

## Teil 3: Ekstase

### 1. Ekstase, Alltagswelt und Souveränität der Dinge

#### 1.1. Heidegger: Ekstase und Historizität des Daseins

Der Begriff *Ekstase* stammt aus dem Griechischen *ékstasis* und meint »aus sich heraustreten«. <sup>785</sup> Traditionellerweise wird dieser Begriff vor allem in den Bereichen Religionswissenschaft und Psychologie verwendet und ist auf einen »Gefühlsbetonte[n] Ausnahmezustand rauschhafter, tranceartiger Entrücktheit und Verzückung mit Halluzinationen und herabgesetzter Bewußtseinskontrolle« <sup>786</sup> bezogen. Nach Peter Dinzelbacher handelt es sich bei der Ekstase um einen »rauschartigen Erregungszustand mit gemindertem Bewusstsein«, <sup>787</sup> der das »Heraustreten der Seele aus dem Körper bei gleichzeitiger Suspendierung der Sinneswahrnehmungen« <sup>788</sup> zeigt. In der Ekstase wird dem Erlebenden das Gefühl vermittelt, dass er schon aus dem ihm bekannten Erfahrungsraum herausgetreten und in eine völlig andersartige Erfahrungswelt, die von ihm als die einzige Wirklichkeit angesehen wird, eingetreten ist. Es gibt verschiedene Wege zu einem ekstatischen Zustand, etwa »durch längeren Nahrungs- oder Schlafentzug, durch extreme emotionale oder sexuelle Erregung, durch Massensituationen, eindringliche Musik und Tanz, durch Tagträume bzw. tranceartige Konzentration auf Außersinnliches, durch religiöse Versenkung oder Verzückung [...], durch Einnahme halluzinogener Drogen.« <sup>789</sup>

Aufgrund der Betrachtung der Geschichtlichkeit des Menschseins entwickelte Heidegger das Konzept der Ekstase. Zu dessen Erläuterung ist der verwandte Begriff *Ek-sistenz* zuerst vorzustellen.

---

<sup>785</sup> Fröhlich 2010, 154.

<sup>786</sup> Ebd.

<sup>787</sup> Gerabek 2005, 341.

<sup>788</sup> Ebd.

<sup>789</sup> Fröhlich 2010, 154.

Beim Begriff der Ek-sistenz handelt es sich darum, dass »der Mensch in der Unverborgenheit des Seins steht.«<sup>790</sup> In diesem Sinne wird der Mensch als ein »der Offenheit des Seienden«<sup>791</sup> Ausgesetzter verstanden. Heidegger wies darauf hin: »Ek-sistenz läßt sich einzig von der Art des Menschen zu sein aussagen; nur dieser ist in der Weise der Ek-sistenz.«<sup>792</sup> Für Heidegger ist der Mensch ursprünglich der Ek-sistierende. »Als ek-sistierender hat der Mensch nach Heidegger einen ek-statischen Bezug zum Sein.«<sup>793</sup> Im Mittelpunkt steht dabei die zeitliche Dimension, deren Wesen »Zeitigung in der Einheit der Ekstasen«<sup>794</sup> ist. Heidegger zufolge bilden »Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart«<sup>795</sup> die Einheit der zeitlichen Ekstasen, die »die phänomenalen Charaktere des ›Auf-sich-zu‹, des ›Zurück auf‹, des ›Begegnenlassens von‹«<sup>796</sup> zeigen. In den drei Zeitekstasen liegt die ursprüngliche Einheit der Sorgestruktur<sup>797</sup>, die die Grundverfassung des Daseins darstellt. Heidegger wies darauf hin: »*Das primäre Phänomen der ursprünglichen und eigentlichen Zeitlichkeit ist die Zukunft.*«<sup>798</sup> Dies besagt, dass die Zukunft in der ekstasen Zeitlichkeit Priorität hat, da sie die Wahrheit des Seins zeigt: »Die Sorge ist Sein zum Tode [...]. Die eigentliche Zukunft [...] enthüllt sich damit selbst als *endliche.*«<sup>799</sup>

Ausgehend von der Annahme, dass der Mensch wesentlich »ein geschichtliches Dasein«<sup>800</sup> ist, wird die Ekstase bei Heidegger daher primär als die zeitliche Ekstase des Menschseins verstanden. In diesem Kontext widmet sich Heidegger nach der Frage der Dingheit, die im Grunde als »eine Phänomenologie der vorwissenschaftlichen Alltätlichkeit«<sup>801</sup> anzusehen ist. Wissenschaftlich hängt die Bestimmung des Dinges davon ab, »wie die Allgemeinheit des Allgemeinen begriffen wird.«<sup>802</sup> Aufgrund dessen wird »das Einzelne ein Fall und

<sup>790</sup> Vetter 2004, 136.

<sup>791</sup> Ebd., 137.

<sup>792</sup> Vetter 2004, 136; Vgl. Heidegger 1976, 190.

<sup>793</sup> Vetter 2004, 137.

<sup>794</sup> Heidegger 1977, 435.

<sup>795</sup> Ebd.

<sup>796</sup> Ebd.

<sup>797</sup> Vgl. Ebd., 433.

<sup>798</sup> Ebd., 436.

<sup>799</sup> Ebd.

<sup>800</sup> Heidegger 1962, 32.

<sup>801</sup> Thomä 2013, 152.

<sup>802</sup> Heidegger 1962, 37.

ein Beispiel«<sup>803</sup> dazu verstanden. Deswegen wird der Vorwurf gegen die vorherrschenden Bestimmungen des Dinges erhoben, dass die europäische philosophische Überlieferung dabei von Vorurteilen geprägt wurde. Im Werk *Die Frage nach dem Ding* setzte sich Heidegger mit den Grundlagen des Dinges im Kontext der modernen Wissenschaft auseinander. Seiner Ansicht nach wurde der Grundzug der modernen Wissenschaft mathematisch geprägt. Folglich sei die »Dingheit der Dinge«<sup>804</sup> mathematisch konzipiert worden. Entsprechend »ist das Ding der stoffliche, in der reinen Raum-Zeit-Ordnung bewegte Massenpunkt oder eine entsprechende Zusammensetzung solcher.«<sup>805</sup> Beispielsweise ist bei Newton »Natur [...] nicht mehr das innere Prinzip, aus dem Bewegung der Körper folgt«<sup>806</sup>, sondern vielmehr »die Weise der Mannigfaltigkeit der wechselnden Lagebeziehungen der Körper, die Art, wie sie anwesend sind in Raum und Zeit, die selbst als Bereiche möglicher Stellenordnung und Ordnungsbestimmung in sich nirgends eine Auszeichnung haben.«<sup>807</sup>

Bei Kant wird das Ding »in zweierlei Bedeutung« unterschieden, entweder »als Erscheinung, oder als Ding an sich selbst«.<sup>808</sup> Für ihn »ist das uns zugängliche Ding der Gegenstand der Erfahrung.«<sup>809</sup> Was wir erkennen, ist also nicht das Ding an sich selbst, sondern nur die Erscheinung des Dinges.<sup>810</sup> Heidegger erklärt dazu: »Erfahrung heißt für Kant die dem Menschen mögliche theoretische Erkenntnis des Seienden.«<sup>811</sup> Dieses Erkennen setzt a priori voraus, »nämlich diejenigen, die unmittelbar gewiß, d. h. aus der Anschauung des Gegenstandes ohne weiteres belegbar sind.«<sup>812</sup> Kant argumentiert den Ansatz folgendermaßen: »[S]o kann ich entweder annehmen, die Begriffe, wodurch ich diese Bestimmung zu Stande bringt, richten sich auch nach dem Gegenstande, und denn bin ich wiederum in derselben Verlegenheit, wegen der Art, wie ich a priori hiervon etwas wissen könne; oder ich nehme an, die Gegenstände, oder, welches einerlei ist, die Erfahrung, in welcher sie allein (als gegebene Gegenstände)

---

<sup>803</sup> Ebd.

<sup>804</sup> Ebd., 52.

<sup>805</sup> Ebd., 39.

<sup>806</sup> Ebd., 68.

<sup>807</sup> Ebd.

<sup>808</sup> Kant 2016, 36.

<sup>809</sup> Heidegger 1962, 144.

<sup>810</sup> Vgl. Kant 2016, 30.

<sup>811</sup> Heidegger 1962, 144.

<sup>812</sup> Ebd.

erkannt werden, richte sich nach diesen Begriffen, so sehe ich sofort eine leichtere Auskunft, weil Erfahrung selbst eine Erkenntnisart ist, die Verstand erfordert, dessen Regel ich in mir, noch ehe mir Gegenstände gegeben werden, mithin a priori voraussetzen muß, welche in Begriffen a priori ausgedrückt wird, nach denen sich also alle Gegenstände der Erfahrung notwendig richten und mit ihnen übereinstimmen müssen. [...] die veränderte Methode der Denkungsart [besteht darin], daß wir nämlich von den Dingen nur das a priori erkennen, was wir selbst in sie legen.«<sup>813</sup>

Allein die Art und Weise, wie Kant das Wesen der Dinge verstand und erklärte, bewirkte einen Umbruch. Grundsätzlich wird das Ding bei Kant als »Gegenstand der mathematisch-physikalischen Wissenschaft«<sup>814</sup> aufgefasst. In diesem Sinne ist »[e]in Ding an sich [...] jenes, was uns Menschen nicht so wie Steine, Pflanzen und Tiere durch die Erfahrung zugänglich ist.«<sup>815</sup> Vielmehr geht es um das, was vom konkreten Bezug zu uns abstrahiert ist und mit dem wir in der Praxis über konkrete Dinge nachdenken müssen. Die entsprechende Bestimmung des Dinges hängt davon ab, »wie die Allgemeinheit des Allgemeinen begriffen wird.«<sup>816</sup> Identifizierbar und erkennbar in der realen Erfahrung ist aber nur das, was phänomenal erfahrbar ist. So lässt sich feststellen, »dass Vernunft zu Recht gewisse Prinzipien auf alle Dinge anwendet - soweit unter ›Dingen‹ Erscheinungen, nicht Dinge an sich verstanden werden.«<sup>817</sup> Heidegger bemerkt dazu: »Wir fassen künftig Kants Antwort auf die Frage nach dem Wesen des uns zugänglichen Dinges in zwei Sätze zusammen: 1. Das Ding ist Naturding. 2. Das Ding ist der Gegenstand möglicher Erfahrung.«<sup>818</sup>

Im Gegensatz zu den herkömmlichen europäischen Verständnissen des Dinges setzte sich Heidegger mit der »Frage nach dem Ding im Umkreis dessen, was uns tagtäglich zunächst umgibt und begegnet«<sup>819</sup> auseinander. Maßgebend dafür ist, »das Ding im Sinne des uns zunächst - vor aller Theorie und Wissenschaft - Begegnenden«<sup>820</sup> zu betrachten. Der Schwerpunkt wird dabei auf die uns sinnlich-leib-

<sup>813</sup> Kant 2016, 28f.

<sup>814</sup> Heidegger 1962, 131.

<sup>815</sup> Ebd., 4.

<sup>816</sup> Ebd., 37.

<sup>817</sup> Thomä 2013, 152.

<sup>818</sup> Heidegger 1962, 130.

<sup>819</sup> Ebd., 131.

<sup>820</sup> Ebd.

lich begegnenden Gegenstände des Alltagslebens gelegt. Hierbei gibt es kein Ding im allgemeinen Sinne, »sondern nur einzelne Dinge«<sup>821</sup>, wie Stein, Eidechse, Grashalm und Messer. »Jedes Ding ist ein je dieses und kein anderes.«<sup>822</sup> Der Zusammenhang der Ekstase des Menschseins und der Dingheit zeigt sich exemplarisch in der Analyse des Werkseins von Kunstwerken. Nach Heidegger wird »ein bestimmtes, geschichtlich tradiertes Vorverständnis vom Sein [...] des uns umgebenden Seienden«<sup>823</sup> exemplarisch auf den Bereich der Kunst angewandt, sodass die Einzigartigkeit des »Werk-Seins von Kunstwerken«<sup>824</sup> häufig außer Acht gelassen wird. In diesem Zusammenhang werden »Kunstwerke bis heute primär als eine bestimmte Art von Dingen«<sup>825</sup> verdeutlicht, die mit verschiedenen Symbolen oder Allegorien aufgeladen sind. »Einen solchen ding-ontologischen Zugang zu Kunstwerken weist Heidegger jedoch zurück.«<sup>826</sup>

In der Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes*, die 1950 in dem Band *Holzwege* erstmals veröffentlicht wurde, wurde die »Frage nach dem Dinghaften im Kunstwerk«<sup>827</sup> neu interpretiert. Im Gegensatz zu herkömmlichen Ansätzen, die aufgrund der überzeitlichen normativen Maßstäbe das Werksein des Kunstwerkes erforschten, versuchte Heidegger, das Wesen des Kunstwerkes als das Geschehen der Wahrheit, die sich durch das Zusammenspiel von Welt und Erde auszeichnet, zu deuten. Nach Heidegger bedeutet das Sein des Kunstwerkes das Aufstellen einer Welt.<sup>828</sup> Hier ist die Welt als die sinnhafte Ganzheit des praktischen Umgangs mit dem Leben zu verstehen. Wenn das Kunstwerk uns eine Welt erschließt, heißt dies, dass es unsere Augen für die Sinnbezüge öffnet, die im täglichen Leben nicht Beachtung erfahren. Das Aufstellen der Welt ist gleichursprünglich mit dem Herstellen der Erde, die sich auf »mediale Präsenz des Werkes«<sup>829</sup> bezieht. Majetschak erklärte dazu: »Dass das Kunstwerk die Erde herstelle, meint nämlich, dass es sich in jener medial-materiellen Präsenz - dem Leuchten einer Farbe, der schweren Massigkeit eines

<sup>821</sup> Ebd., 11.

<sup>822</sup> Ebd.

<sup>823</sup> Majetschak 2007, 115.

<sup>824</sup> Ebd., 117.

<sup>825</sup> Ebd., 116.

<sup>826</sup> Ebd.

<sup>827</sup> Heidegger 1986, 19.

<sup>828</sup> Vgl. Ebd., 40.

<sup>829</sup> Majetschak 2007, 119.

Steins oder Ähnlichem - in den Blick des Betrachters rücke, die die je eröffnete Welt trägt.«<sup>830</sup> Insofern sind »die im Kunstwerk sich eröffnende Welt und die sie tragende Erde auf eine komplexe Weise miteinander verwoben.«<sup>831</sup> »Die Welteröffnung im Kunstwerk gründet sich zugleich auf die *so und nicht anders* sich zeigende Erde.«<sup>832</sup>

Das Wechselspiel von Welt und Erde wird in Vincent van Goghs Stillleben *Ein Paar Schuhe* (1888) exemplarisch dargestellt. Im Fokus dieses Werkes steht »die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit«<sup>833</sup> ist. Und diese Wahrheit wird auf bildliche Weise erfahren. Durch die Darstellung des sinnhaften Zusammenhangs der Schuhe und der umgebenden Umweltelemente (Wind, Acker, Boden, Feldweg, Abend, Korn usw.) wurde die Welt einer Bäuerin dargestellt. »Nur in der bäuerischen Welt, die van Goghs Gemälde in Heideggers Deutung eröffnet«<sup>834</sup>, offenbart sich die Bedeutung der Schuhe für das geschichtliche Dasein: »Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet.«<sup>835</sup> Es lässt sich feststellen, dass »das Zeugsein des Zeuges«<sup>836</sup>, das sich durch seine Verlässlichkeit auszeichnet, nur durch das Kunstwerk »in die Unverborgenheit seines Seins«<sup>837</sup> heraustritt.

Bestehen Zweifel, dass die Analyse des Bildes van Goghs gewissermaßen von der traditionellen Theorie der Mimesis beeinflusst wird, dann wäre das Beispiel des griechischen Tempels für die Beschreibung der Beziehung der Ekstase des Menschseins zum Dinghaften des Dings vermutlich angemessener. Einerseits stellt der griechische Tempel eine menschliche Sphäre dar, die sich auf »Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall«<sup>838</sup> bezieht, und verweist somit auf die Art und Weise, auf die der geschichtliche Mensch sein Wohnen auf der Erde aufbaut. Anderer-

<sup>830</sup> Ebd.

<sup>831</sup> Ebd.

<sup>832</sup> Ebd.

<sup>833</sup> Heidegger 1986, 30.

<sup>834</sup> Majetschak 2007, 119.

<sup>835</sup> Heidegger 1986, 27f.

<sup>836</sup> Ebd., 30.

<sup>837</sup> Ebd.

<sup>838</sup> Ebd., 37.

seits bietet seine offene Umgebung den freien Raum für die Naturdinge wie Pflanzen und Tiere. Hier treffen sich Mensch und Natur und bilden die Welt als ein sinnvolles Ganzes, das jedoch nicht mit der Anhäufung der Einzelnen, sondern vielmehr mit einem geschichtlichen Geschehen verknüpft ist.

In der modernen Welt werden alltägliche Dinge zunehmend symbolisch konstruiert. In den meisten Fällen sind sie mit Leistung, Funktion oder Effizienz verbunden. Dementsprechend richtet sich die Bewertung meist nach dem Gebrauchswert. Im Zeug wie einer Axt verschwindet der Stoff wie Stein in seiner Dienstbarkeit. Insofern ist der Charakter eines dinghaften Wesens durchaus verschlossen. Dagegen lässt das Kunstwerk, »indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen«.<sup>839</sup> Im Kunstwerk kommt das Dinghafte als das, was es ist, zum Erscheinen. Heideggers Kunstanalyse offenbart in gewissem Maße die Ekstase des Dinges. Dabei handelt es sich darum, wie das Dinghafte im Kunstwerk als aus sich heraustretend erfahrbar ist.

Die Betonung der Geschichtlichkeit des Daseins legt jedoch nahe, dass Heideggers Priorität nicht auf der Ekstase der Dinge, sondern auf der Ekstase der Menschen liegt. Geschichtlich verankert ist also nicht die Dingheit des Dinges, sondern die entsprechende Bestimmung des Dinges. Dem Menschsein wurde die ekstatische Seinsweise zugewiesen. Dagegen waren die nichtmenschlichen Seienden bzw. die Dinge meist Vorhandenes und Zuhandenes, die »die leblosen und auch die belebten Dinge«<sup>840</sup> betreffen. »Und gesetzt den Fall, wir nehmen die Geschichte der Entdeckung und Auslegung der Dingheit des Dinges zur Kenntnis, dann ändert sich dadurch nichts an den Dingen. Die elektrische Straßenbahn fährt deshalb nicht anders als vordem; die Kreide ist eine Kreide, die Rose eine Rose und die Katze eine Katze.«<sup>841</sup>

## 1.2. Souveränität der Dinge im Alltag

Wie Heidegger erforscht Yanagi auch eine Welt voller Alltagsgegenstände, die im Japanischen *Zakki* genannt werden. Yanagi erk-

---

<sup>839</sup> Ebd., 42.

<sup>840</sup> Ebd., 5.

<sup>841</sup> Ebd., 31.

lärt: »*Zakki* basically refers to the various utensils and tools made use of by the great mass of common people. As such, they could be called *mingu*, ›people's implements‹. They are ordinary things that anyone can buy, that everyone comes regularly into contact with in their daily lives. They cost very little and can be procured almost anywhere and at any time. They are familiarly referred to as *temawari no mono* (the handy), *fudan-zukai* (the ordinary), or *katte-dogu* (kitchen implements). [...] They are plates; they are trays; they are chests; they are clothing. Largely they are things for family use. All of them are necessary for everyday living.«<sup>842</sup> In diesem Sinne ist es völlig falsch, die Dinge als rein physisch zu betrachten, wie es Heidegger ausdrückt. Vielmehr haben die Dinge ein Herz, das sich durch Tugenden wie Nachsicht, Gesundheit und Aufrichtigkeit auszeichnet.<sup>843</sup> Hier konzentriert sich Yanagi auf verschiedene Volkshandwerke. Er schrieb: »These commonplace objects are indispensable to daily life. They are, in fact, our loyal companions, our faithful friends, willing to help out when help is needed. There is not one of us who doesn't rely on them throughout the day.«<sup>844</sup> In der Welt der Gebrauchsgegenstände sind Schönheit und Nützlichkeit untrennbar miteinander verbunden. In dieser Hinsicht ist das Volkshandwerk von schlichter Schönheit, wie Yanagi beschreibt: »Since these utilitarian objects have a commonplace task to perform, they are dressed, so to speak, in modest wear and lead quiet lives. In them one can almost feel a sense of satisfaction as they greet each day with a smile. They work thoughtlessly and unselfishly, carrying out effortlessly and inconspicuously whatever duty comes their way. They possess a genuine, unmovable beauty. On the other hand, of course, there is also delicate beauty, beauty that quakes at the slightest perturbation. Yet isn't beauty that remains unfazed by a hard knock or two all the more amazing?«<sup>845</sup> Diese schlichte Schönheit nimmt mit der Zeit nicht ab. Im Gegenteil, »[...] this type of beauty grows with each passing day. Utilitarian craftwares become more beautiful the more they are used, and the more beautiful they become, the more they are used. Users and the used have exchanged a vow: the more an object is used the more beautiful it will become, and the more the user uses an object, the

<sup>842</sup> Yanagi 2018, 31.

<sup>843</sup> Vgl. Ebd., 35.

<sup>844</sup> Ebd., 36.

