Gemeinsamkeit unter Beibehaltung von kultureller Vielfalt in einer ethnisch pluralen Gesellschaft, eine Balance zwischen Universalität und Partikularität.