

V. Zum Verständnis von Kunst und Anschauung

1. Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse zum vormodernen China

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, im Ausgang von den maßgeblichen Textquellen zur Theorie der Malerei vom fünften bis ins zwölfte Jahrhundert und in Konzentration auf das Thema der Berg-Wasser-Malerei (*shān shuǐ huà* 山水畫) den Zusammenhang zwischen der Anschauung und grundlegenden Zugängen zum Wirklichen und zur Welt im vormodernen China freizulegen. Darüber hinaus wurde aus der Perspektive einer phänomenologisch-philosophischen Ästhetik versucht, Grundzüge eines Bildbegriffs aus der Überlieferung herauszuarbeiten und das Kunst- oder wenigstens das Malereiverständnis zu bestimmen.

In einem einführenden Teil II galt es zunächst, die umfangreiche kunsthistorisch und ästhetisch motivierte Forschungsliteratur zu dem malereitheoretischen Quellenkorpus im Hinblick auf diese Fragestellung zu sichten und wichtige Versäumnisse aufzudecken. Nach einer Vorüberlegung zur fragwürdigen Orientierung der bisherigen Forschung an Begriffen statt an Phänomenen wird sodann im Rahmen einer kritischen Dekonstruktion der wissenschaftlichen Kunstforschung und Ästhetik gezeigt, inwiefern es moderne Vormeinungen aus der europäischen Kunstentwicklung und Philosophie sind, die auf einer fundamentalen Ebene die Ergebnisse der Sachforschung in Ost und West bestimmen. Die in Teil II kenntlich gemachten Verständnishorizonte verstellen teils auf entscheidende Weise den Blick auf bestimmte Gedanken und Phänomene, die in den älteren chinesischen Textzeugnissen ausdrücklich artikuliert oder mittelbar angesprochen werden.

Durchweg wird in der modernen Auseinandersetzung mit den theoretischen Quellen zur Malerei die Auffassung sichtbar, Kunst diene entweder dem Zweck einer Lustgewinnung mittels des Schönen

oder einer Erkenntnis vom Wesen des Dargestellten. Ebenso tritt durchgängig das Unvermögen zutage, den Wert der Malerei und der ästhetischen Anschauung unabhängig von einem zeichentheoretischen Rahmen zu bestimmen. Auf die eine oder andere Weise wirkt sich in allen Vorarbeiten das Vorurteil aus, die gegenständliche Malerei sei wesentlich bestimmt von dem Bemühen um ein mimetisches Sichtbarmachen und Mitteilen von Sachverhalten, Sinngehalten, oder Wesenswahrheiten. Bis auf verstreute Ansätze und eine deutlichere Ausarbeitung des Gedankens bei Xu Fuguan 徐復觀 ist der bisherigen Forschung auf diesem Gebiet dadurch weitgehend entgangen, daß die historische Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei nicht so sehr deren darstellerischen Wert wie vielmehr deren in der ästhetischen Bildbetrachtung entfaltete transformative Leistung herausstreicht.

Es ergab sich von daher die Aufgabe, in einer neuerlichen Befragung der Texte herauszufinden, wie die bildnerische Gestaltgebung im Malakt, die gesehenen und gemalten Formen und schließlich das Geschäft der Anschauung als menschliche Tätigkeit im Hinblick auf eine existentielle Wirksamkeit des gemalten Bildes in der Geschichte jeweils ausgelegt wurden. Zum Leitfaden der weiteren Untersuchung wurde einerseits die Frage nach dem Stellenwert gewählt, den *Welt* als solche im ästhetischen Denken der verschiedenen Autoren einnimmt; andererseits führte die aufgrund formalästhetischer Einseitigkeiten bisher höchst unzureichend wahrgenommene Betonung von Phänomenen, die der *Leiblichkeit* des Menschseins entspringen, durch weite Teile der Studie. Auf diesem Wege wurde vor allem das bestimmende *Bild-* und *Kunstverständnis* aus dem maßgeblichen, bislang ungenutzten Blickwinkel einer Transformationsästhetik zum Vorschein gebracht. So sollte die Perspektive auf philosophische Schlußfolgerungen zu einer von europäischen Grundentscheidungen abweichenden Stellung der Anschauung im vormodernen chinesischen Denken insgesamt eröffnet werden.