<sup>845</sup> Ebd., 35f.



more that object will be loved.«<sup>846</sup> Darin drückt sich der Respekt vor dem Unvollkommenen aus. Es handelt sich um das abgenutzte Aussehen von Gegenständen, das im Laufe der Zeit durch den Gebrauch entstanden ist. »They are rooted in the earth, deeply tied to the earthly life of honest, hardworking people, the recipients of the blessings of heaven.«<sup>847</sup> Naoto Fukasawa nennt die Abnutzung, die durch wiederholten Gebrauch entsteht, *Shutaku*. Einerseits wird das Objekt dadurch nicht mehr perfekt. Andererseits wird dadurch die Beziehung zum Benutzer vertieft. Fukasawa nennt diese Beziehung *Wabi-Sabi* und fasst sie wie folgt zusammen: »We come to appreciate an object through using it, and the more we use a good object, the more we are able to appreciate its qualities, and we may discover its beauty not just in how it ages but in how we age with it.«<sup>848</sup>

Heute ist das traditionelle Handwerk durch die weit verbreitete Mechanisierung, Industrialisierung und Automatisierung so an den Rand gedrängt, dass wir kaum noch darüber nachdenken, wie die Dinge des täglichen Lebens hergestellt werden. Aus diesem Grund plädieren viele Philosoph\*innen und Ästhetiker\*innen für einen Paradigmenwechsel im Denken, um der Welt der Dinge gerecht zu werden. In *Das Universum der Dinge. Zur Ästhetik des Alltäglichen* weist Konrad Paul Liessmann darauf hin, dass es bei der Alltagsästhetik nicht darum geht, »alternative Lebensmodelle zu skizzieren oder zu der einen oder anderen großen Umkehr oder Änderung des Lebens aufzurufen«.<sup>849</sup> Insbesondere geht es nicht um »eine kulturkritische Geste«<sup>850</sup>, eine »moralische Empörung«<sup>851</sup> oder eine »postmoderne Nobilitierung des Trivialen«.<sup>852</sup> Hier werden die Grundfragen der Philosophie – »Leben und Tod, Sinn und Sein, Wahrheit und Gerechtigkeit [nicht] methodisch streng reflektiert«.<sup>853</sup> Stattdessen wird dem Unwichtigen, Nebensächlichen und Flüchtigen des Lebens mehr Aufmerksamkeit geschenkt – aus der Warenwelt, dem Kitsch, den Events und Happenings, den diversen Lustobjekten (wie Sport oder Mode), dem Körper, den Idolen ohne den Heiligenschein des

<sup>846</sup> Ebd, 36.

<sup>847</sup> Ebd, 35.

<sup>848</sup> Fukasawa; Morrison 2008, 111.

<sup>849</sup> Liessmann 2010, 10.

<sup>850</sup> Ebd.

<sup>851</sup> Ebd.

<sup>852</sup> Ebd.

<sup>853</sup> Ebd., 9.

Idealen oder dem vielleicht Unverzichtbarsten im Alltag - dem Geld. Für Liessmann ist die Alltagsästhetik ein »Luxus in der Philosophie«<sup>854</sup>, eine Philosophie, die uns hilft, mit den Menschen, Ereignissen und Dingen des Alltags besser umzugehen. Durch die »Konzentration auf das Unwesentliche«<sup>855</sup> werden »die Konturen einer Gesellschaft und ihrer Obsessionen mitunter deutlicher«<sup>856</sup> als bei manchen großangelegten Versuchen, »die Rätsel des Daseins noch einmal zu deuten.«<sup>857</sup> Für Saito bedeutet das Leben in der Welt, dass wir ständig mit Objekten wie Gebrauchsgegenständen, Kleidung, Möbeln, der gebauten Umwelt, um nur einige zu nennen, interagieren.<sup>858</sup> Die ästhetische Haltung gegenüber den Dingen enthält daher eine ethische Dimension, die bestimmt, wie wir uns in dieser Welt verhalten.<sup>859</sup>

Thomas Macho kritisiert: »Die Moderne ist [...] ein Zeitalter der Dinge. Nie zuvor wurden so viele Dinge produziert und konsumiert, nie zuvor wurden so viele Dinge gesammelt, vererbt oder zerstört. Was wir also gewöhnlich als ›Industriegesellschaft‹ oder ›Konsumkultur‹ bezeichnen, ist auch und gerade eine Welt historisch beispielloser Vermehrung von Dingen.«<sup>860</sup> In diesem Zusammenhang zeigt die Betonung der Ekstase auch eine Verteidigung der Souveränität der Dinge, die eine andere Art von Demokratie darstellt und dualistische Begriffe wie Subjekt und Objekt ersetzt. In der politischen Ökologie von Bruno Latour spielen die Ausdrücke wie Subjekt und Objekt keine Rolle mehr. Stattdessen gehört der Souverän allen Akteuren, sowohl menschlichen als auch nichtmenschlichen. Latour betonte: »Akteure definieren sich vor allem als Hindernisse, Skandale, als das, was die Unterdrückung stört, die Herrschaft aufhebt, was Schließung und Zusammensetzung des Kollektivs unterbricht. Einfacher ausgedrückt: Menschliche und nicht-menschliche Akteure erscheinen zunächst als Störenfriede. Ihr Handeln lässt sich vor allem durch den Begriff der Widerspenstigkeit definieren. Wer glaubt, die nicht-menschlichen Wesen definierten sich vor allem durch das strenge Befolgen der Gesetze der Kausalität, hat nie dem langsamen Aufbau eines Experi-

<sup>854</sup> Ebd., 7.

<sup>855</sup> Ebd., 10.

<sup>856</sup> Ebd.

<sup>857</sup> Ebd.

<sup>858</sup> Vgl. Saito 2023, 12.

<sup>859</sup> Vgl. Ebd., 15.

<sup>860</sup> Macho 2011, 184.

ments im Labor beigeohnt. Wer umgekehrt glaubt, dass die Menschen sich von vorneherein durch die Freiheit definieren, hat die Leichtigkeit übersehen, mit der sie schweigen und gehorchen, oder das heimliche Einverständnis, mit dem sie die Rolle des Objekts übernehmen, auf die man sie so oft reduzieren will.«<sup>861</sup> Macho erklärt die Souveränität der Dinge als Handlungsmacht der Dinge, die sich in Widerstand und Verweigerung manifestiert: »Die Handlungsmacht der Dinge artikuliert sich zuerst im Widerstand, in mangelnder Funktionsbereitschaft, in störrischer Immobilität oder - häufiger noch - in der Flucht. Dinge neigen dazu, sich in kritischen Augenblicken zu entziehen; sie verschwinden plötzlich, wenn sie am dringendsten gebraucht werden. [...] Die Souveränität der Dinge besteht darin, dass sie stets vergeblich gesucht werden - und dass sie ihre Funktionen gerade durch Verweigerung erfüllen. Brillen werden ohne Brille nicht gefunden, und Schlüssel passen eben in ein Schlüsselloch, unabhängig davon, ob dieses Loch sich in einer Tür oder unter einem Leuchter befindet.«<sup>862</sup>

## 2. Ekstase in der Atmosphären-Ästhetik

Das Konzept der Atmosphäre konzentriert sich auf die Wechselwirkung zwischen menschlicher Sinneswahrnehmung und Umweltqualität. Als Quasi-Objekt enthält Atmosphäre die Ausstrahlung des Ding-Pols, die sich auf das Befinden und Verhalten des Wahrnehmenden auswirkt und damit eine leiblich spürbare Sphäre der dinglichen Anwesenheit offenbart. In diesem Zusammenhang treten der existentielle Wert der Dinge an sich und ihre Wirkung auf die sinnliche Erfahrung in den Vordergrund. Diese Auseinandersetzung entspricht einer Neuorientierung der zeitgenössischen Naturästhetik, die die programmatische Abschwächung des Kantischen Ansatzes, die Abkehr von der Substanzontologie und das phänomenologische Interesse an der Souveränität der Dinge widerspiegelt.

<sup>861</sup> Latour 2001, 346f.

<sup>862</sup> Macho 2011, 186f.

## 2.1. Kants subjektbasierte Ästhetik

Seit dem 18. Jahrhundert hat die subjektbasierte Ästhetik einen maßgeblichen Einfluss auf die westliche Ästhetik ausgeübt. Die entscheidende Grundlage dafür ist die kantische Ästhetik. Auf transzendentalphilosophischer Basis widmet sich Kant »der Logik des ästhetischen Urteilens«. <sup>863</sup> Diese Logik bezieht sich nicht auf die Eigenschaften des Dinges (*diese* Blume ist schön), sondern auf die subjektive Erfahrung von dessen Form. Gegenüber der Formtendenz des Dinges trifft die Vorstellungskraft in ein freies Spiel. Ausgehend davon definierte Kant das ästhetische Urteil als Geschmacksurteil.

In kantischer Perspektive wird ein Gegenstand als schön beurteilt, wenn »die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird«. <sup>864</sup> Die Gebrüder Böhme sagen dazu: »Nun ist das Vermögen, sich anschauliche Vorstellungen zu machen, ja eigentlich die Einbildungskraft. Sie ist das Vermögen der Bilder, der sinnlichen Repräsentation.« <sup>865</sup> Dabei befinden sich Einbildungskraft und Verstand »in einem freien Spiel, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt«. <sup>866</sup> Als entscheidend erweist sich dabei die »wechselseitige Zusammenstimmung der belebten Gemütskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes)«, <sup>867</sup> die »von der Urteilskraft des Subjekts mit Lust bemerkt« <sup>868</sup> wird. In dieser Hinsicht ist der Einbildungskraft die Aufgabe zugefallen, »das Mannigfaltige der Anschauung in ein *Bild* zu bringen«, insbesondere aufgrund der Annahme, dass die Einbildungskraft das »Vermögen zur Auffassung der in der Erfahrung sich zeigenden Gegenstandsform in ein subjektives Vorstellungsbild des Urteilenden« <sup>869</sup> ist. Durch die »Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung in das jeweilige subjektive Bild« <sup>870</sup> erfolgt »die

---

<sup>863</sup> Majetschak 2010, 49.

<sup>864</sup> Kant 2009, 33.

<sup>865</sup> Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 312.

<sup>866</sup> Kant 2009, 67.

<sup>867</sup> Ebd., 69.

<sup>868</sup> Majetschak 2010, 47.

<sup>869</sup> Ebd., 46.

<sup>870</sup> Ebd., 47.

Verbindung, d. h. die Einheit des im Anschauen Angeschauten und im Denken Gedachten«. <sup>871</sup>

Wenn »die Zweckmäßigkeit eines Dinges«<sup>872</sup> nur »in der Wahrnehmung vorgestellt wird«, <sup>873</sup> dann ist diese Vorstellung als »eine ästhetische Vorstellung der Zweckmäßigkeit«<sup>874</sup> anzusehen. Ihre Besonderheit besteht darin, dass sie »nicht auf das Objekt, sondern lediglich auf das Subjekt bezogen«<sup>875</sup> wird und »unmittelbar mit dem Gefühl der Lust verbunden ist«. <sup>876</sup> In diesem Zusammenhang steht das »zur Erkenntnis überhaupt schickliche subjektive Verhältnis«<sup>877</sup> im Fokus. <sup>878</sup> Kant wies darauf hin: »Dieser Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, muß sich allgemein mitteilen lassen«. <sup>879</sup>

Nach Kant bezieht sich das ästhetische Urteil nicht auf das Interesse an der Existenz des Gegenstandes. Stattdessen ist es »bloß kontemplativ«, <sup>880</sup> nämlich »ein solches, was auf subjektiven Gründen beruht, und dessen Bestimmungsgrund kein Begriff, mithin auch nicht der eines bestimmten Zwecks sein kann«. <sup>881</sup> Daraus ergibt sich ein weiteres wichtiges Konzept: »Interesselosigkeit«. Kant schrieb: »Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.«<sup>882</sup> Interesselosigkeit bezieht sich »nicht auf irgend eine Neigung des Subjekts (noch auf irgend ein anderes überlegtes Inter-

<sup>871</sup> Heidegger 1962, 144.

<sup>872</sup> Kant 2009, 32.

<sup>873</sup> Ebd.

<sup>874</sup> Ebd.

<sup>875</sup> Ebd., 33.

<sup>876</sup> Ebd., 32.

<sup>877</sup> Ebd., 68.

<sup>878</sup> Majetschak betont: »Die Erfahrung eines Gegenstandes, den wir in diesem Sinne ›schön‹ nennen, erweist sich so in kantischer Perspektive als eine lustvoll gewahrte Erfahrung seiner anschaulich-formalen, noch ganz vorbegrifflichen Zweckmäßigkeit für Erkenntnis überhaupt.« (Majetschak 2010, 48) Weiter verwies Welsch darauf: »Als schön empfinden wir Kant zufolge dasjenige, was so ist, *wie wir die Dinge wahrnehmen wollen*. Dieses subjektive Moment ist entscheidend. Schön ist, was unserem allgemeinsten und tieflegendsten Wahrnehmungsbedürfnis entspricht« (Welsch 2012a, 317).

<sup>879</sup> Kant 2009, 67.

<sup>880</sup> Ebd., 56.

<sup>881</sup> Ebd., 81.

<sup>882</sup> Ebd., 58.

esse)«. <sup>883</sup> Daraus entsteht freies Wohlgefallen, eben weil es sich von spezifischen Interessen befreit. »Wer den Geschmack einer Speise als angenehm beurteilt oder wem eine Handlung aufgrund ihrer relativen Nützlichkeit oder unbedingten Gebotenheit gefällt, dem gefällt nach Kant die Existenz der jeweiligen Sache.« <sup>884</sup> Aus der kantischen Perspektive kann man mit dem Konzept der Interessellosigkeit die ästhetische Wertschätzung von den Aktivitäten unterscheiden, die sich auf spezifische Interessen konzentrieren (persönlich, religiös, ökonomisch, utilitaristisch usw.).

Das Schöne ist somit gekennzeichnet durch »das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird«. <sup>885</sup> Es stellt sich nun heraus: Wenn sich das ästhetische Urteil nicht an »Privatbedingungen«, <sup>886</sup> sondern »an der strukturell bei jedermann als gleichartig vorauszusetzenden Übereinstimmung (oder Nicht-Übereinstimmung) von Einbildungskraft und Verstand angesichts einer gegebenen Vorstellung« <sup>887</sup> orientiert, bildet dies »einen Grund des Wohlgefallens für *jedermann*«, <sup>888</sup> »ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält«. <sup>889</sup>

Im kantischen Kontext betrifft das Geschmacksurteil wesentlich eine subjektive Beziehung zu Dingen. Es mutet anderen zu, einzustimmen. Die Einstimmung kommt durch Bildung des Geschmacksurteils zustande – denn sie setzt einen *common sense* in *aestheticis* voraus. Obwohl dieses subjektive Verhältnis aus kantischer Sicht allgemeingültig ist und sich folglich allgemein mitteilen lässt, wird es doch erst »in der Wirkung auf das Gemüt empfunden«. <sup>890</sup> <sup>891</sup> Da Kant den Schwerpunkt der Ästhetik auf den Einfluss des urteilenden Subjekts legte, wurde die Wirkung des objektiven Pols bei der Auslösung

<sup>883</sup> Ebd.

<sup>884</sup> Majetschak 2010, 49.

<sup>885</sup> Kant 2009, 58.

<sup>886</sup> Ebd.

<sup>887</sup> Majetschak 2010, 50.

<sup>888</sup> Kant 2009, 58.

<sup>889</sup> Ebd., 59.

<sup>890</sup> Ebd., 69.

<sup>891</sup> Nach Brady ist das ästhetische Urteil eine unmittelbare ästhetische Reaktion, die die Übereinstimmung zwischen wahrnehmbaren Qualitäten des Objekts und mentalen Kräften des Subjekts darstellt. Obwohl das ästhetische Urteil mit individuellem Gefühl verknüpft ist, zeigt seine subjektive Allgemeingültigkeit in gewissem Sinne eine Intersubjektivität (Vgl. Brady 2003, 34f).

subjektiver Empfindungen und Stimmungen weitgehend vernachlässigt. Dementsprechend wird das Ding zum Objekt, das dem Menschen gegenübersteht und interesseloses Mißgefallen oder Missfallen auslöst. Das Urteil über das Schöne ist mit einem interesselosen Wohlgefallen verbunden, ohne dass ein praktischer Nutzen daraus gezogen werden muss. Im Gegensatz zum kognitiven Urteil, das an ein spezifisches Wissen über den Gegenstand gebunden ist, hat das ästhetische Urteil nichts mit der Funktion, der Beschaffenheit und der Stellung des Gegenstandes in der Welt zu tun.<sup>892</sup> Was als schön empfunden wird, scheint keinem spezifischen Interesse untergeordnet zu sein, sondern stellt »eine formale subjektive Zweckmäßigkeit«<sup>893</sup> bzw. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck dar, »wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint«.<sup>894</sup>

## 2.2. Aus-sich-Heraustreten des Dinges

Das *Aus-sich-Heraustreten des Dinges* ist im Grunde ein Prozess, in dem sich das Ding manifestiert und präsent macht. Dieser Prozess unterliegt nicht der Macht des Subjekts. Er hängt vielmehr von der Kraft des Dinges selbst ab.

Ausgehend von einer kritischen Auseinandersetzung mit der subjektbasierten Ästhetik legt Böhme einen Schwerpunkt darauf, wie die Atmosphäre, die die Umgebungsqualitäten mit dem menschlichen Befinden integriert, ihre vorhandenen Charaktere von der Seite des objektiven Pols erhält. Atmosphären sind allgegenwärtige Phänomene, die unser Leben tiefgreifend beeinflussen. Diesbezüglich widmet sich Böhme der Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den Atmosphären, die sie ausstrahlen. Einen besonderen Stellenwert haben dabei die Ekstase des Ding-Pols sowie seine Auswirkung auf das leibliche Erleben. In diesem Zusammenhang wird die Ekstase als »Aus-sich-Heraustreten der Dinge«<sup>895</sup> bezeichnet. Die Auseinandersetzung mit dem Aus-sich-Heraustreten des Dinges trägt dazu bei, das Zusammenwirken verschiedener Umweltfaktoren auf das Befinden und Verhalten des

<sup>892</sup> Vgl. Brady 2003, 9.

<sup>893</sup> Kant 2009, 81.

<sup>894</sup> Ebd., 106.

<sup>895</sup> Böhme 2013a, 227.

Wahrnehmenden zu betrachten. Sarah Rossbach weist darauf hin: »Äußere Elemente, wie die Formen von Hügeln und Flüssen, Bäume, örtliche Wahrzeichen, ob natürlich oder von Menschen errichtet, tragen alle dazu bei, unseren Lebensweg zu bestimmen. Wir reagieren beispielsweise sowohl auf schöne Ausblicke - Bäume, Blumen oder Wasser - als auch auf häßliche oder bedrohliche Formgebungen - Straßen, Ecken oder stümperhaft gestaltete Gebäude.«<sup>896</sup> Bei der Schaffung eines geeigneten Lebensraums ziehen Feng-Shui-Praktiker\*innen daher ständig die Umweltfaktoren in Betracht. Dazu gehört die Deutung von »Zeichen und Omen [...], wie die Farbe und Größe eines Blattes, den Wohlstand der Nachbarn oder das allgemeine Befinden der Tiere.«<sup>897</sup>

Nach Ogawa sind Dinge nicht mehr selbstgenügsam, wenn sie von Atmosphären durchdrungen sind oder wenn sie sich als materielle Komponenten manifestieren, die eine bestimmte Atmosphäre erzeugen. Stattdessen erscheinen die Dinge als ein notwendiges, untrennbares Moment der Atmosphäre (*keiki*).<sup>898</sup> Ogawa schrieb: »Within the partial appearance of the world revealed by mood and atmospheres, the thing breaks out of its substantiality; it is a spontaneous self-ekstasis ([...] *jidatsu*) within the atmosphere.«<sup>899</sup> Der Schlüssel liegt in der Art und Weise, wie die Eigenschaften der Dinge erscheinen. Für Böhme ist das Aus-sich-Heraustreten das räumliche Ausstrahlen der Formen und Eigenschaften des Dinges, das nicht subjektiv geprägt ist. Beispielsweise zeigt das Blühen die Weise des Aus-sich-Heraustretens von Blumen. Im Mittelpunkt stehen dabei gegenseitige Wechselwirkungen von Sinnesqualitäten wie Form, Farbe, Textur, Geruch und Wachstumspotential. Die daraus resultierenden Ergebnisse sind »energetische oder materielle Emanationen, mit denen die Dinge den Raum füllen und damit ihre Anwesenheit bezeugen.«<sup>900</sup> So zeigt die rote Farbe der Blume die Form der räumlichen Anwesenheit der Blume. Böhmes Studie zielt darauf ab, die objektive Verifizierbarkeit der Atmosphäre zu enthüllen, und widerspricht somit der modernen gängigen Sichtweise, die der Projektion des inneren, mentalen Zustandes in die Außenwelt dem Ästhetischen zuschreibt. Ogawa stimmt grundsätzlich mit Böhmes Position überein. Anhand von Bei-

<sup>896</sup> Rossbach 1989, 74.

<sup>897</sup> Ebd., 77.

<sup>898</sup> Vgl. Ogawa 2021, 22.

<sup>899</sup> Ebd.

<sup>900</sup> Böhme 2013a, 241.



spielen führt er die objektive Verifizierbarkeit der Atmosphäre näher aus: »Within atmospheres the particular quality (*kiteisei* [...]) of things breaks their own substantiality, and they reveal themselves by pouring their own selves into the atmosphere. The flowers of hydrangea in a garden under the cloudy sky of the Japanese rain season let their faint purple reverberate into the garden. Color breaks the substantiality of things, it lets things shine and radiate from within. The substantiality of things and the inherent reference of determinations to a *subjectum* or substance are broken up and become their own *ekstasis* (*jidatsu*) in the atmosphere.«<sup>901</sup>

Ein weiterer Faktor – und dies ist entscheidender – ist, dass das Aus-sich-Heraustreten des Dinges im sinnlichen Erleben erfasst wird. Merleau-Ponty betrachtet den Leib als Zentrum der Wahrnehmung. Ihm zufolge findet jeder Sinneseindruck von Dingen im Leib statt. Entsprechend wies er darauf hin: »Ding und Welt sind mir gegeben mit den Teilen meines Leibes, nicht dank einer ›natürlichen Geometrie‹, sondern in lebendiger Verknüpfung, vergleichbar oder vielmehr identisch mit der, die zwischen den Teilen meines Leibes selbst herrscht.«<sup>902</sup> Insofern setzt die Entdeckung des Aus-sich-Heraustretens des Dinges die Anwesenheit der Leiblichkeit voraus. Das Aus-sich-Heraustreten manifestiert sich nicht »für ein weltloses und leibloses Subjekt«,<sup>903</sup> sondern für ein leibliches Wesen.

