

## **Sind chinesische Berg-Wasser-Bilder immersive Bilder? Für eine transkulturelle Phänomenologie des ästhetischen Verhaltens**

Mathias Obert

National Sun Yat-sen University, Institute of Philosophy  
70, Lienhai Rd., Kaohsiung 80424, Taiwan, R.O.C.

### I.

Die Ausgangsfrage, in der Ästhetik und Ethik eng verknüpft sind, ist folgende: Wie bietet sich dem Menschen in und über die Anschauung von Bildern der Kunst ein Weltzugang von existentieller Bedeutsamkeit? Um dieses Problem aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln schärfer zu fassen, soll im Rahmen einer transkulturell angelegten Überlegung vorgeführt werden, worin der Theorie nach wie ebenso in der ästhetischen Praxis der Unterschied des bekannten chinesischen Berg-Wasser-Bildes (*shān shuǐ huà* 山水畫), der chinesischen "Tuschelandschaft", zu "immersiven Bildern"<sup>1</sup> der abendländischen Tradition zu suchen ist. Diese Untersuchung weist über die europäischen und systematischen Grenzen der neueren Bildwissenschaft hinaus, um die Aktualität einer außereuropäischen Lebenswelt für Wissenschaft und Philosophie der Gegenwart aufzuzeigen. Indem für die Einführung eines transformationsästhetischen Ansatzes in die Ästhetik der Gegenwart plädiert wird, soll zugleich die Möglichkeit eröffnet werden, in der Nachfolge Adornos und Heideggers das ästhetische Verhalten des Menschen als eine besondere "Praxis" von ethischer Relevanz zu verstehen. Der Begriff der Transformationsästhetik spielt dabei nicht so sehr auf Performativität und Transformation auf dem Feld der Ästhetik an; gemeint ist vielmehr, daß sich im ästhetischen Akt mit dem Menschsein eine Transformation ereignet, die prinzipiell über das Ästhetische hinausreicht. Wenn dazu ein "Umweg über China"<sup>2</sup> eingeschlagen und eine kritische Auseinandersetzung mit außereuropäischen Verhältnissen wie ebenso mit deren Brechung in der modernen Forschung angestrebt wird, steht hier zugleich eine zeitgemäße Methode transkulturellen Philosophierens auf dem Spiel.

Ein transkulturelles Philosophieren hat seinen Platz jedenfalls diesseits einer spätestens in der Moderne illusionär gewordenen Alternative von eigen und fremd, außerhalb einer Stilisierung des ganz Anderen, aber auch außerhalb von Vergleichung und universalistischer Gleichsetzung zu suchen. Ein transkulturelles Philosophieren geht von der Anerkennung der einfachen Tatsache aus, daß der Andere je schon im Selbst zu Wort kommt. Nur der Schritt ins Zwischen jener heute weitgehend überholten Konstrukte, die als geschlossene "Kulturen" gefaßt wurden und werden, kann aber zu einer Anerkennung des sogenannten Anderen führen und zugleich die volle Fruchtbarkeit der Auseinandersetzung mit Erfahrungen, Denkgewohnheiten und Lebensdeutungen entfalten, die außerhalb eingefahrener Bahnen und Horizonte liegen.

Innerhalb des vormodernen chinesischen Denkens zeigt sich gerade auf dem Gebiet der Kunstphilosophie und Ästhetik klar, daß die für die abendländische Wissenschaft so paradigmatische Seh Wahrnehmung 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,

---

<sup>1</sup> Siehe zu dem Begriff Lambert Wiesing, "6. Virtuelle Realität: die Angleichung des Bildes an die Imagination", in: Ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, 107 - 124.

<sup>2</sup> Siehe zu diesem Motto François Jullien, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris 1995, 8 ff./ 429 f.

wodurch eine rein rezeptive Schwahrnehmung keine Vorrangstellung behaupten kann;<sup>3</sup> geschaut wird im vormodernen China – schon lange vor Merleau-Ponty - nicht mit dem Auge, sondern mit dem Leib. Das "avoir à distance", von dem Merleau-Ponty im Hinblick auf den für Europa paradigmatischen Gesichtssinn spricht,<sup>4</sup> tritt seit dem chinesischen Altertum hinter die Leitidee eines leibhaft responsiven Eingehens des Menschen in seine Umwelt zurück. Die Anschauung bleibt einem sinnlichen Weltverhältnis untergeordnet, das von Vollzugsweisen leiblicher Bewegung, stimmungsmäßigen Befindlichkeiten und Paradigmen des musikalischen Hörens, von der Erfahrung eines "Zwischen" und dem Phänomen der Schwingungsübertragung geprägt ist.

Diesen Blickwinkel, der aus der Sinneswahrnehmung ein Moment in der ethischen Verfassung des Individuums, in seiner Öffnung zur Welt und seiner Einübung in ein gelingendes Weltverhältnis macht, erschließt mit großer Eindringlichkeit die vormoderne chinesische Malerei und ihre Theorie. François Jullien hat diese im Kern so charakterisiert:

"Am Ursprung des Bildes steht in China also nicht sein darstellendes und kognitives Vermögen, sondern ein Wirkungsvermögen."<sup>5</sup>

Die in künstlerisch-ästhetischer Einstellung vollzogene Wahrnehmung dient einer lebenspraktischen Transformation des Seins-zur-Welt des Wahrnehmenden. Eine performative Wirksamkeit der Wahrnehmungsakte wird vor die kommunikative Bedeutsamkeit des Wahrgenommenen gestellt. So schreibt sich die Ästhetik in die Ethik ein: Ästhetik wird zum Feld für die Einübung in ein gelingendes Weltverhältnis. Gemalte Bilder stellen im Zuge einer bestimmten ästhetischen Praxis einen faktischen Ort zur Verfügung, an dem der Mensch seinen Zugang zur Welt je neu verwirklichen kann.