In Teil III wurde zunächst versucht, philosophisch wichtige Grundlagen der historischen Entfaltung eines Nachdenkens über Malerei, insbesondere über die Berg-Wasser-Malerei aufzudecken. Anhand von älteren schriftlichen Zeugnissen bis ins sechste Jahrhundert hinein wurde die These zu bestätigen gesucht, daß *qì* 氣, das »Atmen«, sich als leitende Kategorie der älteren chinesischen Ästhetik ausbilden konnte, weil es in der Auslegung der diesbezüglichen Erfahrungen schon früh als ein ästhetisch verfaßtes Phänomen verstanden worden war. Es wurde gezeigt, wie *qì* 氣 seit dem Altertum als Titel für

eine *korrespondierende Wirksamkeit*, die in ihrer Leistung zugleich wahrnehmbar ist, gebraucht wird. Aufgewiesen wurden dabei *Selbstbezüglichkeit* und *Ausdruck* als die beiden Kennzeichen der unter dem Namen *qì* 氣 gedachten Phänomene. Sodann wurde die Übertragung dieser Bedeutsamkeit der Idee *qì* 氣 auf das Feld der ästhetischen Anschauung in der wegweisenden Malereikritik des Xie He 謝赫 (um 500) verfolgt, da die im vierten Jahrhundert einsetzende Reflexion auf die Berg-Wasser-Malerei erst auf diesem Boden der älteren Figurenmalerei und ihrer Theorie gedeihen konnte. Insbesondere für ein Verständnis des Momentes der Leiblichkeit in produktions- und rezeptionsästhetischen Kontexten hat sich diese Vorklärung zu *qì* 氣 als unabdingbar herausgestellt.

In Teil IV, dem Hauptteil der Studie, wurden in acht Einzeluntersuchungen im Zuge einer phänomenologisch gestützten Hermeneutik der zentralen Quellen zur theoretischen Aufklärung der Berg-Wasser-Malerei bis zum zwölften Jahrhundert die gedanklichen Leitfäden einer Ästhetik des Berg-Wasser-Bildes im vormodernen China herausgearbeitet. Im Anfangskapitel wurde aufgezeigt, inwiefern in der ersten Abhandlung zur Berg-Wasser-Malerei, in der *Vorrede zum Malen von Berg und Wasser* (*Hua shan shui xu* 畫山水序) von Zong Bing 宗炳 (375–443) die noch junge Bildgattung mit dem Gedanken begründet wird, daß über die Bildbetrachtung ein *Weltaufgang von lebenspraktischer Bedeutsamkeit* zu erreichen sei. Das Berg-Wasser-Bild wird damit von Anbeginn an zu einem beträchtlichen Teil von darstellerischen Aufgaben entlastet, um desto besser die Rolle eines wirksamen Mittlers zwischen dem einzelnen Menschen und dem Weltganzen ausfüllen zu können. Verschränkt mit einem »religiösen« Bemühen darum, im Eingehen in die Weltwirklichkeit den Aufstieg zu einem buddhistischen Heil zu vollziehen, wird hier eine *transformierende Performativität* als Grundzug der Berg-Wasser-Malerei sichtbar. Die religiös motivierte Ausprägung des Gedankens ist jedoch nur eine Möglichkeit, wie die wesentlich ethische, über die ästhetische Erfüllung hinaus auf den Lebensvollzug des Menschen bezogene performative Kraft der gesamten Malereigattung sich entfalten kann. Ganz allgemein ist es gerade das in einer bestimmten Weise *gemalte* Berg-Wasser-Bild, das in der Betrachtung die existentiell wirksame Transformation des Betrachters zu gewährleisten imstande ist. Zong Bing 宗炳 stärkt die Malerei gegenüber der Naturanschauung mit einer theoretischen Durchdringung der besonderen Leistungsfähigkeit der *gemalten Gestalt*. Weder die angeschaute noch die gemalte

Gestalt werden primär unter formalästhetischen Gesichtspunkten angegangen. Vor allem für die Gestalt im Bild ist festzustellen, daß sie nicht mimetisch abbildhaft verstanden wird und daß sie nicht in erster Linie etwas sichtbar zu machen hat. Als gestalthafte »Verkörperung« einer Wirksamkeit verstanden, werden die wesentlichen Merkmale bildnerischer Formen vielmehr von ihrer weltstiftenden Funktion aus bestimmt.