Als Beispiel des Aus-sich-Heraustretens sei hier die Farbe genannt. Normalerweise wird Farbe entweder als objektive Eigenschaft des Dinges oder als subjektiver Eindruck der objektiven Qualität des Dinges angesehen. Newton widmete sich psychophysischen Ursachen der Farbeffekte. Für ihn war der Einfluss des Lichts sowie seiner physikalischen Möglichkeiten und Attribute für die Wirkung von Farbe entscheidend. Im Gegensatz dazu sind Farben für Goethe im Grunde ein sinnlicher Eindruck, der durch das Auge wahrgenommen wird und affektiv berührt. Goethes Essay *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*<sup>904</sup> ist wegweisend für die Erörterung der farbigen Ekstase. Goethe beschäftigt sich nicht mit einer objektivistischen Farbfrage. Im Mittelpunkt seiner Betrachtung steht in der Tat nicht das Farbsein, sondern vielmehr die Farbwirklichkeit, die in ihrer phänomenalen Vielfalt die Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem

<sup>901</sup> Ogawa 2021, 23.

<sup>902</sup> Merleau-Ponty 1974, 241.

<sup>903</sup> Böhme 2013a, 237.

<sup>904</sup> Goethe 1992, 117–130.

und Wahrgenommenem aufweist. Bei Goethe wird die Farbwirklichkeit vor allem als visueller Eindruck angesehen. Hierbei wird besonderes Augenmerk auf die sozio-emotionalen Auswirkungen von Farben gelegt. Ausgehend von der Reflexion der traditionellen Ansätze wies Böhme darauf hin, dass Farbe im Wesentlichen ekstatisch sei. Zum einen ist die ekstatische Wirkung des Farbig-Seins hauptsächlich durch die Inszenierung einer gewissen Räumlichkeit gekennzeichnet. Auf diese Art und Weise wird die räumliche Anwesenheit der relevanten Dinge gemeinsam enthüllt. Zum anderen ist das Farbig-Sein »als Anwesendes zwar lokalisierbar, seine Farbigkeit als solche ist in gewisser Weise aber überall.«<sup>905</sup> »Durch seine Farbigkeit organisiert das einzelne Ding den Raum im Ganzen, d. h. tritt in Konstellationen zu anderen Dingen bzw. zentriert den Raum bei einer Übermacht seiner Farbe und tönt oder tingiert zugleich alle anderen Dinge.«<sup>906</sup> Mit der Farbe Rot ist eine potentielle Gefahr und Gefährlichkeit verbunden. Daher dient das Rot im Alltagsleben häufig als Warnsignal wie etwa das rote Stopplicht einer Verkehrsampel. Auf diesem Wege wirkt die rote Farbe atmosphärisch auf ihre Umgebung. Das Spüren bezieht sich insofern nicht nur auf die lokalisierbare rote Qualität, sondern auch auf die von ihr ausstrahlende warnende Stimmung.

In der europäischen ontologischen Geschichte, insbesondere aus der Perspektive der modernen Ontologie, wird das Ding in Form einer formalen Verslossenheit aufgefasst. Die Frage nach dem Ding richtet sich dabei im Allgemeinen auf »Was-Sein, Einheit, Autarkie«.<sup>907</sup> Ein Ding muss sich in seiner eigenen Einheit von anderen Dingen unterscheiden. Anhand seiner Differenzierung zu anderem und seiner klaren Abgrenzung wird das Ding gedacht. Eine Bestimmung des Dinges hängt in der Regel von seinen Eigenschaften ab. Als etwas, das dem Ding angehört, bilden diese Eigenschaften die Grundlage für die Bestimmung des Dinges. Wenn jemand sagt, dass der Rasen grün ist, wird angenommen, dass diese grüne Farbe der Natur des Rasens zugeordnet wird. »Die Form, die Farbe, ja sogar der Geruch eines Dinges werden gedacht als dasjenige, was das Ding von anderem unterscheidet, nach außen hin abgrenzt, nach innen ihn zu einem macht«.<sup>908</sup> Infolgedessen manifestiert sich das Ding als etwas Unab-

<sup>905</sup> Böhme 2013a, 241.

<sup>906</sup> Ebd.

<sup>907</sup> Ebd., 243.

<sup>908</sup> Ebd., 32.

hängiges und Geschlossenes. Übersehen wird jedoch, »was es für andere oder für anderes sein könnte«<sup>909</sup> und »ob vielleicht ein solches Für-anderes-Sein sogar zu seinem Wesen gehört.«<sup>910</sup>

Aus Sicht der Leibphänomenologie ignoriert der ontologische Ansatz, der auf dem Ding-Eigenschaft-Modell beruht, dass der Mensch primär »ein leibliches Dasein in Bewegung, Ernährung, Sinnlichkeit und leiblichem Zusammensein mit anderen«<sup>911</sup> ist. Als Leibsein trifft der Mensch andere Seiende primär in der Atmosphäre. Das in der atmosphärischen Erfahrung Gegebene ist nicht das dem Subjekt gegenüberstehende Ding, sondern das Ekstatische des Dinges. Das traditionelle Ding-Verständnis entspricht daher nicht der tatsächlichen leiblichen Erfahrung. Der Schlüssel besteht darin, »die bisherigen Kategorien von Dinglichkeit als Ekstasen zu reinterpretieren oder als verdinglichte Ekstasen zu erweisen.«<sup>912</sup>

Mit dem Konzept der Ekstase bzw. des Aus-sich-Heraustretens wird eine neue Sicht auf das Verhältnis von Ding und Form eröffnet. Böhme schrieb dazu: »Die Form eines Dinges wirkt aber auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen. Ebenso die Ausdehnung oder das Volumen eines Dinges.«<sup>913</sup> Insofern stellt die Form die Weise der Präsenz des Dinges dar. Sie bildet den Beweis dafür, dass das Ding aus sich heraustritt und sich anderen präsentiert. Und die Form des dinglichen Sich-Zeigens wird in leiblicher Betroffenheit entdeckt. In diesem Sinne sind »die Formen von Dingen als Formen, in denen die Dinge uns präsent sind«,<sup>914</sup> anzusehen. Ferner ist es nicht angemessen, das Ding beruhend auf seine formalen Besonderheiten zu definieren, da das Wort *definieren* immer noch im Zusammenhang mit Differenzierung oder Abgrenzung steht. Es scheint sinnvoller zu sein, das Ding durch die Form seiner Präsenz zu charakterisieren.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Merleau-Ponty auch schon auf die Form des Sich-Präsentierens des Dinges sowie ihren Bezug zur leiblichen Anwesenheit, die die Grundzüge des Aus-sich-Heraustretens darstellen, eingegangen ist, obwohl das Konzept

<sup>909</sup> Ebd., 232.

<sup>910</sup> Ebd.

<sup>911</sup> Ebd., 231.

<sup>912</sup> Ebd., 235.

<sup>913</sup> Ebd., 33.

<sup>914</sup> Ebd., 237.

des Aus-sich-Heraustretens von Merleau-Ponty nicht klar definiert wurde. Nach Merleau-Ponty ist die »Form der Gegenstände [...] nicht ihr geometrischer Umriß«,<sup>915</sup> sondern vielmehr die äußere Erscheinung ihrer inneren Struktur, die ein sinnliches Verhältnis zu Innerem zeigt. »Der Glanz des Goldes vergegenwärtigt uns auf sinnliche Weise seine homogene Bildung, die matte Farbe des Holzes dessen ungleichartige Zusammensetzung.«<sup>916</sup> Die Eigenschaften des Dinges, wie etwa »die Elastizität des Stahls, die Bildsamkeit des glühenden Eisens, die Härte der Klinge eines Hobels, die Weichheit der Späne«,<sup>917</sup> sind »nun einmal phänomenal [...]. Dabei handelt es sich nicht einmal um exzeptionelle Phänomene.«<sup>918</sup> Hohe, mittlere und tiefe Klänge stellen verschiedene phänomenale Formen des Klangseins dar. Unterschiedliche Faktoren wie Farbe, Licht, Bewegung, Feuchtigkeit und Geruch tragen zu unterschiedlichen Erscheinungen eines Gegenstandes bei. Aufgrund dessen bildet die Art und Weise, wie sich ein Ding manifestiert, eine entscheidende Grundlage für seine Differenzierung zu anderen Dingen. Exemplarisch erklärt Merleau-Ponty weiter: »In der Schwingung des Zweiges, von dem ein Vogel fortfliegt, sehen wir seine Biegsamkeit und Elastizität, und unmittelbar unterscheidet sich da ein Birkenzweig von dem eines Apfelbaumes.«<sup>919</sup>

Die Ekstase ist ein Grundzug aller Dinge; dies gilt auch im Falle der Naturdinge. Böhme betonte: »Naturwesen sind nicht einfach bloß da, [...] sondern [...] treten aus sich heraus.«<sup>920</sup> Die Ekstase der Natur verdeutlicht, dass die Prägung der Natur nichts mit der Kraft des Subjekts zu tun hat, sondern sich vielmehr als Aus-sich-Hervortretendes erweist. Beispielsweise zeigt das Wachstum die Weise des Aus-sich-Heraustretens von Bäumen. Eine ekstatische Dimension ist von Anfang an innewohnend im Verständnis der Natur. Ursprünglich nahm die Natur (lat. *natura*, griech. *physis*) »Aufgehen und Blühen als ihr Grundcharakteristikum.«<sup>921</sup> Die Natur wurde als schaffend angesehen, die ihre wirkenden Kräfte entfaltet, ohne auf den Eingriff des Menschen zurückgreifen zu müssen. Aufgrund dessen lassen sich Naturobjekte und Artefakte unterscheiden. Nach Aristoteles' Natur-

<sup>915</sup> Merleau-Ponty 1974, 268.

<sup>916</sup> Ebd.

<sup>917</sup> Ebd.

<sup>918</sup> Ebd.

<sup>919</sup> Ebd., 268f.

<sup>920</sup> Böhme 2013a, 42.

<sup>921</sup> Ebd., 237.

philosophie (Physik II) betreffen die Gegenstände der Lehre von Vier-Ursachen (Material, Form, Wirkung und Zweck) nicht nur Naturdinge, sondern auch künstliche Produkte, die auf Hersteller, Stoff, Form, Wirkursache und Endzweck beruhen. Unterschiedliche Dinge befinden sich auf unterschiedlichen Stufen der Existenz, sodass ihre Seinsgrade auch unterschiedlich sind. Ein Artefakt ist das Ergebnis menschlicher Tätigkeit, dessen Existenz, Form und Funktion den Zweck des Herstellers darstellt und daher der äußeren Ursache unterliegt.<sup>922</sup> Dagegen enthält die Natur sowohl unberührte Stoffe um uns herum wie etwa Wasser, Erde, Luft und Sonnenlicht als auch das innewohnende Gesetz ihrer Existenz und ihres Wachstums. Der Einfluss des Vier-Ursachen-Modells ist im Bereich des Organischen tiefergreifender als im Bereich der handwerklich hergestellten Produkte. Das organische Wesen nimmt den höchsten Rang ein, da es weitgehend seinen eigenen Prinzipien des biologischen Wachstums folgt. Mit seiner organischen Weise differenziert sich das organische Wesen von den umgebenden Seienden. Seine Bewegungsform wird nicht von außen angetrieben. Es handelt sich vielmehr um einen Automaten.

Physikalisch gesehen hängt das Aus-sich-Heraustreten natürlicher Objekte vom Prinzip der Selbstorganisation ab. Als eine grundlegende Logik der kosmischen Welt ist das Prinzip der Selbstorganisation »das allgemeinste Prozeßprinzip, demgemäß die Natur Ordnungsstrukturen hervorbringt – von den Galaxien über die Organismen bis hin zu kulturellen Gebilden.«<sup>923</sup> Beispiele für das Prinzip der Selbstorganisation finden sich in der Natur in vielfältiger Weise. »Man denkt nur an die vielfältigen Muster in der Tier- und Pflanzenwelt, an Blüten, an die Gesänge der Vögel, an die Signale der Insekten.«<sup>924</sup> In diesem Sinne ist die Natur eine schaffende Natur, ihre wirkenden Kräfte hängen nicht von technischen Medien ab. Einer der bekanntesten Fälle in dieser Hinsicht sind die Wachstums- und Entwicklungsmuster der Naturwelt, die der Fibonacci-Reihe entsprechen. Nach dem Gesetz der Fibonacci-Reihe ist jede Zahl der Folge die Summe der beiden vorausgehenden Zahlen. Die Zahlenverhältnisse der Blütenblätter stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Goldenen Schnitt 0,618034, damit jedes Blütenblatt maximal gegenüber dem Sonnenlicht und anderen natürlichen Faktoren, die

<sup>922</sup> Vgl. Jordan 2011, 176.

<sup>923</sup> Welsch 2012a, 310.

<sup>924</sup> Böhme 2013a, 42.

zum Wachstum der Pflanzen beitragen, ausgesetzt ist. In der Tat manifestiert sich die Fibonacci-Reihe in zahlreichen Wachstumsmustern von Pflanzen, Tieren und Menschen naturgemäß wie etwa die Schuppenordnung von Tannenzapfen, die Anordnung der Stacheln von Kakteen, der Aufbau der Ananasfrucht und die Galaxienspiralen. Die Fibonacci-Reihe ist daher ein mathematisches Gesetz von Wachstum und Konstruktion der Naturobjekte. Ein häufig genanntes Beispiel hierfür ist die beeindruckende Anordnung der Sonnenblume. Zahlreiche kleine Blüten bilden das gesamte Blütenkörbchen. Sie sind nicht willkürlich angeordnet. Vielmehr manifestieren sie sich innerhalb einer Blüte als deutlich erkennbar, ordentlich und spiralförmig. Eindrücklich ist, dass bestimmte Zahlen der rechtsdrehenden und linksdrehenden Spiralzüge entsprechend der Fibonacci-Reihe immer wieder auftreten. In dieser Hinsicht stellt die Fibonacci-Reihe ein holistisches Beziehungsgesetz der Natur dar, das auf die Koordination zwischen Teilen, zwischen jedem Teil und dem Ganzen fokussiert.

Mit dem Konzept des Aus-sich-Heraustretens wird aufgezeigt, dass die Natur »das Aufgehende, das Blühende, das, was sich von selbst zeigt«, <sup>925</sup> ist. Häufiger entsteht das Ekstatische aus dem Wechselspiel verschiedener Faktoren wie Form, Farbe, Textur, Bewegung, Klang und Geruch. Insofern hängt die ekstatische Wirkung eines bestimmten Gegenstandes von der Wechselwirkung zu seinen Umweltfaktoren ab. Merleau-Ponty wies darauf hin: »Als unvergleichbare Qualitäten genommen, gehören die Gegebenheiten der verschiedenen Sinne ebensovielen verschiedenen und getrennten Welten zu; insofern aber eine jede ihrem eigensten Wesen nach eine Weise der Modulation der Dinge ist, kommunizieren sie sämtlich miteinander durch ihren Bedeutungskern.« <sup>926</sup> In Bezug auf die Auswirkungen bestimmter Eigenschaften von Dingen sollte deren Beziehung zur gesamten Umgebung nicht außer Acht gelassen werden. Ogawa diskutiert die Bedeutung der gegenseitigen Farbabstimmung: »The things appearing as ›color‹ (*iro* 色) are always already in a relation, with the hues of other things, and within this correlation they shine together in a way that produces a constellation (*Konstellation*).« <sup>927</sup> Am Beispiel von Laternen im Peking-Stil in chinesischen Restaurants führt Ogawa ein psychologisches Experiment durch.

<sup>925</sup> Ebd., 251.

<sup>926</sup> Merleau-Ponty 1974, 269.

<sup>927</sup> Ogawa 2021, 23f.

Diese Laternen dienen nicht nur für der Beleuchtung des Raumes. Vielmehr wirken sie organisch und synergetisch zusammen, um im chinesischen Restaurant eine Atmosphäre zu schaffen, die in der chinesischen Tradition verwurzelt ist: festlich, friedlich, fröhlich und warm. Wenn man nun statt einer Laterne im Peking-Stil eine afrikanische Laterne verwendet, entsteht ein ganz anderer Effekt. Ogawa erklärt: »As we do so, we realize that the African lamps do not blend themselves (*jidatsu*) within that atmosphere, and, on the contrary, they stand out: they subtract themselves from it. Even more: not only they don't fuse themselves in the atmosphere, but they push against it with the obstinate silence of something out of place. Those objects coming from Africa do not become organic in that atmosphere, they are brought back to substantiality, so to say. Hence, the way in which this African ›thing‹ subtracts itself from the atmosphere of the Chinese restaurant makes that very atmosphere stand out even more through such contrast.«<sup>928</sup>

Das Aus-sich-Heraustreten des Wetters wird oft durch die Assoziation mit nicht wetterbedingten Umweltfaktoren miterzeugt. Zum Beispiel ist die Ekstase des Herbstes gekennzeichnet durch fallende bunte Blätter, reife Früchte und kahle Bäume. Obwohl die oben genannten Naturelemente nicht zu den Wetterelementen selbst gehören, dienen sie jedoch als das ekstatische Heraustreten des Herbstes. In diesem Sinne sind sie »ein Mitgestalten, eine Kooperation, ein Zusammenspiel mit dem, was vom Gegenstand ausgeht.«<sup>929</sup>

Das Aus-sich-Heraustreten der Naturdinge ist in leiblicher Betroffenheit wahrnehmbar. Nach Ogawa kann die Erscheinung der Dinge nicht unabhängig von ihrer Beziehung zur Subjektivität existieren. Denn die Dinge manifestieren sich *uns gegenüber*.<sup>930</sup> So ist z. B. die Wahrnehmung der Jahreszeiten ein Gefühl. »It is based upon many ingredients scattered in space yet integrated into a single characteristic quality: the color of the sky, a delicate change on the branches of trees, the brightness of the sunlight, the temperature and strength of the wind, the kind of bird that appears in each season, etc. Through all of these indications, people felt the season.«<sup>931</sup> Insofern verwies Böhme darauf: »Das Ding ist sein In-Erscheinung-Treten, oder besser,

<sup>928</sup> Ebd., 23.

<sup>929</sup> Böhme 2013a, 226.

<sup>930</sup> Vgl. Ogawa 2021, 24.

<sup>931</sup> Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

sein In-Erscheinung-getreten-Sein.«<sup>932</sup> Und die Verflechtung dinglicher und leiblicher Faktoren miteinander ist atmosphärisch durchdrungen. »Der [leiblichen] Rezeptivität auf Seiten des Subjekts entspricht ein Sichzeigen auf Seiten der Natur, ein Aus-sich-Heraustreten bei den Dingen der Natur.«<sup>933</sup> Auch schrieb Merleau-Ponty dazu: »Kurz, mein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und alle Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht.«<sup>934</sup> Die äußere Natur wird erkannt, »wie sie für uns Menschen als leiblich-sinnliche Wesen relevant ist.«<sup>935</sup> In der Atmosphäre sind die objektiv verifizierbaren Merkmale der Naturobjekte wie Symmetrie, Balance, Kontrast, Vielfalt, Harmonie und Rhythmus nicht das, was durch zusätzliche Instrumente, Apparate oder Geräte begriffen wird. Vielmehr werden sie immer so erfasst, wie wir sie leiblich erfahren. Die vier Grundelemente – Wasser, Feuer, Erde und Luft – aus denen alle anderen Substanzen bestehen, sind im Wesentlichen als ekstatisch anzusehen, denn sie beziehen sich auf »das, was als solches wahrnehmbar ist und deshalb durch Sinnesqualitäten charakterisiert wird.«<sup>936</sup> Die Existenz der ersten Substanz hängt daher von den ekstatischen Weisen der vier Elemente ab. Die Primärqualitäten – warm, kalt, feucht und trocken – zeigen in der Tat die Entsprechung der Naturcharaktere zu sinnlichen Wahrnehmungen, nämlich die Art und Weise, wie die relevanten Elemente in der leiblichen Präsenz präsent sind.

Das Konzept des Aus-sich-Heraustretens versucht aufzudecken, dass Naturatmosphäre die objektiv verifizierbaren Elemente enthält. Damit wird der in der Moderne vorherrschenden Auffassung widersprochen, die Ästhetik der Natur sei ausschließlich eine Projektion subjektiver Kraft. Zwar sind die objektiven Qualitäten notwendig, aber nicht ausreichend für die Erzeugung der Naturatmosphäre, da erst unter der Bedingung der leiblichen Teilhabe die ekstatischen Eigenschaften des dinglichen Pols wirksam sein können. Insofern

<sup>932</sup> Böhme 2013a, 238.

<sup>933</sup> Ebd., 227.

<sup>934</sup> Merleau-Ponty 1974, 276.

<sup>935</sup> Böhme 2016, 101.

<sup>936</sup> Böhme 2013a, 234.



spielt das leibliche Spüren bei der Entdeckung des Aus-sich-Heraustretens der Naturdinge eine fundamentale Rolle. In der Kongruenz der leiblichen Wahrnehmung und der Umweltbedingungen vollzieht sich die Grunddynamik der Welt. Genau darauf weist Welsch hin, wenn er folgendermaßen formuliert: »Sinnliches und Sinnesvermögen sind, evolutionär verständlich, von gleicher Art.«<sup>937</sup> Was in der leiblichen Erfahrung erscheint, ist »just das, was die ontologische Grunddynamik der Welt überhaupt ausmacht.«<sup>938</sup> Das Aus-sich-Heraustreten der Natur zeigt ihren selbstgenerativen Charakter. Entsprechend ist die relevante leibliche Erfahrung »eine in uns sich vollziehende Selbsterfahrung der Welt.«<sup>939</sup>

Eine evolutionsbiologische Dimension erlaubt den Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, in dieselbe Naturatmosphäre einzutauchen und sich darüber miteinander zu verständigen. Dies ist jedoch nur ein Aspekt der Wahrheit. Für Martin Seel lässt sich das Aus-sich-Heraustreten in zwei Formen unterteilen: das bloße Erscheinen und das atmosphärische Erscheinen. Er schrieb: »Wenn wir uns ganz auf das sinnliche Gegenwärtigsein von etwas beschränken, kommt es in seinem *bloßen* Erscheinen zur Wahrnehmung. Sobald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Widerschein einer Lebenssituation aufgefaßt wird, tritt ein *atmosphärisches* Erscheinen in den Vordergrund der Betrachtung.«<sup>940</sup> Während sich das Wahrnehmen des bloßen Erscheinens »ganz auf das sinnliche Gegebensein ihrer Objekte konzentriert und hierin einen *Abstand* zu allen Sinngebungen findet«<sup>941</sup>, ist das Wahrnehmen des atmosphärischen Erscheinens »immer ein *sinnhaftes* Vernehmen«<sup>942</sup>. Wenn das bloße Erscheinen in einem existentiellen Sinne affektiv erlebt wird, verwandelt es sich in ein atmosphärisches Erscheinen<sup>943</sup>. Im Gegensatz zu Schmitz und Böhme, die Atmosphäre als allgegenwärtiges Quasi-Objekt oder Halb-Ding betrachten, definiert Seel Atmosphäre als »ein aus Temperaturen, Gerüchen, Geräuschen, Sichtbarkeiten, Gesten und Symbolen bestehendes Erscheinen einer Situation, das die, die sich in dieser Situation befinden, auf die eine oder andere Weise

<sup>937</sup> Welsch 2012a, 329.

<sup>938</sup> Ebd., 330.

<sup>939</sup> Ebd.

<sup>940</sup> Seel 2003, 148.

<sup>941</sup> Ebd., 154.

<sup>942</sup> Ebd.

<sup>943</sup> Vgl. Ebd., 152.

berührt und betrifft.«<sup>944</sup> Er schrieb: »Atmosphäre ist ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existentiell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten oder nicht realisierten Lebensmöglichkeiten.«<sup>945</sup> Dieses Artikuliertsein ist im weitesten Sinne kulturell eingeschrieben. Die Kenntnis von Traditionen, Bräuchen, Sprachen, Religionen, Geschichten und/oder Mythen kann die Art und Weise, wie wir die Dinge wahrnehmen, verändern und uns so einen neuen Weg zur Welt eröffnen.

### 3. Dao (道), Yin-Yang (陰/陽), Qi (氣)

Mit den folgenden Ausführungen wird darauf hingewiesen, dass eine Überlegung des Aus-sich-Heraustretens auch auf die daoistische Philosophie, die auf den Konzepten *Dao* (道), *Yin-Yang* (陰/陽), *Qi* (氣) basiert, zurückgreifen kann. Die daoistischen Ideen übten einen maßgeblichen Einfluss auf die traditionelle chinesische und auch die ostasiatische Weltauffassung aus. Die Hauptvertreter des Daoismus Laozi (老子) und Zhuangzi (莊子) lebten in der *Zeit der Streitenden Reiche* (戰國時期, ca. 475–221 v. Chr.), in der die chinesische Zivilisation ihren frühen Höhepunkt erreichte. Vor diesem Hintergrund hatten sie die Entfremdung der Menschen von ihrer Innennatur und zugleich die Umgestaltung und Nutzung der Außennatur zum Zweck des sozialen Fortschritts schon gemerkt. Sie waren sich bewusst, dass die gesellschaftliche Entwicklung und die Veränderung der individuellen Lebensweise unweigerlich zu einer Schädigung der Umwelt und der Natur durch den Menschen selbst führen würde. Sie unternahmen große Anstrengungen, um einen Freiraum zu schaffen, der Abstand von den zunehmenden Komplikationen der Zivilisation hielt.

#### 3.1. Dao (道)

Zuerst wird auf das daoistische Grundkonzept *Dao* (道) eingegangen.

Zwar ist die Lehre des Daoismus im chinesischen soziokulturellen Hintergrund verwurzelt, weist ihre auf der kosmologischen Grundlage basierenden Überlegungen zur Beziehung von Mensch

---

<sup>944</sup> Ebd., 153.

<sup>945</sup> Ebd., 152.

und Welt jedoch auf eine transkulturelle Allgemeingültigkeit hin. Eine zentrale Aufgabe des Daoismus ist es zu klären, wie man das naturhaft Seiende als Aus-sich-Heraustreten erfahren kann. Ein wesentlicher Schritt dafür ist, das *Dao* (道) als die treibende Kraft für die Ekstase der natürlichen Welt zu interpretieren. In Bezug auf die grundlegende Bedeutung sowie die entscheidenden Eigenschaften des *Dao* (道) seien zuerst ein paar Sprüche aus dem daoistischen Hauptwerk *Daodejing* (道德經), das von Laozi (老子, ca. 500 v. Chr.) geschrieben wurde, zitiert:

Das Dao erzeugt die Eins.  
Die Eins erzeugt die Zwei.  
Die Zwei erzeugt die Drei.  
Die Drei erzeugt alle Dinge. (DDJ 42)<sup>946</sup>

Es gibt ein Ding, das ist unterschiedslos vollendet.  
Bevor der Himmel und die Erde waren, ist es schon da,  
so still, so einsam.  
Allein steht es und ändert sich nicht.  
Im Kreis läuft es und gefährdet sich nicht.  
Man kann es nennen die Mutter der Welt.  
Ich kenne seinen Namen nicht.  
Ich bezeichne es als Dao. (DDJ 25)<sup>947</sup>

In diesem Kontext sind die Eins, die Zwei und die Drei nicht mit Zahlen im Sinne der modernen Mathematik gleichzusetzen. Stattdessen symbolisieren sie den Ausgangszustand der Welt, ihre Differenzierung und die Erzeugung der phänomenalen Welt. Aus den obigen Zitaten lässt sich ein wesentlicher Aspekt des *Dao* (道) begreifen, d.h. es wird zunächst als Ursprung des Universums betrachtet. Es befindet sich »am Anfang einer Erzeugung der Dinge«. <sup>948</sup> Daraus ergibt sich »ein Ding nach dem anderen«. <sup>949</sup> Das *Dao* (道) schafft nicht nur die Welt, sondern »kleidet [auch] und nährt alle Dinge«. <sup>950</sup> Es wird als »Ahn aller Dinge«, <sup>951</sup> als »Mutter der Welt« <sup>952</sup> bezeichnet. Nach der Erzeugung aller Dinge übt das *Dao* (道) weiter Wirkung auf die ganze

<sup>946</sup> Vgl. Wilhelm 2008, 54.

<sup>947</sup> Vgl. Ebd., 33.

<sup>948</sup> Schleichert & Roetz 2009, 137.

<sup>949</sup> Ebd.

<sup>950</sup> Wilhelm 2008, 42.

<sup>951</sup> Ebd., 12.

<sup>952</sup> Ebd., 33.

Welt aus. Alles läuft ihm gemäß ab und nichts ist von seiner Dominanz frei. Als universelles Gesetz spielt das *Dao* (道) also überall eine wesentliche Rolle. Es manifestiert sich in der faktischen Existenz von Himmel, Erde und allen anderen Dingen und bestimmt damit »das ganze Naturgeschehen ohne Ausnahme«.<sup>953</sup> So ist zu sehen, dass sich das *Dao* (道) grundsätzlich auf zwei Ebenen bezieht. Zum einen gilt es als Ursprung und Wurzel des Universums und zeigt daher den anfänglichen Zustand der Welt, der sich durch Undifferenziertheit und Gestaltlosigkeit auszeichnet. Zum anderen ist das *Dao* (道) nach der Erzeugung der Welt weiterhin als universelles Prinzip wirksam, das sich an *Ziran* (自然) orientiert. Mit *Ziran* (自然) ist hier nicht die Naturwelt im physikalischen Sinne gemeint. Es bezieht sich vielmehr auf die Bewegung der Dinge ohne menschliches Zutun<sup>954</sup>, auf das allen Dingen innewohnende Gesetz der Selbsterzeugung. Alles richtet sich nach dem *Dao* (道) und nichts ist von seiner Auswirkung frei. Es gehört nicht zum Bereich der sinnlich fassbaren Seienden. Vielmehr dient es als Fundament für die Existenz und Entwicklung der Wesen und Dinge.

Laozi (老子) hatte eine genaue Definition des *Dao* (道) nie gegeben. Es ist unmöglich, das *Dao* (道) auf allgemeine kognitive Weise zu erfassen, da es über den Bereich der phänomenalen Welt hinausgeht, der sinnlich nachvollziehbar ist. Generell soll man zum Zweck der Erkenntnis »einzelne Objekte isolieren, abgrenzen, durch spezielle Eigenschaften kennzeichnen und damit benennen«.<sup>955</sup> Im Gegensatz zu den »benannten Dingen, die [sich] voneinander unterscheiden«,<sup>956</sup> entspricht das *Dao* (道) dem Urzustand der Welt, der kein Unterscheiden, Abgrenzen oder Benennen kennt. Deswegen ist es weder möglich noch sinnvoll, das *Dao* (道) genau definieren zu wollen. Am Anfang des *Daodejing* (道德經) wird schon auf die Unausprechlichkeit und Unerkennbarkeit des *Dao* (道) hingewiesen, was in der Tat auf die Grenze der menschlichen kognitiven Fähigkeit verweist.

»Das Dao, das sich aussprechen läßt,  
ist nicht das ewige Dao.

<sup>953</sup> Schleichert; Roetz 2009, 140.

<sup>954</sup> Vgl. Gao 2023, 98.

<sup>955</sup> Ebd., 139.

<sup>956</sup> Ebd., 138.

Der Name, der sich nennen läßt,  
ist nicht der ewige Name.« (DDJ 1)<sup>957</sup>

Eine entscheidende These über das wesentliche Merkmal des *Dao* (道) wird im Kapitel 25 des *Daodejing* (道德經) ausgeführt. Sie lautet: »Das Dao richtet sich nach der Natur«.<sup>958</sup> Ein höheres Wesen, namentlich die »Natur«, scheint noch vor dem *Dao* (道) zu stehen. Jedoch ist die Natur im daoistischen Kontext nicht im engeren, biologischen Sinne (wie etwa Tiere und Pflanzen) zu verstehen. Vielmehr bezieht sie sich auf das sich aus sich selbst heraus entwickelnde innere Prinzip aller Dinge, nämlich auf eine Natürlichkeit, die wesentlich im Gegensatz zu jenen künstlichen Merkmalen steht. Insofern steht die Natur hierbei im Zusammenhang mit einer Seinsweise, die frei von jeder äußeren Kraft ist. Sie ist »dasjenige, was von selbst da ist«<sup>959</sup> und steht »im Gegensatz zu dem, was vom Menschen gemacht wird.«<sup>960</sup> Aus dieser Sichtweise heraus bedeutet die These »Das Dao richtet sich nach der Natur«, dass sich das *Dao* (道) durch die Selbständigkeit und Spontaneität der Naturprozesse und -zustände manifestiert. Einerseits weisen die aus dem *Dao* (道) entstehenden Dinge die Eigenschaft der Selbst-Bewusstlosigkeit und Zwecklosigkeit auf, andererseits zeigt die danach noch durch das *Dao* (道) vorangetriebene Entwicklung der Welt »eine sich bewegende Bewegung«.<sup>961</sup> Darüber hinaus lehrt das Prinzip des *Dao* (道), dass jedes Ding sein Gegenteil hat. Die beiden Pole bedingen sich gegenseitig und führen in Wandlung zueinander. Jedes Gegensatzpaar in der Natur zeigt sich als eine in sich geschlossene Ganzheit der Wandlungsprozesse.

In diesem Kontext bezieht sich das Konzept der Natur auch auf eine Lebensauffassung, die sich durch Schlichtheit und Einfachheit auszeichnet. Dabei liegt der Schlüssel der Kongruenz der leiblichen Präsenz mit ekstatischen Manifestationen der Natur darin, sich an den »natürlichen Lauf der Dinge« (DDJ 64)<sup>962</sup> anzupassen. Gao weist darauf hin: »In an essentially agricultural society, it is common sense to sow seeds in the spring, to harvest in the autumn, and not to violate the farming season. From this observation, one deduces the most pro-

<sup>957</sup> Wilhelm 2008, 9.

<sup>958</sup> Ebd., 33.

<sup>959</sup> Böhme 2003, 63f.

<sup>960</sup> Ebd.

<sup>961</sup> Brunozzi 2011, 176.

<sup>962</sup> Wilhelm 2008, 77.

found truth about nature. Human behavior ought to abide by the laws of nature. The violation of these laws would entail punishment.«<sup>963</sup> Eine ähnliche Auffassung vertritt Mario Wenning: »The classical Daoist texts emphasise the importance of living according to the naturally recurring seasons, and of not interfering by making the spring into the summer, the summer into the autumn, or engaging in some other untimely or counter-rhythmic imposition.«<sup>964</sup> Es gilt zu erkennen, dass sich jedes Ding im Universum grundlegend an seiner eigenen Gesetzmäßigkeit orientiert und sich nach seinem spezifischen Bauplan entwickelt. Der Schlichtheit der Dinge entspricht das Nicht-Handeln der Menschen, das als eine der wichtigsten Tugenden im Daoismus angesehen wird. Das Nicht-Handeln bedeutet nicht, nichts zu tun, sondern bedeutet, dass sich der Mensch nicht zu sehr in den Entwicklungsvorgang der Dinge einmischen sollte.<sup>965</sup> Er sollte mit den Gesetzen der Natur möglichst übereinstimmen. Dadurch wird die Idee zum Ausdruck gebracht: Lass der Natur ihren Lauf – eine alte, fernöstliche Weisheit, aber zugleich eine Inspirationsquelle für gegenwärtige naturästhetische Diskussionen.

In der christlichen Schöpfungsvorstellung bildet die Existenz Gottes die Voraussetzung für den Ursprung der Welt. Mit anderen Worten: Die Welt ist das Schöpfungswerk Gottes. Die Frage nach der Herkunft des Schöpfers kommt nicht in Betracht. Im Daoismus wird statt des göttlichen Schöpfers das *Dao* (道) als Ursprung der Welt angesehen. Im Schöpfungsprozess gibt es kein göttliches Wesen, das dem *Dao* (道) Befehle bewusst erteilt, um die Entwicklungsschritte der Dinge voranzutreiben.<sup>966</sup> Vielmehr zeigt sich das *Dao* (道) als eine ausschließlich aus sich selbst heraus wirkende Kraft.<sup>967</sup> Die absolute Herrschaft eines übernatürlichen bzw. göttlichen Wesens wird abgelehnt. Chinesen schenken der Konstruktion eines objektivierten Jenseits wenig Aufmerksamkeit. Sie sind mehr besorgt darüber, wie verschiedene Wünsche im Diesseits erfüllt werden.

*Laozis* Betrachtung des Aus-sich-Heraustretens erstreckte sich vor allem auf den metaphysischen Bereich, sodass eine praktische Dimension, die in Verbindung mit dem täglichen Lebensbereich steht, nur implizit enthalten ist. Aus empirischer Sicht widmete sich

<sup>963</sup> Gao 2023, 98.

<sup>964</sup> Wenning 2022, 43.

<sup>965</sup> Vgl. Kubin 2014, 16.

<sup>966</sup> Vgl. Tang 2010, 7f.

<sup>967</sup> Vgl. Brunozzi 2011, 176.

Zhuangzi (莊子) (ca. 369–286 v. Chr.), ein weiterer Hauptvertreter des Daoismus, einer phänomenologischen Betrachtung des Aus-sich-Heraustretens der Naturdinge sowie den entsprechenden Erfahrungsmöglichkeiten. Statt metaphysischer Analysen werden Zhuangzis Ideen zumeist durch Fabeln, Gespräche oder Gleichnisse zum Ausdruck gebracht. Die klassischen Sätze aus dem Kapitel *Wissen streift durch den Norden* werden als die entscheidende ästhetische Auffassung Zhuangzis angesehen:

»Himmel und Erde sind von großer Schönheit, aber sie sprechen nicht davon; die vier Jahreszeiten wechseln in klarer Abfolge, aber sie zanken darüber nicht; die zahllosen Lebewesen entwickeln sich nach bestimmten Regeln, aber erläutern sie nicht.«<sup>968</sup>

Im Anschluss an den Ansatz von Laozi (老子) vertritt Zhuangzi (莊子) auch die Ansicht, dass, obwohl das *Dao* (道) als Urgrund und Entwicklungsprinzip keine Bezeichnung benötigt,<sup>969</sup> es trotzdem seine Wirkung überall und jederzeit entfaltet, bis Himmel und Erde voll davon sind. Entsprechend befolgt alles auf der Welt genau die Vorschriften des *Dao* (道), die sich auf das Gesetz des natürlichen Laufes konzentrieren. Das Aus-sich-Heraustreten der Natur entsteht daraus, dass sich jedes Naturding aufgrund seiner ihm innewohnenden Gesetzmäßigkeiten entwickelt. Im Kapitel *Schwimmhäute zwischen den Zehen* wird diese innewohnende Gesetzmäßigkeit weiter als das »ewige Gesetz« definiert und es werden darunter ein paar naturgegebene Attribute der Dinge, die eindeutig im Widerspruch zu den Auswirkungen der äußeren Kräfte stehen, dargelegt:

»Es gibt ewige Gesetze in der Welt, und was nach diesen ewigen Gesetzen krumm ist, das ist nicht durch einen Haken so geworden; was gerade ist, ist nicht durch eine Richtschnur so geworden; was rund ist, ist nicht durch einen Zirkel so geworden; was rechteckig ist, ist nicht durch das Richtscheit so geworden. Die Vereinigung des Getrennten bedarf nicht des Leims und des Kleisters, und die Verbindung bedarf weder Strick noch Schlinge... Vom Uranfang an bis auf den heutigen Tag war es nicht anders, und das soll man nicht verderben.«

(ZZ: BUCH VIII. SCHWIMMHÄUTE ZWISCHEN DEN ZEHEN/Pian Mu, 駢拇)<sup>970</sup>

<sup>968</sup> Kalinke 2018, 489.

<sup>969</sup> Vgl. Wilhelm 1972, 47.

<sup>970</sup> Ebd., 105.

Die Dinge, deren Existenz und Entwicklung dem Prinzip des *Dao* (道) entsprechen, sind das Schönste. Grundsätzlich ist das Schönste, welches jene künstlich geschaffenen Gegenstände kaum erreichen, mit einer inhärent gegebenen Schlichtheit verbunden. Hier sollte Schlichtheit mit Natürlichkeit gleichgesetzt werden. Wolfgang Kubin erklärte dazu: »Alles, was unbearbeitet ist, ist ›natürlich‹. Natürlich in dem Sinne, dass es alle Möglichkeiten bietet, sich zu diesem oder zu jenem weiterverarbeiten zu lassen. Wenn es jedoch eine bestimmte Gestalt angenommen hat, dann ist es ›diese‹ Gestalt und kann nicht auch noch ›jene‹ sein.«<sup>971</sup> Ein typisches Beispiel dafür ist die Musik. Im Kapitel *Ausgleich der Weltanschauungen* wird die Musik in drei Arten unterteilt, nämlich die Melodie des Himmels, der Erde und des Menschen. Zhuangzi (莊子) zufolge liegt der Ton des Himmels wie z.B. der Windklang auf dem höchsten Niveau der Musik und wird damit als ein Symbol für das Schönste angesehen. Der Grund dafür ist, dass die treibende Kraft der Himmelsmusik ausschließlich aus natürlichen Elementen selbst stammt und keine technischen Mittel dazwischen eingesetzt werden. Darüber hinaus zeichnet sich die Himmelsmusik durch tausenderlei verschiedene Arten von Tönen aus.<sup>972</sup> Daher wird sie als die überlegenste Form der Musik bezeichnet. Der amerikanische Avantgarde-Musiker John Cage war stark vom ost-asiatischen, naturverbundenen Denken beeinflusst, insbesondere vom Daoismus und Zen-Buddhismus. Inspiriert von diesem Denken entfernten sich seine Kompositionen von der Manipulation von Klängen und deren Einfügung in kontinuierliche Sequenzen. Stattdessen sind sie von Diskontinuität, kompositorischer Unsicherheit und operativem Zufall geprägt.<sup>973</sup> Als experimentelle Komposition ohne Autorschaft besteht Cages "4'33" (vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden) aus kontingenten Klangelementen. Einerseits steht eine solche Komposition im Einklang mit der Natur und ihren Funktionsweisen.<sup>974</sup> Andererseits ist es die Zufälligkeit der umgebenden Klänge, die auf wunderbare Weise die Einheit des Stückes ausmacht.

Nach Zhuangzi (莊子) besitzt jedes Ding seine Originaleigenschaften. Gerade aus diesem Grund kann bei künstlicher Veränderung ein Verlust dieses wertvollen ursprünglichen Charakters drohen. Deswegen ist Zhuangzi (莊子) einerseits von verschiedenen Lebensfor-

<sup>971</sup> Kubin 2014, 16f.

<sup>972</sup> Vgl. Wilhelm 1972, 40.

<sup>973</sup> Vgl. Baier 2003, 43.