Diese Einsichten wurden im zweiten Kapitel durch eine Interpretation des *Berichts über das Malen* (*Xu hua* 敘畫) des älteren Malers Wang Wei 王微 (415–443) zu untermauern gesucht. Hierbei wurde die wesensmäßige Kluft zwischen einer ästhetischen Anschauung im Bereich der sichtbaren Gestalten und einer durch die Anschauung hindurch entfalteten, davon aber prinzipiell unterschiedenen, existentiell wirklichen Weltstiftung schärfer zutage gefördert. Dem Denken des Wang Wei 王微 zufolge gibt das Berg-Wasser-Bild nicht »Einblikke«; hingegen führt es den Menschen in der Bildbetrachtung mitten in seine eigene lebensweltliche Wirklichkeit hinein. Daher wurde untersucht, wie das gemalte Bild die *umwelthafte Situativität* des Betrachters evoziert und ihn damit in seiner ganzen Existenz aufruft.

In einer ersten Zwischenbilanz wurde sodann die feste Etablierung dieser Leitgedanken in theoretischen Äußerungen aus dem malereikritischen Werk von Zhang Yanyuan 張彥遠 aus der Mitte des neunten Jahrhunderts, den *Aufzeichnungen zu berühmten Malern aus allen Epochen* (*Li dai ming hua ji* 歷代名畫記), nachgewiesen. Daß die *Eröffnung von Welt*, nicht ihre Darstellung, das Anliegen der Berg-Wasser-Malerei ausmacht, muß daher mit der späteren Tang-唐-Zeit (618–907) als unstrittig angesehen werden. Neu herausgestellt wird seit dieser Zeit aber, daß es in der Gestaltung des gelungenen Bildes auf eine bestimmte Malweise ankommt, die dem *Ideal des Von-selbst* (*zì rán* 自然) zu folgen hat. Nicht der symbolische Ausdruck des Von-selbst im Gemalten, sondern das *Wie des Malens* rückt seitdem in den Mittelpunkt des ästhetischen Denkens.

Im vierten Kapitel wurde anhand der *Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst* (*Bi fa ji* 筆法記) des Malers Jing Hao 荆浩 (um 900 tätig) freigelegt, wie besonders die Ikonologie des wichtigen Kiefernbaum-Motivs den Verweis auf die menschliche *Lebenswelt* impliziert. Schon auf der Ebene der gegenständlichen Darstellung naturwüchsiger Gegebenheiten wird das Berg-Wasser-Bild als die anschaulich gestalthafte Verkörperung menschlicher Wert- und Sinnhorizonte gefaßt. Auf diese Weise kann das gemalte Bild in

der Betrachtung in die Lebenspraxis eingreifen. Denn statt eines Abbildens oder symbolischen Einfangens von Welt verfolgt es das Anliegen, vor dem Betrachter seine jeweilige Welt in realer Wirksamkeit aufgehen zu lassen. Die größte gedankliche Errungenschaft des Jing Hao 荆浩 ist aber darin zu sehen, daß er das Wie eines Malaktes durchdenkt, der zu einer Gestaltung von dieser Qualität führen kann. Bis in die leiblich vollzogene Bewegung des Pinsels hinein sucht er den Punkt auf, an dem der vorstellungsmäßige Gestaltentwurf und die willentlich gelenkte Bildgestaltung umschlagen in eine *Bildwerdung* vom Charakter eines »von selbst« stattfindenden Geschehens. Jing Hao 荆浩 legt das produktionsästhetische Ideal des Von-selbst in seinen leiblichen Voraussetzungen frei. Erst indem sich das gemalte Bild je schon ergeben hat aus einer in freier Selbstbezüglichkeit ablaufenden Bewegung heraus, ist es nach dieser Auffassung imstande, das Grundmerkmal des wirklichen Weltgeschehens, daß es sich nämlich von selbst einfach ereignet, in anschaulich wirksame Gestalten zu gießen. So verlagert sich ein guter Teil der Verantwortung für die Gestaltfindung vom Denken auf konventionalisierte, in der jeweils neuen Verwirklichung aber immer auch offene *leibliche Bewegungsabläufe* und ein *Antwortgeschehen*. Die leibliche Verkörperung einer Entstehungsweise des Bildes durch die Person des Malers wird zum Garanten erhoben für die wirksame Welthaltigkeit des Berg-Wasser-Bildes, die dieses in der Betrachtung freizusetzen hat.