<sup>974</sup> Vgl. Andrew 2012, zuletzt geprüft am 11.10.2023.



men der Naturwelt begeistert, andererseits fürchtet er deren Ende durch menschliche Eingriffe. Mit Hinblick darauf folgen einige repräsentative Beispiele:

»Der Sumpffasan muss zehn Schritte gehen, ehe er einen Bissen Nahrung findet, und hundert Schritte, ehe er einmal trinkt; aber er begehrt nicht danach, in einem Käfig gehalten zu werden, obwohl er dort alles hätte, was sein Herz begehrt, gefällt es ihm doch nicht.«

(ZZ: BUCH III. PFLEGE DES LEBENSPRINZIPS/Yang Sheng Zhu, 養生主)<sup>975</sup>

»Solang die Pferde auf den Steppen weilen, fressen sie Gras und saufen Wasser. Haben sie eine Freude aneinander, so kreuzen sie die Häse und reiben sich; sind sie böse aufeinander, so drehen sie sich den Rücken zu und schlagen aus. Darin besteht ihre ganze Kenntnis. Spannt man sie aber an die Deichsel und zwingt sie unters Joch, dann lernen die Pferde scheu umherzublicken, den Hals zu verdrehen, zu bocken, dem Zaum auszuweichen und die Zügel heimlich durchzubeißen. So werden die Pferde klug und geschickt in allerhand Kniffen. Das alles ist die Schuld des ersten Pferdebändigers.«

(ZZ: BUCH IX. HUFEN/Ma Ti, 馬蹄)<sup>976</sup>

»Habt Ihr noch nie einen Marder gesehen, der geduckten Leibes lauert und wartet, ob etwas vorüberkommt? Hin und her springt er über die Balken und scheut sich nicht vor hohem Sprunge, bis er einmal in eine Falle gerät oder in einer Schlinge zugrunde geht.«

(ZZ: BUCH I. WANDERN IN MUSSEN/Xiao Yao You, 逍遙遊)<sup>977</sup>

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Zhuangzi (莊子) nicht auf alle künstlich erzeugten Produkte verzichtet. Zu denjenigen Techniken, die die Einfachheit der Dinge erhalten, nimmt er jedoch eine unterstützende Haltung ein. Im Kapitel *Der Baum auf dem Berge* unterstreicht er dies durch den Mund eines herausragenden Glockenmakers:

»Nach all dem Schnitzen und all dem Gestalten  
Muss man sich wieder zur Einfachheit halten.«

(ZZ: BUCH XX. DER BAUM AUF DEM BERGE/Shan Mu, 山木)<sup>978</sup>

<sup>975</sup> Wilhelm 1972, 55.

<sup>976</sup> Ebd., 108.

<sup>977</sup> Ebd., 34.

<sup>978</sup> Ebd., 211.

Ein weiterer Schwerpunkt von Zhuangzi (莊子) ist, die Fähigkeit zum Empfinden des *Dao* (道) zu kultivieren. Für Zhuangzi (莊子) stellt das Erfassen des *Dao* (道) das höchste Niveau des Ästhetischen dar. Eine derartige Erfahrung verfolgt nicht die dualistische Herangehensweise, wobei das Subjekt und das Objekt als getrennt erfahren werden. Stattdessen erfolgt sie durch das Eintauchen in die Welt. Dafür muss man bestimmte Mediationstechniken einsetzen. Besonders wird hierbei Wert auf *das Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) gelegt und auf *das Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘). Zunächst zum *Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋).

»Dein Ziel sei Einheit! Du hörst nicht mit den Ohren, sondern hörst mit dem Verstand; du hörst nicht mit dem Verstand, sondern hörst mit der Seele. Das äußere Hören darf nicht weiter eindringen als bis zum Ohr; der Verstand darf kein Sonderdasein führen wollen, so wird die Seele leer und vermag die Welt in sich aufzunehmen. Und das Dao ist's, das diese Leere füllt. Dieses Leersein ist Fasten des Herzens.«

(ZZ: BUCH IV. IN DER MENSCHENWELT/Ren Jian Shi, 人間世)<sup>979</sup>

Dieser Abschnitt weist darauf hin, dass sich das *Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) auf das Leersein bezieht. Die Ohren und der Verstand stehen jeweils für die Reaktion auf die Außenwelt und Innenwelt. Nach Zhuangzis Auffassung gelingt das Erfassen des *Dao* (道) nur, wenn wir Menschen auf das Bewusstsein von Aktivitäten der äußeren und inneren Welt verzichten. Erst dadurch ist es möglich, einen Raum für die Kommunikation mit dem *Dao* (道) zu schaffen. Was bedeutet dann *Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘)? Dies zeigt ein Gespräch im Kapitel *Der große Ahn und Meister* (大宗師):

»Kung Dsi sprach bewegt: »Was meinst du damit, dass du zur Ruhe gekommen und alles vergessen hast?« Yen Hui sprach: »Ich habe meinen Leib dahinten gelassen, ich habe abgetan meine Erkenntnis. Fern vom Leib und frei vom Wissen bin ich Eins geworden mit dem, das alles durchdringt. Das meine ich damit, dass ich zur Ruhe gekommen bin und alles vergessen habe.«

(ZZ: BUCH VI. DER GROSSE AHN UND MEISTER/Da Zong Shi, 大宗師)<sup>980</sup>

---

<sup>979</sup> Ebd. 62.

<sup>980</sup> Ebd. 95.

Voraussetzung für das *Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘) ist also, dass der Mensch ein Gewirr von verschiedenen weltlichen Angelegenheiten, sogar alles um sich herum vollständig vergessen soll. Die konkreten Schritte lassen sich wie folgt erläutern: Erstens: Man muss das Begehren wie z.B. nach sinnlichen Genüssen, materiellen Gütern und höheren sozialen Rängen vollständig aufgeben. Zweitens: Man muss von verschiedenen gängigen Kenntnissen, Gesetzen, Gebräuchen sowie Sitten frei sein.<sup>981</sup> Drittens: Erst nachdem man alle körperlichen und geistigen Belastungen beseitigt hat, kann der Mensch mit dem *Dao* (道) zu einer Einheit verschmelzen.

Xu Fuguan (徐復觀) wies darauf hin, dass das *Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) und das *Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘) das Nicht-Ich bzw. die Selbstlosigkeit betonen. Es gibt zwei Wege, dieses Ziel zu erreichen. Der eine Weg besteht darin, die körperlichen Begierden aufzulösen und das Herz von den durch Begierden verursachten Sorgen zu befreien. Der andere Weg besteht darin, die kognitive Beschäftigung mit den Objekten einzustellen, wenn man ihnen begegnet, um die Unruhe zu vermeiden, die durch das Urteil über richtig und falsch hervorgerufen wird. Auf diese Weise erlangt man geistige Freiheit. Nach Xu bedeutet die Verwirklichung des *Fastens des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) und des *Vergessens im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘), dass man in das Reich der Schönheit eintritt.<sup>982</sup> Für Linck ist sowohl das höchste Ziel des *Fastens des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) als auch das des *Vergessens im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘) »das ins Kosmische gesteigerte Verströmen in Weite als Einheit mit dem *dao*.«<sup>983</sup> Offensichtlich ist es für einen durchschnittlichen Menschen schwierig, eins mit dem *Dao* (道) zu werden. Wenn es jemandem dennoch gelingt, wird er zum Weisen. Im Kapitel *Ausgleich der Weltanschauungen* (Qi Wu Lun, 齊物論) wird die Gestalt des weisen Menschen poetisch dargestellt:

»Wenn das große Meer im Feuer aufginge, vermöchte es ihm nicht heiß zu machen; wenn alle Ströme gefröhen, vermöchte ihm das nicht kalt zu machen; wenn heftiger Donner die Berge zerrisse und der Sturm den Ozean peitschte, vermöchte ihm das nicht Schrecken einzuflößen? Einer, der also ist, der fährt auf Luft und Wolken; er reitet auf Sonne und Mond und wandelt jenseits der Welt. Leben und Tod können sein

<sup>981</sup> Vgl. Zeng 2003, 9.

<sup>982</sup> Vgl. Xu 2001, 43.

<sup>983</sup> Linck 2017, 57.

Selbst nicht verändern. Was erst sollten ihm da die Gedanken an Nutzen und Schaden sein!«

(ZZ: BUCH II. AUSGLEICH DER WELTANSCHAUUNGEN/Qi Wu Lun, 齊物論)<sup>984</sup>

Vor allem handelt es sich bei Zhuangzis Darstellung um eine innere Landschaft, die sich aus dem Meditationsprozess ergibt. Hier spielt die Vorstellungskraft eine Schlüsselrolle. Verschiedene Naturphänomene (Meer, Feuer, Ströme, Donner, Berge, Sturm usw.) tragen dazu bei, das Innere zu erleuchten. Als Idealfigur des Daoismus verfolgt der weise Mensch grundsätzlich die Regeln des *Dao* (道). Bei ihm lässt sich »die ursprüngliche Einheit von Natur (Himmel) und Mensch«<sup>985</sup> nachweisen – genauso wie es die klassische Beschreibung von Zhuangzi (莊子) formuliert:

»Himmel und Erde entstehen mit mir zugleich, und alle Dinge sind mit mir eins.«

(ZZ: BUCH II. AUSGLEICH DER WELTANSCHAUUNGEN/Qi Wu Lun, 齊物論)<sup>986</sup>

### 3.2. Yin-Yang (陰/陽)

Zurück zum 42. Kapitel des *Daodejing* (道德經): Die Eins erzeugt die Zwei. Dies bedeutet die Differenzierung der Welt, die auf dem Zusammenspiel zweier polarer Kräfte – *Yin* (陰) und *Yang* (陽) – beruht. *Yin* (陰) und *Yang* (陽) können durch zahlreiche Polaritäten charakterisiert werden:

---

<sup>984</sup> Wilhelm 1972, 49.

<sup>985</sup> Schleichert; Roetz 2009, 163.

<sup>986</sup> Wilhelm 1972, 46.

**Yang (陽) – Yin (陰)**

männlich – weiblich  
hell – dunkel  
hart – weich  
warm – kalt  
trocken – feucht  
hoch – niedrig  
bewegt – ruhig  
gerade – krumm  
offensichtlich – verborgen  
prächtigt – schlicht  
offen – geschlossen  
gewölbt – flach  
laut – leise  
schwer – leicht

...

Das Yin-Yang-Modell veranschaulicht am deutlichsten das ganzheitliche Denken in China. Einerseits symbolisieren *Yin* (陰) und *Yang* (陽) ein Begriffspaar, das durch gegensätzliche Eigenschaften gekennzeichnet ist. In diesem Sinne stehen die beiden in einer entgegengesetzten Beziehung. Andererseits ist das Verhältnis zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) zueinander nicht völlig unvereinbar. Vielmehr sind sie aufeinander angewiesen und befinden sich in einer ständigen wechselseitigen Umwandlung. Im Kapitel 2 des *Daodejing* (道德經) wird das Yin-Yang-Beziehungsgefüge exemplarisch dargestellt:

»voll und leer gebären einander  
leicht und schwer vollbringen einander  
lang und kurz bedingen einander  
hoch und niedrig bezwingen einander  
klang und ton stimmen einander  
vorher und nachher folgen einander« (DDJ 2)<sup>987</sup>

Hier sind voll und leer, leicht und schwer, lang und kurz, hoch und niedrig, Klang und Ton, vorher und nachher sowohl gegensätzlich als auch komplementär. Wolfgang Kubin führt aus: »Alles, was eine bestimmte Gestalt annimmt, tritt nicht singular in Erscheinung, sondern mit seinem Gegenteil binär. Es ist dann nicht mehr eine Gesamt-

---

<sup>987</sup> Schwarz 1995, 64.

heit, sondern eine Einzelheit, die in einen Kontrast zerfällt.«<sup>988</sup> Dies besagt, dass es kein reines Yin oder Yang im Laufe des transformativen Vorgangs gibt. Yang enthält einen kleinen Teil des Yin und umgekehrt. »Das eine geht aus dem anderen hervor, das eine wirkt durchdringend auf das andere ein.«<sup>989</sup> Eines ist immer im anderen enthalten und bedingt damit das andere. *Yin* (陰) und *Yang* (陽) »können sich verwandeln und sogar die jeweils andere Wesenheit annehmen.«<sup>990</sup> Die ewig zusammenwirkenden *Yin* (陰) und *Yang* (陽) üben einen Effekt nicht nur innerhalb einer einzelnen Sache, sondern auch auf ein Beziehungsgefüge zwischen allen Dingen aus und gelten damit als grundlegende Triebkraft der kosmischen Evolution. So entsteht die polare Einheit der Welt. Aufgrund seiner polaren Zusammengehörigkeit, die jeglichen Dualismus ausschließt, lässt sich das Yin-Yang-Modell als Symbol für das Streben nach Ganzheit ansehen.<sup>991</sup> In der chinesischen Malerei wird diese Darstellung einer sich ständig erneuernden Lebenskraft nicht durch Rekurs auf den Eigencharakter eines essentiellen Wesens, sondern durch das gegensätzlich-komplementäre Verhältnis zwischen Polaritäten erreicht. Gerade durch diese komplexe Beziehungsstruktur erhalten einzelne Elemente ihre eigene Struktur und Form und entfalten sich weiter. Wohlfahrt wies darauf hin: »Deutlich ist, daß es offenbar um einen *Prozeß* (des Erzeugens, Gebärens, Entstehens etc.) bzw. um eine prozessuale (Inter)-Dependenz geht, d.h. um ein *Werden* bzw. um einen *Geschehenszusammenhang*. Mit anderen Worten: Es geht um ein *Hervorgehen* und *Vergehen* bzw. um ein *Ineinanderübergehen*.«<sup>992</sup> Auf Chinesisch heißt Landschaft *Shan-Shui* (山水), was wörtlich *Berg-Wasser* bedeutet. Entsprechend heißt die Landschaftsmalerei *Shan-Shui-Hua* (山水畫), nämlich *Berg-Wasser-Malerei*.<sup>993</sup> Dies liegt nicht nur darin begründet, dass Berge und Wasser elementare Bestandteile eines chinesi-

<sup>988</sup> Kubin 2014, 45.

<sup>989</sup> Linck 2017, 33.

<sup>990</sup> Lütje 2011, 71.

<sup>991</sup> Vgl. Linck 2017, 15.

<sup>992</sup> Wohlfahrt 2001, 63.

<sup>993</sup> Im Japanischen wird die traditionelle Landschaftsmalerei als *Sansui-ga* bezeichnet - ein aus dem Chinesischen entlehntes Wort, das wörtlich *Berg- und Wassermalerei* bedeutet. Nach Ken-ichi Sasaki wird *Sansui-ga* in der japanischen Kultur in begrenztem Umfang verwendet, entweder in der chinesischen Literatur, in der Landschaftsmalerei oder in den chinesisch-japanischen Gärten, die *Sansui-ga* imitieren. Im *Großen Wörterbuch der japanischen Sprache* (Nihon Kokugo Daijiten) (1973-76) wurde dem Begriff *Sanshui* eine weitere Bedeutung für Landschaft hinzugefügt, die den visuellen

schen Landschaftsgemälden bilden, sondern vor allem darin, dass ihre Beziehung zur Veranschaulichung polarer Kräfte dient. Berg symbolisiert Yang (hart und statisch) und Wasser Yin (weich und fließend). Beide stehen sich gegenüber und stimmen doch gleichzeitig in einer Naturszene miteinander überein. So schwer zu verstehen ist dies nicht: Die exakte Wiedergabe einer bestimmten Naturkulisse befindet sich in einem chinesischen Landschaftsbild am Rande des ästhetischen Interesses. Im Gegensatz dazu bevorzugen chinesische Maler\*innen die Hervorhebung der inhärenten Gesetzmäßigkeiten der Natur. Auf diese Weise fungiert die chinesische Landschaftsmalerei auch als Einstieg in »eine allgemeine kosmologisch-metaphysische Sinngebung«<sup>994</sup> und gibt Einblick in »das wahre Wesen der Welt«.<sup>995</sup>

### 3.3. Qi (氣)

»[...] die vielzahl der dinge  
getragen vom Yin, umfassen vom Yang  
geeint werden sie durch den allumfassenden krafthauch [, nämlich  
Qi].« (DDJ 42)<sup>996</sup>

Neben *Dao* (道) und *Yin-Yang* (陰/陽) gehört *Qi* (氣) zu den grundlegendsten Begriffen der chinesischen Philosophie. Nach Obert zeigt das chinesische Schriftzeichen *Qi* (氣) eine vielfältige Verbindung zwischen Phänomenen innerhalb der chinesischen Erfahrung und der Interpretation der Welt. Wir sollten daher *Qi* (氣) als ein zentrales Paradigma in der philosophischen Bestimmung der Welt und der Menschheit verstehen.<sup>997</sup> In gewissem Sinne wurde die chinesische Malerei auf der Grundlage der Phänomenologie des *Qi* (氣) entwickelt. In Xie Hes (謝赫) Buch *Guhua Pinlu* (古畫品錄, Älteres Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei, ca. 550), haben die darin

---

Aspekt betont. Im Gegensatz zu *Sansui* werden *Fûkei* und *Keshiki* im heutigen Japanisch häufiger im Sinne von Landschaft verwendet. *Fûkei* und *Keshiki* sind im Grunde gleichbedeutend. Ersteres ist formeller und wird vor allem in der chinesischen Literatur verwendet, während letzteres alltäglicher und umgangssprachlicher ist (Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 02er.11.2023).

<sup>994</sup> Obert 2007a, 76.

<sup>995</sup> Ebd.

<sup>996</sup> Schwarz 1995, 177.

<sup>997</sup> Vgl. Obert 2007b, 167.

vorgestellten sechs Maltechniken heute für chinesische Kunstkritik nach wie vor erhebliche Bedeutung: »Obgleich es in der Malerei sechs Verfahrensweisen gibt, vermag sie selten [einer] allesamt völlig [zu beherrschen]; aber von alters her bis heute war jeder ein Stück weit gut. Welche sind die ›sechs Verfahrensweisen‹? Erstens: ›Gestimmtheit im Atmen‹, das bedeutet eine lebendige Selbstbewegung. Zweitens: ›Die Verfahrensweise [einer Ausrichtung nach] dem Knochen [-bau]‹, das betrifft den Einsatz des Pinsels. Drittens: ›Sich den innerweltlichen Vorkommnissen zusagen‹, das meint [die Art und Weise, wie] den körperlichen Gestalten eine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt verliehen wird. Viertens: ›Der korrespondierenden Zugehörigkeit Folge leisten‹, das betrifft den Auftrag der Farbe. Fünftens: ›Ord nende Einrichtung‹, das betrifft das Setzen [der innerweltlichen Vorkommnisse] auf ihren Platz. Sechstens: ›Tradierendes Weitergeben‹, das betrifft das Darstellen nach der Vorlage.«<sup>998</sup> Von diesen sechs Techniken gilt die erste Technik *Gestimmtheit im Atmen* (Qiyun Shengdong, 氣韻生動) seit langem als eines der wichtigsten Kriterien für die Bildgestaltung.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es eine breite Diskussion über die Übersetzung von *Qiyun Shengdong* (氣韻生動). In den meisten Fällen wurde *Qiyun* (氣韻) als etwas interpretiert, das mit Rhythmus zu tun hat, wie z.B. Kakasu Okakuras »The Lifemovement of the Spirit through the rhythm of Things«<sup>999</sup>, Herbert Allen Giles' »rhythmic vitality«<sup>1000</sup>, und William Cohns »rhythm and vitality«.<sup>1001</sup> Gleichzeitig gab es noch andere Versuche, eine Alternative zu Rhythmus als Übersetzung für *Qiyun* (氣韻) zu finden, wie z.B. Friedrich Hirths »spiritual element and life's motion«<sup>1002</sup>, Arthur Waleys »Spirit-harmony-life's motion«<sup>1003</sup>, John C. Fergusons »harmony and vitality«,<sup>1004</sup> Osvald Sirens »Resonance of the Spirit; Movement of Life«<sup>1005</sup> und Alexander C. Sopers »animation through spirit consonance«.<sup>1006</sup> In der deutschen Ausgabe von Li Zehous Buch

<sup>998</sup> Xie 2007a, 449–452.

<sup>999</sup> Okakura 1920, 51.

<sup>1000</sup> Giles 1918, 28f.

<sup>1001</sup> Cohn 1948, 16.

<sup>1002</sup> Hirth 1905, 45f.

<sup>1003</sup> Waley 1920, 309.

<sup>1004</sup> Ferguson 1927, 30.

<sup>1005</sup> Siren 1933, 32.

<sup>1006</sup> Soper 1949, 420.



*Mei De Li Cheng* (美的歷程, Der Weg des Schönen) verwendet Karl-Heinz Pohl für *Qiyun Shengdong* (氣韻生動) die Übersetzung »Resonanz des Geistes und lebendige Atmosphäre«. <sup>1007</sup> Durch die Betonung des Eintauchens kommt das Wort *Resonanz* der ursprünglichen Bedeutung von *Qiyun* (氣韻) deutlich näher. Der Grund dafür, dass Rhythmus statt Resonanz die gängige Übersetzung von *Qiyun* (氣韻) geworden ist, liegt nach Martin Power darin, dass westliche Kunsttheoretiker\*innen eine gewisse Ähnlichkeit zwischen moderner Malerei und klassischer chinesischer Malerei gefunden haben, nämlich die Bedeutung rhythmischer Linien. Mit anderen Worten, westliche Kunsttheoretiker\*innen nutzen den Rhythmus, den sie in der modernen westlichen Malerei gefunden haben, um *Qiyun* (氣韻) zu interpretieren. <sup>1008</sup> Nach Peng Feng (彭鋒) ist der Grund, warum *Qiyun Shengdong* (氣韻生動) im 20. Jahrhundert zu einem wichtigen Thema in der chinesischen Ästhetik wurde, zu einem großen Teil auf die Inspiration durch westliche sinologische und kunsthistorische Studien zurückzuführen. <sup>1009</sup> Ein Vertreter in dieser Hinsicht ist Teng Ku (滕固, 1901-1941), der in Japan und Deutschland studierte. In seinem 1925 erschienenen Buch *Zhongguo Meishu Xiaoshi* (中國美術小史, Eine kurze Geschichte der chinesischen bildenden Künste) stellte Teng Ku (滕固) fest: »In der heutigen Ästhetik sind *Qiyun* (氣韻) Rhythmus und *Shengdong* (生動) Lebendige Aktivität, die die höchsten Grundlagen der Kunst«. <sup>1010</sup> Interessanterweise wurde die Verehrung des Rhythmus durch westliche Künstler\*innen tatsächlich von der Theorie und Praxis der chinesischen Malerei beeinflusst, wie zum Beispiel von den Diskursen über Ausdruck und Nachahmung in der Malerei während der Tang- und Song-Dynastien. <sup>1011</sup>

Ich bevorzuge hier die Übersetzung von Obert *Gestimmtheit im Atmen*. Sie macht deutlich, dass der Hauptzweck der Malerei darin besteht, eine lebendige Atmosphäre zu schaffen, deren Erleben von der Einstimmung des Wahrnehmenden durch den Atem abhängt. Nach Onians zeigt das Konzept des *Qi* (氣) die Fähigkeit des Künstlers oder der Künstlerin, das Wesen der Dinge in einem Prozess zu erfassen, an dem sowohl das Objekt als auch der gesamte Körper beteiligt sind. In diesem Sinne offenbart das Konzept eine *Empathie* zwischen

<sup>1007</sup> Li 1992, 197.

<sup>1008</sup> Vgl. Powers 2007, 144.

<sup>1009</sup> Vgl. Peng 2017, 16f.

<sup>1010</sup> Teng 2011, 19.

<sup>1011</sup> Vgl. Powers 2007, 144.

dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen. Während Empathie in der Texttradition der europäischen Kunst bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unbekannt war, wurde sie bereits im China des sechsten Jahrhunderts erkannt.<sup>1012</sup> Auf dieser Grundlage erklärt Onians, dass Xie He (謝赫) das Konzept der *Gestimmtheit im Atmen* (Qiyun Shengdong, 氣韻生動) aus der Einfühlung in seine Befindlichkeit entwickelte.<sup>1013</sup> Nach Goepper ist *Qi* (氣) nicht nur ein zentrales Konzept für chinesische Ästhetik und Kunsttheorie, sondern vielmehr auch für alle Dinge und Wesen entscheidend, sodass seine Bedeutung über einen bestimmten Kulturkreis hinausgeht und die kosmologische Ebene erreicht: »Hiermit kommen wir unversehens zu einem Schlüsselwort der ganzen chinesischen Kunsttheorie, das darüber hinaus in allen Bereichen des menschlichen Lebens eine entscheidende Rolle spielt. Es ist das ch'i, der Atem oder in weiterem Sinne die Kraft oder Essenz, welche die ganz belebte und unbelebte Natur durchdringt. Sie ist das verbindende Element zwischen Natur, Mensch und Kunst und wirkt aus ihren Erzeugnissen wieder auf den Betrachter zurück.«<sup>1014</sup>

Aufgrund des chinesischen Denkens lässt sich verdeutlichen, dass alle Dinge aus der *Qi*-Kraft hervorgegangen sind und sich vom Noch-Nicht-Sein zum Sein wandeln. Das Noch-Nicht-Sein bedeutet hier nicht Nichts, sondern vielmehr das Potenzial, das alle Möglichkeiten enthält. Als Produkt der Aktivierung einer der vielen Möglichkeiten ist das Sein dagegen etwas Realisiertes, Gestaltetes und Wahrnehmbares.<sup>1015</sup> Daraus kann der Eindruck entstehen, dass das große Universum in seinem unerschöpflichen Reichtum an Formen und Strukturen unergründlich, unerschöpflich und wechselhaft ist. Demgemäß wies *Chung-ying Cheng* (成中英) darauf hin, dass das Konzept *Qi* (氣) die Grundlage für die Lebensprinzipien von Natur und Menschen legt. Seiner Ansicht nach ist *Qi* (氣) eine Macht, die Produktion, Reproduktion, Formation, Transformation, Durchdringung, wirk-same Partizipation und Präsenz in der natürlichen und menschlichen Welt unaufhörlich ausführt.<sup>1016</sup> Aufgrund dessen wird die chinesische Philosophie von Cheng als die Philosophie von *Qi* (氣) bestimmt.<sup>1017</sup>

<sup>1012</sup> Vgl. Onians 2019, 53.

<sup>1013</sup> Vgl. Ebd., 54.

<sup>1014</sup> Goepper 1962, 30.

<sup>1015</sup> Vgl. Kubin 2014, 17.

<sup>1016</sup> Vgl. Cheng 2008, 615.

<sup>1017</sup> Vgl. Ebd., 617.

Als die grundlegendsten Formen des Yin-und-Yang-Modells bilden die *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) die Basis des Lebens. Im Allgemeinen haben *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) die folgenden Attribute und Funktionen.

*Yin-Qi* (陰氣):

Attribute: dunkel, schwer, herabsinkend

Funktionen: Verdünnung, Zerstreuung

*Yang-Qi* (陽氣):

Attribute: hell, leicht, aufsteigend

Funktionen: Sammlung, Verdichtung

Aus der Wechselwirkung von *Yin* (陰) und *Yang* (陽) entsteht die Welt der Erscheinung. Dies ist die Bedeutung des Satzes »Die Zwei erzeugt die Drei« im 42. Kapitel des *Daodejing* (道德經). In der traditionellen chinesischen Philosophie wird eine phänomenale Welt zwar als vielfältig und komplex angesehen, ihr Fundament ist jedoch einheitlich: Das allgegenwärtige *Qi* (氣) bzw. *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) gestaltet und gestaltet alle Dinge dynamisch und integriert sie. Durch die ununterbrochene Transformation des *Qi* (氣) wandelt sich die Welt ständig. *Qi* (氣) wirkt sich als »eine dem gesamten Kosmos zugrundeliegende [dynamische] Antriebs- und Lebenskraft«<sup>1018</sup> aus, die die Zehntausend Wesen und Dinge, die gleichbedeutend mit allen Dingen sind, generiert.

Die 64 Hexagramme des Buches *I Ging* (易經) stellen eine Sammlung der Veränderungsmöglichkeiten von Dingen, Situationen und menschlichen Handlungen dar.<sup>1019</sup> Das 11. Hexagramm *Tai* (泰) besteht aus zwei Teilen: dem oberen Trigramm *Erde* (地), gefüllt mit *Yin-Qi* (陰氣) und dem unteren Trigramm *Himmel* (天), gefüllt mit

<sup>1018</sup> Linck 2017, 34.

<sup>1019</sup> Im Mittelpunkt des Buches *I Ging* (易經) steht die Darstellung von 64 verschiedenen Bildern bzw. Hexagrammen. Jedes Hexagramm besteht aus sechs durchgehenden oder unterbrochenen Linien. Die durchgehende Linie steht für Yang (Ausdehnung, männlich, hart, hell, Tag, Leben, usw.) und die unterbrochene Linie für Yin (Zusammenziehung, weiblich, weich, dunkel, Nacht, Tod, usw.). Die beiden Linienarten dienen als Grundelemente für die Bildung eines Hexagramms. Mit Hilfe von verschiedenen Hexagrammen wird so die Komplexität der sich kontinuierlich verändernden Situationen sowie ihrer Zusammenhänge darstellbar. Durch den Wandel einer oder mehrerer Linien kann jede Situation in alle anderen übergehen. *I Ging* (易經) deutet die diagrammatischen Grundbilder der Weltentwicklung und zeigt damit die Untrennbarkeit von Bildern und Phänomenen. Verschiedene, durch Linien gebildete Trigramme und Hexagramme spiegeln auf abstrakte Weise den sich in beständi-

*Yang-Qi* (陽氣). *Yang-Qi* (陽氣) soll oben bleiben und sich nach oben bewegen, wenn es unten platziert wird. Im Gegenzug: *Yin-Qi* (陰氣) bewegt sich nach unten, wenn es oben platziert wird. In diesem Fall kreuzen sich *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) ungehindert und reibungslos. Das Hexagramm *Tai* (泰) offenbart so einen Zustand der Harmonie und des Friedens.<sup>1020</sup>

Die gegenseitige Transformation von *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) treibt die Wandlung der Welt voran. So entstehen Werden und Vergehen, Leben und Tod des Seienden. »Alle Wesen, die leben und atmen, sterben können, wenn das *qi* abbricht«,<sup>1021</sup> so schrieb der klassische Denker Wang Chong (王充). In diesem Sinne ist *Qi* (氣) die grundlegendste treibende Kraft für das Aus-sich-Heraustreten der Dinge.

Als fließende Lebensenergie unterscheidet sich *Qi* (氣) in einzelnen Wesen und manifestiert sich in verschiedensten Formen, »sei es in Gestalt von Sonne, Mond und Sternen, von Tag und Nacht, sei es in der Abfolge der Vier Jahreszeiten.«<sup>1022</sup> »Im Guten wie im Schlechten stehen alle Wesen und Dinge der Welt unter deren Einfluß – darin eingeschlossen der Mensch.«<sup>1023</sup> Die letztendliche Zerstreuung des *Qi* (氣) verursacht den Tod. Die Differenzierung und Individualisierung verschiedener Seienden lässt sich also auf die Wechselwirkung von Fülle und Leere, nämlich auf das Sammeln des *Yin-Qi* (陰氣) und das Zerstreuen des *Yang-Qi* (陽氣), zurückführen. Auf dieser Basis unterscheiden sich Himmel und Erde, Tag und Nacht, Feuer und Wasser usw. durch ihre jeweiligen Gestalten und Formen.

Im dritten Kapitel *Von den himmlischen Zeichen* des Buches *Huainanzi* (淮南子), das vor allem vom Daoismus geprägt wird, wird

---

ger Erneuerung befindenden Weltprozess wider. Jedes diagrammatische Bild dient als Vorschau für das vollständig realisierte Stadium. Alle Phänomene der Welt lassen sich als Aktualisierung und Umsetzung dieser Bilder ansehen.

<sup>1020</sup> Das Gegenteil von *Tai* (泰) ist das 12. Hexagramm *Pi* (否). Das Trigramm *Himmel* (天) voller *Yang-Qi* (陽氣) bleibt oben, während das Trigramm *Erde* voller *Yin-Qi* (陰氣) unten bleibt. Es gibt keinen Austausch zwischen ihnen, was zu einem Zustand der Blockade und Stagnation führt. Während *Tai* (泰) Wohlstand darstellt, zeigt *Pi* (否) Widrigkeiten. Wohlstand und Widrigkeiten sind zyklisch. Dies bedeutet, dass *Pi* (否) und *Tai* (泰) entgegengesetzt und gegenseitig auswechselbar sind. Wenn *Tai* (泰) einen Höhepunkt erreicht, wird es blockiert und wechselt zu *Pi* (否). Wenn *Pi* (否) zu seinem Ende fortschreitet, wechselt es zurück zu *Tai* (泰).

<sup>1021</sup> Linck 2017, 32.

<sup>1022</sup> Ebd., 28.

<sup>1023</sup> Ebd.

die Entstehung eines geordneten und harmonischen Universums aus der Interaktion von *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) erklärt.

Erstes ist die Herausbildung des Himmels, der Erde, der Jahreszeiten, der Sonne, des Mondes und der Gestirne, die die Grundlage für den Lebensprozess aller Dinge (Geburt, Wachstum, Reife, Alter, und Vergehen) bilden.

»Die geordneten Essenzen von Himmel und Erde sind *yin-qi* und *yang-qi*; die besonderen Essenzen von *yin-qi* und *yang-qi* bringen die Vier Jahreszeiten hervor; die sich verstreuen Essenzen der Vier Jahreszeiten bringen die Zehntausend Wesen und Dinge hervor. Das heißt *qi* des angesammelten *yang* bringt – wenn das lange so währt – das Feuer hervor; die Essenz des Feuer-*qi* ist die Sonne. Das kalte *qi* des gesammelten *yin* bringt – wenn das lange so währt – das Wasser hervor; die Essenz des Wasser-*qi* ist der Mond. Die restlichen *qi*-Essenzen von Sonne und Mond bringen die Sterne hervor. So bekam der Himmel die Sonne, den Mond und die Sterne, und die Erde bekam die Wasserfluten und den Staub zugeteilt ...«<sup>1024</sup>

(Huainanzi/淮南子: Von den himmlischen Zeichen/Tian Wen Xun, 天文訓)

Zweitens sind unterschiedliche Wettererscheinungen (Wind, Sturm, Regen, Donner, Nebel, Tau, Frost, Schnee usw.) im Grunde auf die Wechselwirkung der Verfestigung des *Yin-Qi* (陰氣) und der Zerstreuung des *Yang-Qi* (陽氣) zurückzuführen.

»Entwickelt sich das *qi* von Himmel und Erde unausgewogen üppig, so entstehen Wind und Sturm; ist das *qi* von Himmel und Erde nicht in Harmonie, so entsteht Regen. Kommen *yin* und *yang* einander zu nahe, reagieren sie miteinander, und es entsteht Donner ... Sind *yin* und *yang* verwirrt, entsteht Nebel. Überwiegt das *yang-qi*, zerstreut es sich in Form von Regen und Tau. Überwiegt das *yin-qi*, gefriert es zu Frost und Schnee.«<sup>1025</sup>

(Huainanzi/淮南子: Von den himmlischen Zeichen/Tian Wen Xun, 天文訓)

Drittens haben *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) auch einen grundlegenden Einfluss auf die physischen Strukturen, Funktionen, Lebensgewohnheiten und -Regeln der Tiere, die dem Wechsel der Jahreszeiten entsprechen. Im *Huainanzi* (淮南子) steht so klar geschrieben:

<sup>1024</sup> Ebd., 26f.

<sup>1025</sup> Ebd., 27.

»Die behaarten vier- und gefiederten zweifüßigen Wesen bewegen sich laufend oder fliegend fort und gehören damit zum yang; die Muschel- und Schalentiere sind Wesen, die sich verbergen und gehören damit zum yin. Die Sonne wird durch das yang bestimmt; so kommt es, daß im Frühling und Sommer, wenn die Sonne übermäßig brennt, Vierfüßler sterben ... Der Mond wird durch das yin bestimmt, so kommt es, daß bei Mangel an Mondlicht das Hirn der Fische abnimmt ... Feuer (yang) lodert nach oben, Wasser (yin) fließt nach unten, deshalb fliegen die Vögel nach oben, und die Fische schwimmen nach unten.«<sup>1026</sup>

(Huainanzi/淮南子: Von den himmlischen Zeichen/Tian Wen Xun, 天文訓)

Im *Huainanzi* (淮南子) wird die Ganzheit der Welt behauptet. Hier ist das Ganze nicht als einfache Summe der Teile zu verstehen. Stattdessen handelt es sich um ein hochkomplexes und dynamisches Universum, das auf dem Sich-Sammeln und Sich-Zerstören des Qi (氣) basiert. Beispielsweise sind Tag und Nacht, Jahreszeiten, Wetterverhältnisse, klimatische Faktoren die Naturphänomene, die dem Yin-Qi (陰氣) und Yang-Qi (陽氣) zugeordnet werden. Da alles aus der belebenden und alles umhüllenden kosmischen Qi-Energie besteht, kann es damit ineinander eindringen und sich gegenseitig in Resonanz bringen. Die Weltentwicklung ist in diesem Sinne mit dem Resonanzgeschehen aller Dinge verbunden.

An dieser Stelle möchte ich auf die Idee des Mystikers und Philosophen Jakob Böhme (1575–1624) hinweisen, die in der Schrift *De Signatura Rerum* entwickelt wurde. In diesem Buch versuchte Böhme, das Konzept des Dinges aufgrund des Schemas der Musikinstrumente zu erläutern. Ihm zufolge sind verschiedene Dinge wie verschiedene Musikinstrumente, die ihre eigene Art zum Tönen haben. »Der Körper wird als Resonanz-Körper verstanden, dessen Form und Materialität als Stimmung [erscheint] [...], die für die charakteristische Weise verantwortlich ist, in der sich ein Ding äußern kann.«<sup>1027</sup> Aus der ständigen Wechselwirkung zwischen derartigen Dingen entsteht »ein großes Konzert«.<sup>1028</sup> Böhmes Idee basiert auf der Schöpfungstheologie, in der das Wesen des Dinges als göttlich-spirituell angesehen wird. In dieser Hinsicht besteht bei ihm immer eine Beziehung zwischen dem inneren Wesen und der äußeren Erscheinung. Gleichzeitig

<sup>1026</sup> Ebd.

<sup>1027</sup> Böhme 2013a, 261.

<sup>1028</sup> Ebd.

gilt alles auf der Welt »als Offenbarung Gottes, als ausgesprochenes Wort«. <sup>1029</sup> Von daher vereinigen sich das Innere und das Äußere, da das Äußere auf die Offenbarung des Inneren ausgerichtet ist.

Nach *Huainanzi* (淮南子) existiert dagegen kein übernatürliches Wesen hinter der Existenz der Dinge, um die Entwicklung der Welt voranzutreiben. Stattdessen richtet sich eine von der dynamischen Yin-Yang-Wechselwirkung geprägte ständige Wandlung nach einem natürlichen Lauf, der im Wesentlichen »selbst-so; so-aus-sich-heraus; von-selbst-so« <sup>1030</sup> bedeutet, und zeigt damit eine sich selbst entwickelnde Bewegung. Basierend auf der Philosophie des *Qi* (氣) betonte ein anderer chinesischer Philosoph, *Zhang Zai* (張載, 1020-1077), ebenfalls die Natürlichkeit und Autonomie des Weltprozesses: »Die große Leere kann nicht ohne qi sein. Das qi kann nicht anders, als sich zu sammeln, und so bringt es die Zehntausend Wesen hervor. Die Zehntausend Wesen und Dinge können nicht anders, als sich zu zerstreuen, und so gehen sie in die große Leere ein. Die Aufeinanderfolge von Eintreten in die Welt und Austreten aus der Welt benötigt kein eigenes Zutun, sondern geschieht von selbst.« <sup>1031</sup> Darüber hinaus zeigen die Dinge nach dem Modell der Musikinstrumente eine gewisse Eigenständigkeit in ihrer Einzigartigkeit. Im Gegensatz dazu gibt es nach dem Yin-Yang-Modell eine gegensätzliche und voneinander abhängige Beziehung zwischen den Dingen, die die Transformation der Welt vorantreiben.

Das Interesse an dem Aus-sich-Heraustreten ist tatsächlich mit dem systemischen Denken assoziiert, das seit dem 20. Jahrhundert mehr Aufmerksamkeit erregt hat. Wenn wir zum Beispiel einen Baum beobachten, sollten wir nicht nur auf seine individuellen Bestandteile (Wurzeln, Stämme, Zweige, Blätter usw.) achten, sondern auch auf seine Wechselbeziehung mit Umweltelementen (Boden, Temperatur, Sonnenlicht, Luft, Wasser, biotische Faktoren usw.). Das systematische Denken betont die Wechselwirkung zwischen Gesamtzusammenhang und Dingen und hinterfragt damit eine herkömmliche westliche Auffassung: Das Ding ist die Substanz mit dem festen, vereinzelter Körper und die Relation zwischen Dingen hat keinen Einfluss auf das Wesen des Dinges. <sup>1032</sup> Beispielsweise behauptet

<sup>1029</sup> Ebd., 235.

<sup>1030</sup> Slingerland 2003, 97.

<sup>1031</sup> Linck 2017, 29.

<sup>1032</sup> Vgl. Ebd., 38.

Kant: »Das Wesen der Dinge ändert sich durch ihre äußeren Verhältnisse nicht.«<sup>1033</sup> Cramer hat in seinem Buch »Symphonie des Lebendigen« (1996) den Versuch unternommen, eine »allgemeine Resonanztheorie«<sup>1034</sup> zu entwickeln. Seit dem 17. Jahrhundert und insbesondere seit Descartes ist eine analytisch fundierte Wissenschaft legitimiert.<sup>1035</sup> Der Ansatz ist »analytisch, zerlegend, anatomisch«<sup>1036</sup> und trägt dazu bei, »die Elemente komplexer Strukturen«<sup>1037</sup> aufzulösen und zu verstehen. Der Preis dafür war allerdings der Verlust der Ganzheitlichkeit.<sup>1038</sup> Mit dem Begriff der Resonanz erforscht Cramer den Mechanismus, der die Welt im Innersten zusammenhält, um ein ganzheitlich-synthetisches Weltbild darzustellen.<sup>1039</sup> Er schrieb: »Resonanz ist nun *der* Mechanismus, um Ganzheit herzustellen, um komplexe, in sich rückgekoppelte Strukturen zu verstehen, denn diese halten ja durch Resonanz zusammen. Voraussetzung ist allerdings, daß die einzelnen Komponenten des Systems schwingen oder zumindest schwingungsfähig sind.«<sup>1040</sup> Cramers Studie zielt darauf ab, »die *Ganzheit* unseres Wissens, Denkens und Fühlens wiederherzustellen«.<sup>1041</sup> Für ihn müssen die Ansätze der Resonanzforschung interdisziplinär sein. Sie müssen über die Wissenschaft hinausgehen und sich auf andere Bereiche (Religion, Kunst, Mythologie etc.) erstrecken. Auf dieser Grundlage untersucht er auch Resonanz in Kunst und Literatur. Seine Untersuchung konzentriert sich jedoch auf eine Außenbetrachtung der Struktur und Eigenschaften von Resonanzphänomenen, sodass die leiblich-affektive Dimension, die für die Welterfahrung und Weltkonstruktion grundlegend ist, weitgehend aus der Betrachtung ausgeklammert bleibt.

Im Vergleich zur europäischen Philosophie hat das systematische Denken in der ostasiatischen Denktradition eine lange Tradition. Die Betonung des Gesamtzusammenhangs und der Wechselwirkung zwischen den Dingen durchzieht fast alle Lebensbereiche (Sozialethik,

<sup>1033</sup> Kant 1978, 439 Z., 20f.

<sup>1034</sup> Cramer 1996, 7.

<sup>1035</sup> Vgl. Ebd., 20.

<sup>1036</sup> Ebd., 9.

<sup>1037</sup> Ebd.

<sup>1038</sup> Vgl. Ebd.

<sup>1039</sup> Vgl. Ebd., 14-21.

<sup>1040</sup> Ebd., 9.

<sup>1041</sup> Ebd., 10.