Im fünften und sechsten Kapitel wurde anhand eines ausgeprägten Überlieferungsstranges von mehreren späteren Textzeugnissen, die zu Unrecht traditionell mit dem Dichter Wang Wei 王維 (701–761) und dem Maler Li Cheng 李成 (919–967) verknüpft sind, die allmähliche Klärung und Verfestigung der welthaften Dimension des Berg-Wasser-Bildes auf der Darstellungsebene bis in die nördliche Song宋-Zeit (960–1127) nachgezeichnet; in zunehmend detaillierteren ikonographischen Angaben und Beobachtungen zur Ikonologie tritt da immer deutlicher der ästhetische Stellenwert einer Welthaltigkeit des Bildes hervor.

Im siebenten Kapitel wurde in der malereitheoretischen Sammlung des akademischen Malers Guo Xi 郭熙 (1023 – etwa 1085) mit dem Titel *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi* 林泉高致) der schon oft geäußerte, jedoch kaum je im Detail verfolgte Gedanke nachgewiesen, inwiefern das Berg-Wasser-Bild als ein »Welt-Bild« zu betrachten ist. Das bedeutet, daß der Weltaufgang im Bild wie ein ethischer Anspruch an den Betrachter ergeht. Im An-

schluß wurde aufgedeckt, daß Guo Xi 郭熙 erkannt hat, daß das gemalte Bild nur dann als ein wirksames Welt-Bild den ihm anvertrauten Weltaufgang leisten kann, wenn es als ein umwelthafter *Wohnort* gemalt ist. Bei Guo Xi 郭熙 ist das schon zu Beginn der Entwicklung der Berg-Wasser-Malerei auftauchende Problem noch schärfer zu fassen, daß ein gemaltes Bild nicht als ein symbolisch-metaphorisches Zeichen für die Wirklichkeit gesehen werden soll, sondern tatsächlich als *Verkörperung* dieser Wirklichkeit selbst.

Es gilt nach der Grundthese dieser ganzen Studie, das Berg-Wasser-Bild im Sinne der buchstäblich zum Bild gewordenen und als Bild wirklichen, durch das Bild lebendig verkörperten Weltbewegtheit zu erfahren. Das welthaltige, wirksame »Welt-Bild« ist demnach nicht wie eine »Bild-Welt« oder ein symbolisierendes »Weltbild« zu begreifen; die Welt ist vielmehr *als* Bild Welt und tritt am Ort des Bildes hervor. Dem gemalten Bild kommt nicht die evokative Kraft des Metaphorischen und ebensowenig die Präsenz eines Nicht-Darstellbaren in der vergegenwärtigenden Ikone zu. Statt dessen ist es eine *in* der leiblichen Situiertheit des Menschen an seinem Lebensort entfaltete *Wirksamkeit der Weltstiftung*, womit die Leistung des Berg-Wasser-Bildes umschrieben werden muß. Das Bild nimmt für den Betrachter eine Verortung in seinem jeweiligen Dasein und nicht etwa in einer dargestellten »Welt im Bild« vor. Es muß daher aus der leibhaften Befindlichkeit des Menschen in seiner Welt heraus sowohl gemalt als auch angeschaut werden.

Im letzten Kapitel der Hauptuntersuchung wurde schließlich die bislang so gut wie nicht beachtete Systematisierung der vorangehenden Entwicklungen auf diesem Gebiet durch Han Zhuo 韓拙 (um 1100 tätig) erörtert. Ein wesentliches Thema seiner *Sammlung des Chunquan zur Berg-Wasser-Malerei* (*Shan shui Chunquan ji* 山水純全集) ist die weitere Ausarbeitung der verschiedenen Darstellungs- und Erscheinungsformen der Bildtiefe in der Berg-Wasser-Malerei. Es wurde gezeigt, wie Han Zhuo 韓拙 den Gedanken der *Hintergründigkeit* entwickelt. Diese denkerische Tat wirft ein neues Licht auf die alte Frage nach der möglichen Darstellung von Unsichtbarem in sichtbaren Gestalten. Die Hintergründigkeit ist da zu verstehen als eine »hintergründige Nähe«, die nicht vergegenwärtigt, sondern wirkt. Mit dieser »hintergründig« angeschauten Kraft der Bilddarstellung wird für die Berg-Wasser-Malerei abermals der Rahmen mimetisch-metaphorischer Darstellungskunst überwunden zugunsten der Herbeiführung einer faktischen Wirksamkeit. Leitend ist für die Wirk-