Politik, Medizin, Architektur, Kunst usw.). Der Kontext hat Vorrang vor der Substanz, wenn es darum geht, das Wesen der Dinge zu verstehen. *Qi* (氣) gilt als grundlegende Energie, die alles durchdringt, Materielles wie Immaterielles, Sichtbares wie Unsichtbares. In diesem Sinne kann das philosophische und ästhetische Denken, das auf dem Konzept des *Qi* (氣) basiert, eine weitere Rolle bei der Entwicklung des modernen systemischen Denkens spielen.

## 4. Physiognomie und Landschaft

### 4.1. Physiognomie

Physiognomie gilt als eine Sonderform der Ekstase. Traditionellerweise bezieht sie sich auf »das Lesen von Gesichtszügen und die Graphologie«. <sup>1042</sup> Eine zentrale Aufgabe besteht darin, das innere Wesen aufgrund der äußeren Zeichen zu erfassen. Im engeren Sinne widmet sich Physiognomik der Herstellung einer konstanten Bedeutungsbeziehung zwischen den äußeren Zügen des menschlichen Körpers und den seelisch-geistigen Zuständen. Dabei werden immer wiederkehrende körperliche Erscheinungen (Gesichtsausdrücke, Gesten und Körperhaltungen) als Signale für seelisch-geistige Züge aufgefasst. Es wird besonderes Augenmerk auf das Verhältnis zwischen der physiologischen Erscheinung des Gesichts und der inneren, geistigen Natur, wie etwa der individuellen Persönlichkeit oder dem persönlichen Temperament, gelegt. Im weiteren Sinne ist Physiognomik auch einem Teil der Naturforschung zugeordnet. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht dabei die Erkennung der Wesensmerkmale der Naturgegenstände (Pflanzen, Tieren, Steinen, Bergen, Wolken usw.) aus ihren äußeren Zügen heraus.

Die herkömmliche Physiognomie setzt eine Differenz zwischen Innerem und Äußerem voraus. Sie geht davon, dass das Wesen durch die Äußerung mehr oder weniger Spuren hinterlassen kann. Zum Beispiel können die physiognomischen Züge eines Menschen warme, freundliche, optimistische, lebhaft, grausame oder ungeduldige Charaktere zeigen. Aus diesem Grund lässt sich Physiognomik als Zeichenkunde ansehen, die durch äußere Merkmale das Wesen des Menschen oder des Dinges offenbart.

<sup>1042</sup> Böhme 2013a, 240.

Das Konzept der Atmosphäre öffnet eine neue Sicht auf die Physiognomie. Aufgrund dessen wird das Ding primär in der leiblichen Anwesenheit gegeben. Die phänomenale Mannigfaltigkeit der Welt ist atmosphärisch spürbar. In der Atmosphäre wird eine sinnlich-leiblich erlebbare Wirklichkeit offenbart. Leibphänomenologisch gesehen zeigen die physiognomischen Züge der Dinge ihre ekstatischen Merkmale. Die Attribute wie Größe, Farbe, Form oder Kräfte sind insofern keine objektiven Eigenschaften, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sich Dinge heraustreten. Die Kontur der Berge, die Physiognomie der Pflanzen und Tiere, die Form der Wolken und die Durchsichtigkeit der Luft wirken sich auf unseren sinnlichen Eindruck von einer bestimmten Gegend aus. »Himmelsbläue, Beleuchtung, Duft, der auf der Ferne ruht, Gestalt der Tiere, Saftfülle der Kräuter, Glanz des Laubes, Umriss der Berge — alle diese Elemente bestimmen den Totaleindruck einer Gegend.«<sup>1043</sup> Ausgehend davon zeigt Böhme auf, dass es keine innere Essenz gibt, die »sich durch die Züge oder in ihnen als Resultat manifestiert.«<sup>1044</sup> Insofern bezieht sich Physiognomie auf »die Züge, die ein Ding hat, selbst die Art ausmachen, in der es sich zeigt.«<sup>1045</sup> Mit physiognomischen Zügen wird die Erfahrung der Präsenz eines Gegenstandes ermöglicht. Physiognomie ist in diesem Sinne »ein Stil, eine Tonart, eine Gestimmtheit«.<sup>1046</sup> Sie zeigt, wie sich ein Gegenstand präsentiert, und stellt damit eine Verbindung zwischen den Grundmerkmalen dieses Gegenstandes und der davon erzeugten Atmosphäre her. Aus dieser Perspektive stellen die physiognomischen Eigenschaften eine gewisse Art der Präsenz des Menschen dar. Beispielsweise zeigt ein Schauspieler oder eine Schauspielerin die Anwesenheit einer bestimmten Rolle durch die Physiognomie einschließlich Gesichtsausdruck, Körpersprache und Gestik. Das gleiche gilt für die Physiognomie der Natur. Die physiognomischen Merkmale wie etwa »die Wachstumsbewegung eines Baumes in seinen Rindenmustern, das Aufgehen einer Blüte im Schwung des Stängels und der Geste der Blütenblätter«<sup>1047</sup> offenbaren die Vielfalt der Präsenz von Naturdingen, die den Prozess von Geburt, Alter, Krankheit und Tod darstellt.

<sup>1043</sup> Humboldt 2007, 7.

<sup>1044</sup> Böhme 2013a, 241.

<sup>1045</sup> Ebd., 239.

<sup>1046</sup> Ebd., 240.

<sup>1047</sup> Ebd.

Mit dem Konzept der Atmosphäre ist Physiognomisches primär als sinnlich Gegebenes anzusehen, dessen Charakterzüge vom Wahrnehmenden in affektiver Betroffenheit ergriffen werden. Beim Empfinden der physiognomischen Züge von etwas handelt es sich eher um das Erleben der Ausstrahlung einer bestimmten Atmosphäre. Daraus ergibt sich eine neue Aufgabe, den Beitrag der physiognomischen Züge zu atmosphärischen Wirkungen zu untersuchen. Besondere Aufmerksamkeit wird der Art und Weise der sinnlichen Präsenz von etwas gewidmet, die sich anhand der physiognomischen Züge erfassen lässt. In einer atmosphärischen Wirklichkeit gelten die Charakterzüge von Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen Dingen nicht mehr als Ausdrücke des Inneren aus seinem äußeren Gepräge. Stattdessen sind sie Grundelemente, durch die das Ding aus sich heraustritt und räumlich anwesend ist. Durch die Charakterzüge und Strukturen tritt etwas heraus und wirkt sich emotional auf das Leibwesen aus. Die Physiognomie dient insofern als Bedingung für die Verbreitung einer Atmosphäre. Indem sinnlich-affektiv relevante Eigenschaften an Gegenständen entdeckt werden, wird eine Korrelation zwischen objektiven Gegebenheiten und ihren leiblichen Erfahrungsmöglichkeiten aufgewiesen. Dadurch wird eine Welt erfahrbar, die mit einer naturwissenschaftlich und technologisch orientierten Methode schwer zu ergreifen ist.

## 4.2. Physiognomie der Landschaft

Jedem physiognomischen Aspekt der Natur eignet in gewissem Maße ein ekstatisches Potential, das erst in leiblicher Betroffenheit entdeckt werden kann. Exemplarisch wird im Folgenden die Physiognomie der Landschaft betrachtet.

Der Begriff *Physiognomik der Landschaft* widmet sich der Korrelation zwischen den geographischen Gegebenheiten einer Gegend und ihren sinnlichen Wirkungen auf das Wahrnehmende. Landschaftliche Physiognomie bezieht sich nicht auf ein rein objektives Gebilde, sondern vielmehr auf eine wahrgenommene Wirklichkeit, die sich als sinnlicher Eindruck einer bestimmten Gegend ansehen lässt. In diesem Zusammenhang ist es von entscheidender Bedeutung zu bestimmen, welche geographischen Faktoren für die Gesamterscheinung eines bestimmten Landschaftsraumes ausschlaggebend sind. Beispielsweise vermittelt die üppige Landschaft mit Bäumen, Schatten

und Wasser im Gegensatz zur sengenden Hitze der Wüste ein kühles und angenehmes Gefühl. Nach Lehmann betrifft Landschaftsphysiognomie nicht den »gegenständlichen Inhalt«,<sup>1048</sup> sondern den »*Ausdruckswert* einer Landschaft«.<sup>1049</sup>

Als die im Erleben erfasste Einheit der geographischen Gegebenheiten ist landschaftliche Physiognomie im Grunde eine phänomenale Wirklichkeit, die sowohl die Faktoren des Objektpols als auch die des Subjektpols umfasst. Einerseits betrifft die Landschaftsphysiognomie die natürlichen Gegebenheiten einer bestimmten Gegend und ist gebunden an einen objektiv fassbaren Komplex der Naturdinge (Bäume, Hügel, Gewässer, Steine usw.). Es geht also um ein Landschaftsbild, das aus unverarbeiteten Rohstoffen besteht und dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten sowie anderen Umweltfaktoren unterworfen ist.<sup>1050</sup> Die gegenständlichen Faktoren (Linien, Flächen, Konturen, Farben, Größe, Abstände usw.) sowie ihre räumliche Anordnung sind für den Ausdruckswert der Landschaft ausschlaggebend. Andererseits ist die Landschaftsphysiognomie keine mechanische Zusammensetzung der geographischen Gegebenheiten. Stattdessen handelt es sich dabei um eine sinnlich wahrgenommene Ganzheit der geographischen Gegend, die aus dem Zusammenspiel der Sinnesorgane entsteht und damit gewissermaßen im Zusammenhang mit einem geistig-schöpferischen Prozess steht. Dabei gruppieren sich verschiedene Sinneselemente (akustisch, taktil, haptisch, olfaktorisch usw.) um den visuellen Aspekt, der den Kern der Wahrnehmung von Landschaft bildet. »Freilich ohne diesen optischen Kern gibt es keine ›Landschaft‹«.<sup>1051</sup>

Die sich auf die Erfahrungsebene beziehende Landschaftsphysiognomie ist mit einem bestimmten ästhetischen Wert aufgeladen und je nach der Struktur des Wahrnehmungsaktes und den inneren Gemütszuständen des erlebenden Subjekts variabel. Insofern ist die erlebende Landschaft nicht auf quantitative Weise zu untersuchen. Sie ist nicht mit Maß und Zahl fassbar. Dies macht die Differenz zum naturwissenschaftlichen Ansatz aus. Naturwissenschaftlich gesehen handelt es sich bei der Landschaft vor allem um objektiv Gegebenes einer bestimmten Gegend (Berge, Felsen, Wüsten, Wälder, Steine usw.). Da die ästhetische Beurteilung von Landschaft, die sich auf die

<sup>1048</sup> Lehmann 1986, 145.

<sup>1049</sup> Ebd.

<sup>1050</sup> Vgl. Ebd., 144.

<sup>1051</sup> Ebd., 138.

physio-psychologische Struktur und den persönlichen Geschmack des Wahrnehmenden stützt, als etwas Subjektives erachtet wird, wird von Seiten der Naturwissenschaften die ästhetische Perspektive der Landschaft entweder nicht diskutiert oder wegen ihrer subjektiven Komponente als unzureichend kritisiert. Als Folge wird ein tiefes Misstrauen gegen das ästhetische Gebilde der Landschaft zum Ausdruck gebracht. Allerdings wird bei dieser Auffassung die Tatsache außer Acht gelassen, dass das ästhetische Gebilde dem Erlebnisgehalt entspricht, der nur an einer äußeren Umwelt gewonnen werden kann. Als der Gesamteindruck von Landschaft stellt die Landschaftsphysiognomik gewissermaßen eine Subjektgebundenheit dar. Jedoch ist das Subjektive nicht im Sinne von Willkürlichkeit zu verstehen. In der Tat ist die ästhetische Landschaft als eine sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit *immer* an objektive Gegebenheiten gebunden.

Bei der Erforschung der Pflanzen- und Landschaftsphysiognomik kommt Humboldts Essay *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*<sup>1052</sup> eine Vorreiterrolle zu. In diesem Artikel legte die landschaftsphysiognomische Untersuchung den Schwerpunkt auf das Allgemeinwissen über Wuchsarten von Gewächsen. Dabei wurden 16 Grundarten tropischer Vegetation erörtert. Die Vegetation in jeder geographischen Zone hat ihre eigentümlichen physiognomischen Besonderheiten. Die Größe und Entwicklung der Gewächse hängen von klimatischen und geographischen Verhältnissen ab. Der organische Aufbau und die strukturelle Entwicklung der Pflanzen (Gräser, krautartige Gewächse, Sträucher usw.) sind an bestimmte klimatische und geographische Bedingungen angepasst. In den Tropen und Subtropen zeichnet sich die Biodiversität durch eine große Vielfalt an Flora und Fauna aus. In den Tropen sind die Pflanzen mit leuchtend grünen, großen und glatten Blättern geziert. Dagegen bedecken die Pflanzenformen wie Fichten, Kiefern, Linden, Tannen und Eichen die nordischen Länder. Am nasskalten Polarkreis sind die Oberflächen meist mit Flechten und Moosen bedeckt. Die Knappheit der Pflanzen ist ein typisches Merkmal für wasserarme Regionen wie bei vielen afrikanischen Wüstenstaaten. Erst in der Regenzeit sind diese Regionen mit Gräsern, Sträuchern und sporadischen Bäumen bedeckt. Dagegen zeichnen sich die kalten, feuchten nordischen Regionen durch eine überwältigende Pflanzenfülle aus. Sie sind meist von immergrünen Wäldern wie Tannen und Eichen bedeckt.

<sup>1052</sup> Humboldt 2007.

Erwähnenswert ist, dass bei der Untersuchung von Humboldt neben dem wissenschaftlichen Ansatz auch die phänomenologische Methode zum Einsatz kam. Durch die Analyse der Charakterzüge widmete sich Humboldt sinnlich-affektiven Eindrücken von verschiedenen Landschaften gewisse Aufmerksamkeit. Humboldt schrieb: »Zur Bestimmung dieser Formen, von deren individueller Schönheit, Verteilung und Gruppierung die Physiognomie der Vegetation eines Landes abhängt, muss man nicht (wie in den botanischen Systemen aus andern Beweggründen geschieht) auf die kleinsten Theile der Blüthen und Früchte, sondern nur auf das Rücksicht nehmen, was durch Masse den Totaleindruck einer Gegend individualisiert.«<sup>1053</sup> Dieses Zitat zeigt, welche Aufgabe eine landschaftsphysiognomische Forschung erfüllen sollte. Im Grunde handelt es sich um das Erfassen der Gesamterscheinung einer bestimmten Gegend. Die Elemente und Züge der Landschaftsphysiognomie lassen sich als Bestandteile eines atmosphärischen Eindrucks betrachten. Die Physiognomie bezieht sich dabei nicht bloß auf objektive Kenntnisse von Landschaft, sondern vielmehr auch auf gegenwärtige individuelle Erfahrungen, die zu unterschiedlichen Verständnissen von Landschaft führen. »Wer fühlt sich nicht, um selbst nur an nahe Gegenstände zu erinnern, anders gestimmt, in dem dunkeln Schatten der Buchen, oder auf Hügeln, die mit einzeln stehenden Tannen bekränzt sind; oder auf der Grasflur, wo der Wind in dem zitternden Laube der Birken säuselt! Melancholische, ernsterhebende, oder fröhliche Bilder rufen diese vaterländische Pflanzengestalten in uns hervor. Der Einfluss der physischen Welt auf die moralische, dies geheimnisvolle Ineinander-Wirken des Sinnlichen und Außersinnlichen, gebt dem Naturstudium, wenn man es zu höheren Gesichtspunkten erhebt, einen eigenen, noch zu wenig gekannten Reiz.«<sup>1054</sup> Die Physiognomie in Humboldts Kontext unterscheidet sich von der in der herkömmlichen Geographie. Dabei handelt es sich eher um eine atmosphärische Erscheinung. Besondere Achtung wird dem ephemeren Gesamteindruck einzelner Dinge (Buchen, Hügel, Tannen, Grasflur, Wind, Laube, Birke) sowie deren Charakterzügen geschenkt. Die atmosphärische Wirkung entsteht aus der Wechselwirkung zwischen Sinnlich-affektivem (melancholisch, erhaben oder fröhlich) und Außersinnlichem.

<sup>1053</sup> Ebd., 9f.

<sup>1054</sup> Ebd., 8f.

Mit dem Konzept der Landschaftsphysiognomie sind die äußeren Umweltgegebenheiten mit dem sinnlich-leiblichen Erleben verknüpft. Es sollte daher beachtet werden: Wie interagieren die physiognomischen Faktoren der Landschaft mit dem wahrnehmenden Subjekt? Der durch die elementaren Sinneswahrnehmungen gemeinsam konstituierte Gesamteindruck der Landschaft ist ein atmosphärisches Ganzes. Die objektiv Gegebenen (Helligkeit, Temperatur, Luftdruck, Feuchtigkeit, Duft, Klang usw.) wirken sich auf das erfahrende Subjekt aus. Daraus ergibt sich ein atmosphärischer Raum, dessen Eigenschaft unbestimmt, richtungslos und allumgreifend ist und in dem wir die uns umgebenden Dinge mit allen Sinnesorganen erfahren können. Die Wärme der Luft, das Zwitschern der Vögel, das Rauschen des Baches oder des Wasserfalls machen die Landschaft lebendig. Wenn wir Temperatur, Feuchtigkeit, Wind, Luftdruck oder Gerüche wahrnehmen, spüren wir zugleich die Auswirkungen verschiedener Kräfte, die den Gefühlskomplex zeigen: weich, hart, elastisch, rau, glatt usw. Darüber hinaus rufen Licht und Schatten, Pflanzen und Steine, Wasser und Wege in uns unterschiedliche Stimmungen (fröhlich, ruhig, melancholisch usw.) hervor. Die Ausstrahlung einer bestimmten emotionalen Qualität, die eng mit einem bestimmten Sinnesorgan verbunden ist, kann andere Wahrnehmungsgehalte beeinflussen. Beispielsweise kann ein angenehmer oder unangenehmer Klang gewissermaßen die erwartete visuelle Wirkung einer Landschaft modifizieren.

### 4.3. Linienführungen und Signifikante Form

Im Folgenden wird die Frage erörtert: Wie bringen Linienführungen, die als zentrale Kompositionselemente der chinesischen Malerei gelten, die Wechselwirkung zwischen physiognomischen Gegebenheiten und leiblich-sinnlicher Wahrnehmung zum Ausdruck?

Die chinesische Malerei ist grundsätzlich aus verschiedenen Linienarten zusammengesetzt und lässt sich daher auch als eine Linienkunst bezeichnen. Realistisch gesehen existieren die darin auftretenden Linien überhaupt nicht. Ihre Funktion liegt vorwiegend darin, innewohnende Charaktere der Gegenstände aufzuzeigen. In dieser Hinsicht ist die Natur der Malwerkzeuge – Pinsel, Tusche, Reibstein und Papier –, die gemeinhin als *Wen Fang Si Bao* (Vier Schätze des Studienzimmers, 文房四寶) bezeichnet werden, von entscheidender

Bedeutung: Der Pinsel, der in einem schmalen, geraden Bambusstiel steckt, wird aus elastischen, feinen und weichen Tierhaaren hergestellt. Seine außerordentliche Biegsamkeit bietet einen hohen Grad an Freiheit und Flexibilität bei den Pinselführungen. Das Grundmaterial der Tusche ist Kiefernruß. Bei der Verwendung verdünnt man die Tusche mit Wasser und reibt sie auf dem Reibstein an, bis unterschiedliche Nuancen wunschgemäß hervorgebracht sind. Das traditionellerweise handgefertigte Papier wird normalerweise aus Streu hergestellt. Es ist so reißfest, saugfähig und empfindsam, dass die Details der Pinselspuren möglichst genau und eindeutig erscheinen können. Die oben beschriebenen Werkzeugeigenschaften führen dazu, dass sich eine naturalistische Wiedergabe der Welt schwer verwirklichen lässt. Hingegen eignen sie sich eher dafür, auf eine vereinfachte und gewissermaßen minimalistische Weise die Konturen und Strukturen der darzustellenden Gegenstände zu skizzieren, um das Grundlegende jener Objekte hervorzuheben. Nach dem chinesischen Maler Shi Tao (石濤, 1641- ca. 1707) schafft die Verschmelzung von Pinselstrichen und Tusche eine harmonische Atmosphäre, die er *Yin-Yün* (氤氲) nannte. »Yin and yün are not divided; they are harmonized (nondifferentiated).«<sup>1055</sup> Auf diese Weise rücken fließende, geschmeidige Schriftzüge, reibungslose Verbindungen und eine geeignete Ordnung der Pinselstriche in den Vordergrund der Darstellung.

Dabei lässt sich eine Verwandtschaft zwischen Malerei und Kalligraphie feststellen. Zurückzuführen ist dies nicht nur auf die Tatsache, dass Malerei und Kalligraphie die gleichen Werkzeuge verwenden, sondern auch und vor allem darauf, dass beide im Wesentlichen eine Linienkunst sind. Ihr gemeinsames Ziel besteht darin, durch die rhythmische Pinselführung dem Darzustellenden Leben einzuhauchen. Traditionellerweise sollten chinesische Schüler\*innen von Kindheit an Kalligraphie lernen. Kalligraphie stellte von Anfang an einen wesentlichen Bestandteil der Bildung dar. Im alten China zeugte eine schöne Handschrift von einem hohen Bildungsniveau. Im Grunde beruht die Praxis des Lernens von Kalligraphie auf Linienzeichnung. Die Eigenschaften von Anfang, Mitte und Ende der Linie zeigen das Temperament und die Disposition der Kalligraph\*innen. Auffällig ist, dass dabei dynamische poetische Linien Ausdrucksformen von hohem ästhetischem Wert sind. Die Entwicklung der Malerei

<sup>1055</sup> Coleman 1971, 154.



beruht zu einem großen Teil auf den Errungenschaften der Kalligraphie, um eine äußere formale Ähnlichkeit zu überschreiten. Häufig ist zu beobachten, dass die kalligraphischen Striche im Malen der Kontur und Maserung von Bergen, Felsen oder Bäumen eingesetzt werden.

Durch raffinierte Linienstrukturen besitzt die Malerei ein Höchstmaß an Freiheit hinsichtlich Flexibilität, Verdichtung und Abstraktion. Als das grundlegendste formale Element der chinesischen Landschaftsmalerei gilt die Linie als ein höchst wirksames Mittel, das nicht nur die Qualität einzelner darzustellender Objekte, sondern auch die atmosphärische Wirkung des gesamten Bildes bedingt. Durch vielfältige ästhetisch-technische Techniken widmen sich chinesische Maler\*innen dem Ausdruckswert der Linien in einzelnen Objekten sowie ihrer räumlichen Anordnung, um die jeweiligen geographischen Gegebenheiten und den physiognomischen Gesamteindruck einer bestimmten Landschaft zum Ausdruck zu bringen. Dafür wurde eine Vielzahl von Linienarten entwickelt. Wir befassen uns hier nur mit der bedeutendsten Form *Cun* (皴, kurze Linien), die vor allem zur Darstellung der Texturen und Schattierungen der Steine, Felsen, Bäume, Pflanzen und Ähnlichem eingesetzt werden.<sup>1056</sup> Eine Grundtechnik dafür ist, dass man zuerst eine generelle Kontur der Gegenstände skizziert und dann mit einem in helle, trockene Tusche getauchten, schräg gehaltenen Pinsel zeichnet. Es wird deutlich, dass sich die Verwendung der kurzen Linien keineswegs auf vorhandene Sorten beschränkt, sondern sich von Ort zu Ort unterscheidet. So entstehen immer wieder neue Varianten. Im *Malereihandbuch des Senfkorngartens* (Jieziyuan Huazhuan, 芥子園畫傳),<sup>1057</sup> das im 17. Jahrhundert erschien und die Grundlagen der chinesischen Tuschemalerei zusammenfasste, wurden die wesentlichen Typen von kurzen Linien für Lernende zum Zweck der Nachahmung und Übung festgehalten. Einige wichtige Beispiele sind folgende:

<sup>1056</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei dem chinesischen Maler *Xia Peng* (夏鵬) bedanken. Im Sommersemester 2015 haben wir gemeinsam einen Workshop zur chinesischen Tuschemalerei im Studiengang der Kunstwissenschaft der Universität Kassel durchgeführt. Ich war sehr inspiriert von seiner Praxis und seinen Ansichten über die Rolle der kurzen Linien in der chinesischen Tuschemalerei.

<sup>1057</sup> Der *Senfkorngarten* (Jie Zi Yuan, 芥子園) war der Name einer kleinen Villa in der chinesischen Südstadt Nanjing im Besitz des Essayisten und Dramatikers Li Yu (李漁, 1611–1680), der das Kompilieren des Buches förderte und auch das Vorwort des ersten Bandes schrieb.

1. *Hanffaser-Linien* (Pi Ma Cun, 披麻皴) sind, wie der Name schon verrät, übereinanderliegende Pinselstriche in verschiedener Dicke. Die Linienführungen sehen wie Fasern aus, »die nach dem Zerstückeln mit dem Messer interessante, fadenähnliche Formen bilden.«<sup>1058</sup> Sie werden bevorzugt für die Darstellung der südchinesischen Hügellandschaft mit ihrer weichen, feinen Textur verwendet.<sup>1059</sup>
2. *Axthieb-Linien* (Fu Pi Cun, 斧劈皴) zeichnen sich durch starke, kräftige Pinselführungen und -wendungen aus, sodass eine Hubwirkung auftritt. Diese Technik ist für das Zeigen der steilen Berge oder eckigen Felsen Nordchinas besonders geeignet<sup>1060</sup>.
3. *Lotusblatt-Linien* (荷葉皴, He Ye Cun) sind von oben nach unten gekrümmt und breiten sich wie die Adern des Lotusblattes aus. Diese Linienart wird hauptsächlich zur Darstellung der tiefen Risse verwendet, die auf hartem Gestein nach natürlicher Denudation auftreten<sup>1061</sup>.
4. *Linien von losgebundenen Seilen* (Jie Suo Cun, 解索皴) stellen eine Variante der Hanffaser-Linien dar. Die Pinselstriche sind dicht und gebogen, kurz und locker wie die losgebundenen Seile, die sich von oben nach unten ausbreiten. Auf den ersten Blick scheint diese Linienform einfach und chaotisch zu sein. Jedoch hat sie ihre eigene Struktur. Beim Zeichnen sollten die Linien auf der Yin-Seite dicht sein. Die Linien auf der Yang-Seite sind spärlich, um die Dreidimensionalität von Felsen hervorzuheben. Diese Linienart wird im Allgemeinen zur Beschreibung der Hügel und Berge in Südchina verwendet<sup>1062</sup>.
5. *Mi-Linien* (米點皴), die sich mit den Regentropfen-Linien vergleichen lassen, wurden vom Künstler *Mi Fu* (米芾) ca. im 11. Jahrhundert entwickelt. Sie bestehen aus waagerechten Punkten mit unterschiedlichen Nuancen. Damit lässt sich eine nebelige, regnerische Atmosphäre Südchinas bildnerisch sehr gut darstellen<sup>1063</sup>.

Für den physiognomischen Ausdruck von Hügel- und Gebirgsgebieten spielen kurze Linien eine wesentlich größere Rolle. Mithilfe der

<sup>1058</sup> Wang; Cai; Young 2002, 118.

<sup>1059</sup> Wang 2010, Bd. 1, 123.

<sup>1060</sup> Vgl. Ebd., 135.

<sup>1061</sup> Vgl. Ebd., 139.

<sup>1062</sup> Vgl. Ebd., 177.

<sup>1063</sup> Vgl. Ebd., 169.

Textur und Struktur erschließen die Gesteine ihre eigene Vitalität und blühen vollständig auf. Dadurch kann man den Rhythmus und den Puls der Natur nachempfinden. In der Regel werden in der klassischen europäischen Zeichnung kurze Linien - insbesondere für die Produktion des Schattens - nach geometrisch erzeugt, um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung zu ermöglichen, wie beim Bild *Kopf von einem Mädchen* (1483) von Leonardo Da Vinci. In diesem Fall besitzt die einzelne Linie kaum einen eigenständigen ästhetischen Wert, sondern vielmehr eine fast rein Funktionsrolle. Im Gegensatz dazu sind kurze Linien in der chinesischen Malerei zunächst eine Zusammenfassung von naturgegebenen Eigenschaften. Der ästhetische Ausdruckswert der Linien geht Hand in Hand einher mit den geologisch-morphologischen Eigenschaften des jeweiligen Landschaftsaufbaus. In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, die ausgewählten Linien in ihrer Qualität, je nach zu malendem Gegenstand, zu variieren. Li Zehou (李澤厚) bezeichnet diese Linienkunst als *signifikante Form*.<sup>1064</sup> Dies erinnert an Clive Bells Konzept der signifikanten Form, das auf einem universalistisch konzipierten Formalismus beruht und die angelsächsische Kunstforschung des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst hat.<sup>1065</sup> Bells Theorie konzentrierte sich auf die modernen bildenden Künste, also auf Malerei, Skulptur, Architektur, Keramik, Bildhauerei und Textilien.<sup>1066</sup> In diesem Zusammenhang wird die signifikante Form als »die wesentliche Eigenschaft«<sup>1067</sup> eines Kunstwerks definiert, die sich auf »Zusammenstellungen und Verbindungen von Linien und Farben«<sup>1068</sup> und »Formen und Formverbindungen«<sup>1069</sup> bezieht und ein »ästhetisches Gefühl«<sup>1070</sup> hervorrufen kann.

Bells *signifikante Form* verwirklicht »das künstlerische Sehen reiner Formen im Kunstwerk«.<sup>1071</sup> Nachahmung in diesem Sinne hat also nichts mit künstlerischer Wiedergabe der Wirklichkeit zu tun. Majetschak führt dazu aus: »Denn Kunst hat, wie Bell im Zuge seiner Überlegungen wieder und wieder betont, mit Widerspiegelung von Welt

<sup>1064</sup> Vgl. Li 1992, 52.

<sup>1065</sup> Vgl. Majetschak 2019, 10, 12.

<sup>1066</sup> Vgl. Bell 2019, 29.

<sup>1067</sup> Ebd., 33.

<sup>1068</sup> Ebd., 34.

<sup>1069</sup> Ebd.

<sup>1070</sup> Ebd.

<sup>1071</sup> Majetschak 2019, 15.

im Werk wenig zu tun. Vielmehr muss es dem Künstler darum gehen, dem, was er sieht und angesichts der gesehenen reinen Formen der Gegenstände empfindet, signifikanten Ausdruck zu verleihen. Und zu diesem Zweck ist die Wirklichkeitsform in der Regel nicht eins zu eins in der Bildform zu imitieren, sondern das, was für den Künstler an der gesehenen reinen Form sich zeigte und empfindbar wurde, durch künstlerische Mittel im Werk zur Sichtbarkeit zu bringen.«<sup>1072</sup> Jedoch leugnet Bell nicht den Wert der Nachahmung. Er meint nicht, »dass naturgetreue Wiedergabe an sich schlecht ist; eine realistische Form an ihrem Platze ist gerade so signifikant wie eine abstrakte. Aber wenn eine naturgetreue Form Wert hat, so als Form und nicht als Nachahmung.«<sup>1073</sup>

In der chinesischen bildenden Kunst beschränkt sich die signifikante Form nicht auf die ästhetischen Eigenschaften der reinen Form wie Linien, Farben, Licht und dergleichen. Im Vordergrund steht vielmehr die Entdeckung der inneren Entwicklungsmechanismen, die den Dingen Kraft und Lebendigkeit verleihen. Wie die Arterien des menschlichen Körpers ist auch die Landschaft von einem Energiefluss durchdrungen, und so kann ihre Textur als Darstellung eines Lebensphänomens betrachtet werden. Auch hier unterscheidet sich diese Position von der Bells. Für Bell bedeutet Vereinfachung »irrelevantes Detail in signifikante Form zu überführen.«<sup>1074</sup> Denn »Kunst ist das Schaffen von signifikanter Form, und Vereinfachung ist die Befreiung dessen, was signifikant ist, von dem, was nicht signifikant ist.«<sup>1075</sup>

Die Linien in der chinesischen Malerei variieren in ihrer Qualität je nach dem zu malenden Gegenstand und haben einen eigenständigen ästhetischen Wert, der zwar in der Form liegt, aber als Absorption und Imitation der wesentlichen Eigenschaften der Gegenstände nicht völlig mit der reinen Formschönheit identisch ist. Aufgrund dessen halten chinesische Maler\*innen die Verwendung von Messwerkzeugen für nicht sinnvoll. Vielmehr legen sie ein größeres Augenmerk auf naturgegebene Pinselstriche, die mit originalen Attributen der Pinsel, des Papiers und der Tusche übereinstimmen können. Aus ihrer Sicht ist eine ohne Messinstrumente geschaffene Linie fließend, frei bewegend und lebhaft und eignet sich daher dafür, sowohl Vitalität,

<sup>1072</sup> Ebd., 15.

<sup>1073</sup> Bell 2019, 38.

<sup>1074</sup> Ebd., 113.

<sup>1075</sup> Ebd., 128.

Melodie, Rhythmus und Entwicklungstendenz der Naturdinge als auch persönliche Gefühle, Emotionen, Gesten und Bewegungen des Malers oder der Malerin spontan und flexibel aufzuzeigen.<sup>1076</sup> Deshalb sind die Linien nicht geometrisch, sondern im Wesentlichen *anti-geometrisch*. Darüber hinaus ist es auch möglich, bei einer ausschließlich mit einem Pinsel gezeichneten Linie den Malprozess (Anfang, Mitte, Ende) gleichzeitig zu erfassen.<sup>1077</sup> Ein Beispiel dafür zeigt das Bild der Orchidee, das durch eine spezifische Pinselführung namens *Orchideenblätterzeichnung* geschaffen wird. Die Linie entfaltet sich in einem großzügigen Rhythmus. Offensichtlich befindet sich der erste Strich an der Wurzel. Die Malrichtung ist von unten nach oben<sup>1078</sup>. Dies steht genau im Einklang mit dem Wachstumstrend der Pflanzen. Dadurch werden dem Bild eine besondere Dynamik, Lebenskraft und Vitalität verliehen. Dabei lassen sich nicht nur die Prozesscharaktere des Wachstums, sondern auch die darin enthaltenen Spuren der Stimmungen, Gesten und Handlungen des Künstlers oder der Künstlerin erfassen.

Des Weiteren sei angemerkt, dass die Künstler\*innen in der Regel ein ausgewogenes Verhältnis der Bestandteile zueinander beachten, um eine organische Struktur sowohl zwischen den Teilen untereinander als auch zwischen den Teilen und dem Ganzen zu bilden. Die chinesischen Maler\*innen achten im Allgemeinen nicht so sehr auf eine strikte, stabile Verhältnismäßigkeit der Objekte. Ihr Fokus liegt überwiegend darauf, durch die Betonung der Abfolge der Pinselstriche einen zeitlichen Zusammenhang ins Bild einzuführen. Beim Malen von Pflanzen, Bäumen und Blumen geht es nicht darum, ihre visuell wahrgenommenen Züge abzumalen, sondern ihre Wachstumslogik zur Darstellung zu bringen. In diesem Fall soll jeder weitere Strich eine kontinuierliche Fortsetzung des Vorausgehenden sein. Das Zeichnen eines voll ausgewachsenen Baumes hängt nicht vom Duplizieren und Abmalen seiner Formen ab. Vielmehr orientiert sich alles daran, ein Maximum an Leben und Bewegung zum Vorschein zu bringen. Die Reihenfolge des Malens wird wie folgt eingehalten: Baumstamm, Hauptzweige, weitere kleine Zweige<sup>1079</sup>. Schließlich können die Blätter je nach Art des Baumes hinzugefügt werden.

<sup>1076</sup> Vgl. Gao 2012, 85.

<sup>1077</sup> Vgl. Ebd., 79.

<sup>1078</sup> Vgl. Wang 2010, Bd. 2, 75.

<sup>1079</sup> Vgl. Wang 2010, Bd. 1, 48.

Dadurch wird ein belebter Organismus erzeugt<sup>1080</sup>. Beim Zeichnen mehrerer Bäume sollte man eine Übereinstimmung der Linienführungen (Richtung, Länge, Dichte etc.) und der gesamten Komposition (wie dem Hervortreten und Zurücktreten, dem Hoch und Tief) besondere Beachtung schenken<sup>1081</sup>. Jeder Teil folgt dem eigenen Rhythmus und der eigenen Melodie. Gleichzeitig steht er im Einklang mit allen anderen Teilen.

Die Verschiedenartigkeit der Landschaftsphysiognomie hängt daher nicht nur mit der Quantität zusammen, sondern vielmehr auch mit der Komplexität der organischen Verbindung zwischen Dingen und zwischen Bestandteilen des Dinges. Dementsprechend sollte bei der Darstellung von Bergen, Bächen und anderen Naturdingen der Fokus auf mannigfaltigen Aspekten liegen: hinten und vorne, vertikal oder horizontal, gruppiert oder verstreut, nah oder fern, intern oder extern, fein oder rau, klar oder vage. Denn diese Aspekte bilden die wesentlichen Elemente für die Entfaltung der Lebenskraft.

Es wurde darauf hingewiesen, dass die chinesische Malerei von dem Streben nach exakter Nachahmung der äußeren Form Abstand nimmt. Chinesische Maler\*innen zielen eher darauf, einen atmosphärischen Raum im Bild zu schaffen. In diesem Zusammenhang besteht eine wichtige Aufgabe des Malens darin, die alles Sein durchziehende lebendige Energie sowie eine damit verbundene belebende Wirkung zu enthüllen und die dynamische Wechselwirkung der einander gegenüberstehenden Elemente aufzuzeigen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Nachahmung im Laufe des Schaffensprozesses völlig aufgegeben wird. Die Nachahmung bleibt als grundlegender Schritt zum Fortschritt erhalten. Dazu gehören zuerst die Nachahmung von Malheften und dann die Nachahmung künstlerischer Meisterwerke. Um ein guter Maler oder eine gute Malerin zu werden, muss man lange üben. In dieser Zeit lernen die Maler\*innen, ein Gefühl für das Malen mit der Hand zu entwickeln. Bei der Nachahmung eines Gegenstandes kann es vorkommen, dass sie diesen durch ihre eigene bewusste oder unbewusste Gestaltung neu formen oder sogar verformen. Erst daraus ergeben sich die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen und Stile. Entscheidend ist dabei, dass die subjektive Beteiligung der Maler\*innen mit den gemalten Elementen in Einklang steht und die gegebenen oder ursprünglichen Eigenschaften

---

<sup>1080</sup> Vgl. Ebd., 53.

<sup>1081</sup> Vgl. Ebd., 45.

der Objekte möglichst erhalten bleiben. Ohne entsprechende geographische Kenntnisse können die Charakteristika der Landschaft nicht genau erfasst und dargestellt werden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts experimentierten westliche Künstler\*innen wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Amedeo Clemente Modigliam, Walter Sickert und Duncan Grant unter dem Einfluss ostasiatischer, insbesondere japanischer Kunst mit der Verwendung von kalligrafischen Linien in Zeichnungen verschiedener Medien (Bleistift, Tusche, Aquarell, Pastell usw.). In diesem Zusammenhang stellt Roger Frys Essay *Line as an Expression in Modern Art* (1918/1919) eine theoretische Reflexion über die Bedeutung der Linien in der modernen Zeichnung dar. Nach Fry lassen sich die Linien der modernen Zeichnung in zwei Arten unterteilen: die kalligraphische und die strukturelle Linie. Die kalligraphische Linie ist die Aufzeichnung einer Geste, die so rein und vollständig ist, dass wir ihr mit demselben Vergnügen folgen können wie den Bewegungen eines Tänzers oder einer Tänzerin. Mehr als jede andere Qualität der Zeichnung drückt sie das Temperament und die Subjektivität einer Idee aus. In der strukturellen Linie hingegen zeigt sich der Künstler oder die Künstlerin mehr oder weniger in der objektiven Verwirklichung der Form versunken. Dementsprechend kann die lineare Gestaltung mindestens zwei Arten von ästhetischem Vergnügen hervorrufen: das Vergnügen an der rhythmischen Abfolge, das durch die kalligraphische Linie hervorgerufen wird, und das Vergnügen, das durch die Suggestion einer strukturellen Linie an den Geist hervorgerufen wird.<sup>1082</sup>

Die reine Linie ist so expressiv, dass ihre Rhythmen unzählig sein können. Fry weist daher darauf hin, dass die modernen Entwicklungen in der Zeichnung neue Impulse gegeben haben, indem sie sowohl eine freiere und elastischere Auffassung der Kalligraphie als auch eine logischere Auffassung von der Natur der plastischen Einheit hervorbracht haben.<sup>1083</sup> Auf dieser Grundlage identifiziert er die grundlegenden Merkmale des modernen linearen Designs, die durch zwei Aspekte gekennzeichnet sind. Erstens erscheint die Linie als eine synthetischere Konstruktion der Form, d.h. als eine dynamischere Einheit. Der Künstler oder die Künstlerin ist hier nicht einer bestimmten Naturgegebenheit ausgeliefert, sondern muss in jeder Situation neu

<sup>1082</sup> Vgl. Fry 1919, 62.

<sup>1083</sup> Vgl. Ebd.

bestimmen, was wesentlich und was kontingent ist. Zweitens besitzt die Linie rhythmische Qualitäten, die freier, subtiler, elastischer und anpassungsfähiger sind als jeder Rhythmus, den wir seit Jahrhunderten kennen.<sup>1084</sup> Peng Feng (彭鋒) kommentiert, dass Frys Unterscheidung zwischen kalligraphischer Linie und struktureller Linie auch eine Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation in der Malerei darstellt. Die kalligraphische Linie bezieht sich auf die rhythmische Linie, die die Ausdruckskraft verkörpert, die sowohl der modernen europäischen Malerei als auch der alten orientalischen Malerei gemeinsam ist. Als rhythmische Linie hat sie einen ästhetischen Wert an sich und zielt nicht auf eine exakte Wiedergabe des Gegenstandes ab. Im Gegensatz dazu löst sich die strukturierte Linie, die häufig in der europäischen realistischen Malerei zu finden ist, in der detaillierten Nachahmung des Gegenstandes auf, sodass die Betrachter\*innen oft zuerst den dargestellten Gegenstand selbst wahrnehmen.<sup>1085</sup>

Fryes Forschung scheint hier jedoch über das West-Ost-Modell hinauszugehen und eine universellere Haltung einzunehmen. Er argumentiert, dass die Elemente beider Linienarten eigentlich in jeder Bildkomposition vorhanden sind. Der Unterschied liege im Grad ihrer Ausprägung. Diese Ausprägung hängt auch mit den künstlerischen Interessen und Stilen verschiedener Kulturen zusammen. Im Allgemeinen bevorzugen britische Maler\*innen im Vergleich zu französischen Maler\*innen den kalligraphischen Aspekt, da die britische Kunsttradition Schönheit und Qualität hoch schätzt. Auch in der Moderne widmet die jüngere Generation, wie Edward Wolfe und Nina Hamnett, der Linie der freien Wahrnehmung weiterhin Aufmerksamkeit.<sup>1086</sup> In diesem Zusammenhang beschreibt Fry: »They know too how important it is that this sensibility should remain innocent, and how fatal to that is the self-conscious control that results from any idea of technical display. It is perhaps this new attitude which regards a drawing as the almost unconscious overflow of a vivid aesthetic experience rather than as a performance before an imagined public that accounts for the rapidity with which the artists of the rising

<sup>1084</sup> Vgl. Fry 1918, 206.

<sup>1085</sup> Vgl. Peng 22.

<sup>1086</sup> Vgl. Fry 1919, 62, 69.



generation have attained to a power of expression by means of line that was almost unknown in the recent past.«<sup>1087</sup>

---

<sup>1087</sup> Ebd., 69.