samkeit des Bildes *qì* 氣, das »Atmen«, das die Wirklichkeit als ein Wandlungsgeschehen bis ins gemalte Bild hinein durchzieht. Die eigentliche Leistung des Welt-Bildes ist außerhalb einer »Anschauung von etwas« zu suchen; das Bild muß aus dem *qì* 氣 des Weltgeschehens und aus dem *qì* 氣 des Malers heraus, zugleich aber als anschaulicher Ausdruck des *qì* 氣 selbst gemalt werden, damit es seinen Einfluß auf das *qì* 氣 des Betrachters ausüben kann. Darum wird jetzt noch genauer das leibliche Moment der Pinselbewegung zu erfassen gesucht. Allein die lebendig atmende, leibliche Bewegung der Pinselführung steht für das Gelingen einer Gestaltung ein, die nicht um ihrer ästhetischen Werte in der Anschauung, sondern um ihrer transformativen Kraft willen ausgeführt wird. In aller Schärfe wird jetzt ausgesprochen, daß der *leiblich situierte Maler* und der von selbst aus dessen umwelthaften Qualitäten sich ergebende Bewegungsvollzug allein imstande sind, im Bild die Welt selbst im echten Wortsinn und somit ein »gelungenes Bild« hervorzubringen. Es sind also im zwölften Jahrhundert die Bedingungen dafür durchdacht, daß im Zuge eines den Menschen transformierenden ästhetischen Rezeptionsaktes von ethischem Rang die Welt als Bild Wirklichkeit erlangt. Das gemalte Berg-Wasser-Bild vermag in der ästhetischen Einstellung das wirkliche Geschehen als solches und frei von einer Bildmetaphorik zu stiften.

2. Schlußfolgerungen zur Philosophie und Ästhetik

Für die Eingangsfrage nach dem Weltzugang ergeben sich aus diesem Untersuchungsgang eine Reihe von weiterführenden Hinweisen. Hervorzuheben ist demnach, daß die Zweifel hinsichtlich des Stellenwertes der Anschauung innerhalb des Denkens im vormodernen China sich im Blick auf die Theorien zur Malerei jedenfalls erhärten lassen. Auf dem Gebiet der Kunstphilosophie und Ästhetik zeigt sich klar, daß die Sehwahrnehmung ganzheitlichen Wahrnehmungsformen des Sinnenwesens Mensch eingeordnet bleibt und keinen paradigmatischen Eigenwert erlangt. Vor allem ist es die Einbeziehung der ganzen Leiblichkeit des Menschseins in den Vollzug der Anschauung, wodurch diese von vorneherein und durchweg keine Vorrangstellung behaupten kann; geschaut wird im vormodernen China eindeutig nicht mit dem Auge, sondern mit dem Leib. Damit geht einher, daß die Anschauung einem sinnlichen Weltverhältnis untergeordnet

bleibt, das stärker von stimmungsmäßigen Befindlichkeiten und Paradigmen des musikalischen Hörens, genauer von der Erfahrung eines »Zwischen« und dem Phänomen der Schwingungsübertragung geprägt ist.

Die Sinneswahrnehmung ihrerseits ist insgesamt der Maßgabe durch lebenspraktische Belange unterstellt. Das bedeutet, daß die Anschauung weithin nicht um ihrer selbst oder einer Lust willen, die damit verbunden wäre, gesucht wird; ebensowenig wird sie zum Zweck einer Erkenntnis verfolgt. Insbesondere die in künstlerisch-ästhetischer Einstellung vollzogene Wahrnehmung dient vielmehr hauptsächlich einer existentiellen Transformation des Seins-zur-Welt des Wahrnehmenden. Die Wahrnehmung stiftet für den Wahrnehmenden ein ganzheitliches Weltverhältnis vom Charakter eines umwelthaften Lebensvollzuges; der in der Wahrnehmung eröffnete Bezug zur Welt ist also weder auf das Gebiet der Wahrnehmung noch auf den einschichtigen Bezug zu einem Gegenüber beschränkt. Es wird die *performative Wirksamkeit der Wahrnehmung* vor die kommunikative Bedeutsamkeit gestellt. Die Ästhetik wird in die Ethik des gelingenden Lebens eingeschrieben.

Diesem Befund entspricht, daß die angeschaute Gestalt ihrerseits nicht nach dem Muster eines zeichenhaften Verweises auf etwas darin oder darüber hinaus sichtbar Erscheinendes gedeutet wird. Die sichtbare Gestalt wird also tatsächlich primär nicht als wiedervergegenwärtigendes Abbild, als Symbol oder als Metapher verstanden. Allerdings wird sie auch nicht um einer reinen Selbstpräsentation willen aufgesucht. Die Bildgestalt steht in ihrem Kern noch außerhalb jeder Form einer Vergegenwärtigung von etwas. Sie gilt viel eher als *performativ*, als ein Vorgang und genauer als die *ausdruckshafte Verkörperung eines transformativen Ereignisses*, das sich im Durchgang durch die Anschauung der Gestalt je neu entfaltet. Diese Aktualisierung betrifft aber das lebensweltliche Dasein des Anschauenden, nicht das Sein des Angeschauten. Die Gestalt bedeutet keinen »Zuwachs an Sein«. Ebensowenig verschafft die Anschauung einen erkenntnismäßigen Zugang zur Wahrheit des Seins; wenigstens im Rahmen der Kunstphilosophie dient sie nicht als Paradigma für den Bezug zu einer intelligiblen Gegenständlichkeit. Es läßt sich von dieser Seite her das *Fehlen einer Metaphysik des Erscheinens* im älteren China feststellen. Denn noch das Thema von Sich-Zeigen und Sich-Verbergen wird innerhalb der Ästhetik nicht in bezug auf die umweghafte Vergegenwärtigung oder Evokation einer jeweils betroffenen Gegenständlichkeit, sondern im

Hinblick auf die transformative Kraft ausgelegt, die von einer auf dem Feld der Sinneswahrnehmung *wirksamen* Form »hintergründiger Nähe« ausgeht.

Nach dem Bildverständnis der vormodernen chinesischen Ästhetik wird aus diesem Grund sogar die Eigenart der Bilddarstellung nicht so sehr in ihrem Verweischarakter und einer kommunikativen Vermittlungsleistung wie vielmehr darin gesehen, daß das gemalte Bild ganz unmittelbar Welt eröffnet, statt sie erscheinen zu lassen. Es wird unterstrichen, daß die Operation eines Bildes darin liegt, *de facto* das Wirkliche im Leben des Betrachters zu aktualisieren. Das gemalte Bild, vermutlich aber jedes »Bild« überhaupt, wurde im vormodernen China anders betrachtet als sein Pendant in Europa. Vor allem eines machen die theoretischen Quellen ganz deutlich: Die Simultaneität einer Gestaltanschauung findet sich ersetzt durch den zeitlichen Verlauf eines Sich-Einlassens aufs Bild, genauer eines Eingehens in die Welt als Bild. Es wird nicht die distanzierte synthetische Wahrnehmung einer komponierten Gestaltganzheit von einem festgelegten Blickpunkt aus und erst recht nicht die dekorative Funktion oder harmonische Qualität des Figurativen gesucht. Zumindest wird diese Einstellung dem Blick aufs Detail und dem situativen, orthaften Hineingehen ins künstlerische Bild an mehr oder weniger beliebigen Stellen nachgeordnet. Das *transformative Umfangensein vom Bild*, mithin eine existentielle Wirksamkeit *im* Bild, nimmt den systematischen Platz der bildhermeneutischen Anschauung *vor* dem Bild ein.

Die Begriffe »Abbild«, »Sinnbild« und »Zeichen für« beruhen auf dem Verweischarakter der Ikonizität. Auch die besondere Form einer auratischen Gegenwart in der ikonischen Erscheinung schöpft noch aus demselben präsenzmetaphysischen Bildverständnis, wonach das Bild eine paradoxe Gegebenheitsweise verkörpert. Wo die anschauliche Sinnstiftung jedoch einer welteröffnenden Wirksamkeit, einem entscheidend über die Anschauung hinausgehenden *leibhaftigen Weltverhältnis* zu Diensten ist, tragen die genannten Begriffe das Bildverständnis nicht mehr sinnvoll. Indem die Alternative zwischen Präsenz und Repräsentation insgesamt verlassen ist, wird im Hinblick auf eine komparative Philosophie klar, daß sich an diesem wichtigen Prüfstein die Existenz einer ontologisch-metaphysischen Disposition chinesischen Denkens nicht bestätigen läßt. Die Ästhetik stellt sich als ein weiteres wichtiges Argument heraus, wo prinzipiell eine gegenüber der europäischen Präsenzmetaphysik andersartige Ausrichtung chinesischen Denkens im ganzen zur Diskussion steht.

Umgekehrt ergeben sich aus dem Blick nach China auch Einsichten darein, wie weitgehend selbst in der europäischen Kunstpraxis Bilder immer schon als »Wirkbilder« angelegt sind, als Wirkräume also, in denen sich unser menschliches Sein-zur-Welt entfalten kann. Um dies zu erkennen, bedarf es einer veränderten Blickrichtung nach dem Vorbild der hier vorgestellten *Transformationsästhetik*. Aus der anderen Orientierung des vormodernen chinesischen Bilddenkens gegenüber europäischen Ansätzen ergibt sich die Möglichkeit, insbesondere im Zuge der künstlerischen Entwicklungen seit der klassischen Moderne den Grundbegriff der Bildhaftigkeit umzudenken und zu erweitern. Denn es tritt eine bisher kaum bemerkte Tiefenschicht des Ikonischen zutage, wo Bilder nicht als Zeichen, sondern als performative »Wirkbilder« wahrgenommen und verwendet werden.

Jedem um das Erkenntnisvermögen zentrierten, letztlich noch durch einen jenseits der Bildebene angesiedelten Bildgehalt geleisteten Weltaufgang geht ein tatsächliches Sein-zur-Welt *innerhalb* der sinnlich angeschauten Bildgestalt voraus. Dieses menschliche Weltverhältnis wird durch die Bildhaftigkeit nicht so sehr »vermittelt« wie es sich vielmehr ganz im Rahmen des konkreten Bildes *aufhält*. Wo das Bild Mittler zum Sinn sein soll, ist es je zuvor schon ein *dialogisches Gegenüber* mit eigenem Daseinsrecht. Anders als ein »Sinnbild« bietet sich jedoch das Bild oder Objekt der Kunst gewiß immer und überall ein Stück weit als ein solches dialogisches Gegenüber an. Wir leben mit Bildern und *wir leben leiblich in Bildern*. In Bildern aber bewegen wir uns anders durch unsere Welt als mit Begriffen. Das menschliche Leben ergeht sich in Bildern, ohne durch sie hindurch zu einer »gereinigten« Reflexion vorzudringen. Das leiblich-geistige Leben in und mit Bildern ist gerade nicht abhängig von einer letztgültigen Sinnstiftung der Begriffe, wie uns gängige Zeichentheorien mit ihrer Fixierung auf das Moment des Verweises weismachen könnten.

Zumal die Bildanschauung ist als ein zeitlich offener *Akt* stets durchdrungen vom leiblichen Weltverhältnis des Menschen; wir schauen immer im Leib und mit dem Leib – was offensichtlich viel mehr umfaßt als die konventionelle Rede von der »Sinneswahrnehmung«. Daher gibt es ein *leibliches Denken*, das auf der konkreten Seinsebene der Bilder anzusetzen hat; und für dieses weder begriffliche noch vorbegriffliche Denken hat zu gelten, daß die *Welt als Bild* ebenso vollwirklich ist und das Bild eine die Theorie irritierende, gleichwohl keine »paradoxe« Gegebenheit darstellt. Diese ästhetische

Grundtatsache bleibt freilich heute als Erfahrung im Denken erst noch einzuholen. Für das gelingende Menschsein aber spielt vermutlich nicht zuletzt aus diesem Grund der vielgestaltige Umgang mit der bildenden Kunst überall eine so zentrale Rolle: Das Bild oder Kunstwerk »zeigt« nicht so sehr wie es vielmehr auf ausgezeichnete Weise imstande ist, unsere Lebensvollzüge zu tragen, in sich zu bergen und je situativ zu erneuern.

Des weiteren ist festzuhalten, daß auch im ästhetischen Denken das Wirkliche selbst nicht primär als eine statische Gegenständlichkeit gedacht wird. Das Wirkliche geht vielmehr in Form eines umgebungshaften Geschehens das Menschsein im ganzen an. Welt ist daher nicht als All des Seienden, sondern durchweg als Lebenswelt und als Umwelt gedacht. Noch in scheinbar »metaphysischen« Spekulationen bis hin zu solchen Haltungen, die mitunter »mystisch« genannt werden, ist es dem Menschen nicht um die Erschließung von Sinn und nicht um die Annäherung an ein transzendentes Gegenüber zu tun. Statt dessen wird darin das Bemühen erkennbar, in einen voll erfüllten, aus ursprünglichen Wirkverhältnissen gespeisten und zeitlich ausgelebten Bezug zur unmittelbar umgebenden Wirklichkeit einzugehen. Es geht dabei um die Eröffnung einer diesseitigen Dimension des Menschseins, um die Entfaltung einer diesem je schon innewohnenden Situiertheit in der Welt und eines zeitlichen Seins-zur-Welt. Ein leibliches Antwortgeschehen – das Leitbild eines individuell, situativ, orthaft und leibhaftig einschwingenden Weltverhältnisses – nimmt den systematischen Ort der abendländischen »Theorie« und »Praxis« in einer sowohl erkennenden als auch herstellenden und handelnden Stellung zur Welt ein.

In den genannten Einsichten wird für eine philosophische Ästhetik eine neuartige Möglichkeit greifbar, klassische formal- und werk-ästhetische Ansätze mit produktions- und rezeptionsästhetischen Perspektiven zu verbinden. Die erprobten Vorgehensweisen in der Auseinandersetzung mit Phänomenen der Kunst scheinen allzu eng befangen in einem poetischen Grundmuster, wonach es der Kunst grundsätzlich um die Herstellung einer Sache oder um das Herbeiführen von Zuständen zu tun ist. Der Blick der konventionellen Ästhetiken geht gewissermaßen vom Ergebnis auf seine Bedingungen zurück. Wo indes eine performative Praxis auch logisch noch vor die poetische Herstellung zu setzen ist, indem sie nicht mehr an einer zu verwirklichenden »Gestalterfüllung« von etwas als ihrem Ziel ausgerichtet wird, wo eine responsive Vollzugsform menschlichen Lebens

gedacht wird, die nicht mehr handlungstheoretisch im klassischen Verständnis zu analysieren ist, müssen auch zeichentheoretische Horizonte auf der einen und ein psychologischer Interpretationsrahmen auf der anderen Seite in der Ästhetik einer neuen Herangehensweise weichen. Eine Transformationsästhetik kann jenseits einer auf ästhetische Phänomene begrenzten Pragmatik ästhetischer Performativität das transformative Verhältnis zwischen einzelnen ästhetischen Akten und dem ethisch verfaßten menschlichen Sein-zur-Welt im ganzen beleuchten.

Was sich seit längerem in der europäischen Ästhetik abzeichnet, findet eine glänzende Bestätigung in der chinesischen Geistesgeschichte. Es gilt über das Ästhetische hinaus die Performativität und das transformative Moment in allen ästhetischen Akten in den Blick zu rücken. Das Augenmerk sollte dabei verstärkt auf Phänomene der Leiblichkeit gerichtet werden, da gerade hier jene Schnittstelle zwischen Denken und Sein, zwischen Ich und Welt zu vermuten ist, an der die ästhetische Praxis wie die Ästhetik als philosophisches Feld ihre genuine Aufgabe erfüllen kann. Gerade in der Leiblichkeit ist aber eine künstlerisch-ästhetisch höchst »kreative« Bewegtheit vom Charakter des *Von-selbst-sich-Ergebens* verwurzelt. Diese Vollzugsweise einer ästhetischen Lebensverwirklichung des Menschen im Weltbezug zu durchdenken, stellt sicherlich eine lohnende Aufgabe für eine gegenwärtige Ästhetik dar. In den reifen Vorleistungen des älteren chinesischen Denkens zu diesem im Ästhetischen sich verwirklichenden Lebensentwurf ist mithin ein wesentlicher Beitrag für die Beschreibung und Bestimmung zeitgenössischer Phänomene auf dem Gebiet der Kunst wie für eine gegenwärtige Theorie des Ästhetischen zu erblicken.