Das gemalte Bild wurde in China anders betrachtet als sein Pendant in Europa. An der Stelle einer simultanen Gestaltanschauung wie ebenso eines sukzessiven "Entzifferns" oder "Lesens" der Bildzeichen und somit einer hermeneutischen Entdeckung der Bildwelt stand dort das Ereignis eines Sich-Einlassens aufs Bild im leiblich responsiven Angesprochensein durch dessen Umweltcharaktere und eine dynamisch wirksame Verfassung der Bildgestalt. Der Betrachter kann leibhaftig in die Welt eingehen, sofern sie für ihn Bild geworden ist. Dabei handelt es sich also gerade nicht um eine Welt, die sich als Bild ihrer selbst zeigt und so zuletzt doch noch eine bloße Vorstellung bleibt. Das Bild verkörpert vielmehr insofern die faktische Welt selbst, als es einen umwelthaften "Ort" bereitstellt. Das transformative Umfangensein von der Bildwelt, das unmittelbar lebenspraktische Geltung beansprucht, nimmt da den systematischen Platz einer bildhermeneutischen Anschauung vor dem Bild ein.

Die Begriffe "Bild", "Abbild", "Sinbild" und "Zeichen für" beruhen auf dem Verweischarakter der Ikonizität, der Doppelung in Bildobjekt und Bildsubjekt. Wo die anschauliche Sinnstiftung jedoch einer weiteröffnenden Wirksamkeit, einem entscheidend über die Anschauung hinausgehenden leibhaftigen Weltverhältnis zu Diensten ist, tragen die genannten Begriffe das Bildverständnis nicht mehr sinnvoll. Die bildphilosophische Alternative zwischen Präsenz und Repräsentation, worin auch noch die Rede von "immersiven Bildern" fußt, ist insgesamt unangemessen, wo Bilder als "Wirkbilder" angelegt sind, als Wirkräume also, in denen sich unser menschliches Sein-zur-Welt in der Zeit entfalten kann.

## II.

Welchen ontologischen Status besitzen Bilder und wie "wirken" sie in der Betrachtung – im doppelten Sinne von Gestalteindruck und Wirksamkeit? Vor allem eine die chinesische

<sup>3</sup> François Jullien, *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*, dt. v. M. Sedlaczek München 2005 (*La grande image n'a pas de forme*, Paris 2003), 208.

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris 1964, 27.

<sup>5</sup> Jullien, *Das große Bild*, 136.

Kulturentwicklung insgesamt prägende Malereigattung vermag hierzu neue Aufschlüsse zu vermitteln, das zwischen dem vierten und dem zwölften Jahrhundert zur Hochblüte gelangende "Berg-Wasser-Bild".<sup>6</sup> Auf dem Boden der frühen Verbundenheit des Menschen mit dem Lebensodem, der ebenso wie Opferdämpfe und natürliche Wolkenformationen insbesondere Berge und Gewässer durchpulst, umkreist die gesamte Gattung den Leitgedanken von einer "Weitergabe des Geistigen" (*chuán shén* 傳神) und von einer "Weitergabe des Atmens" (*chuán qì* 傳氣). Ihre Verbundenheit mit einem daoistischen Weltverhältnis und eine besondere transformative Kraft verleiht dieser Malereigattung kunstphilosophische Besonderheit und ästhetische Bedeutsamkeit. Und nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage nach der Immersivität läßt sich zeigen, warum Bilder dieser Art nicht von vornherein in eine Kategorie "chinesische Landschaftsmalerei" eingeordnet werden sollten.

Ungeachtet dessen haben gemäß einer verbreiteten Ansicht chinesische Berg-Wasser-Bilder - im Rahmen der europäischen Abbildtheorie interpretiert - als Naturersatz zu gelten. Sabine Hesemann bringt dieses Urteil folgendermaßen auf den Punkt:

"Landschaftsmalerei ist ein Substitut für die mit öffentlichen Ämtern nicht zu vereinende Landschaftserfahrung, das Bild ist Ersatz für die Natur und kann dieselben Gefühle beim Betrachter auslösen wie das Naturerleben."<sup>7</sup>

Doch ist das Berg-Wasser-Bild tatsächlich ein abbildhafter "Ersatz" für Gesehenes? Und geht es dabei um "Gefühle" und um ein "Erleben", wie Hesemann unterstellt? Eine kritische Dekonstruktion des gängigen abendländischen Interpretationsrahmens und eine phänomenologische Lektüre der schriftlichen Quellen vermag demgegenüber die umwelthafte Wirksamkeit der ästhetischen Anschauung in ihrer existentiellen Dimension und den eigentümlichen Wirklichkeitsmodus des gemalten Bildes noch diesseits jedes metaphorischen Als-ob aufzudecken.

Ein chinesischsprachiger "Außenseiter" der ästhetischen Forschung, Xu Fuguan 徐復觀 (1903 - 1982), geht diesbezüglich radikal anders vor. In antimetaphysischer Absicht spricht er von einer "Transzendenz ins jeweils gegebene Selbst",<sup>8</sup> die sich im ästhetischen Akt vor Berg-Wasser-Bildern ereignen könne. Das Transzendieren der unmittelbaren Gegenwart des Betrachters in der ästhetischen Einstellung gestalte sich demnach in paradoxer Weise gerade als ein "verschmelzendes Eingehen in die diesseitige Welt",<sup>9</sup> wie es sich aus Spekulationen des Daoismus und des Buddhismus herleiten lasse.

Die Natur- wie die Kunstbetrachtung erhebt das Betrachtete zum Mittel, um den ethischen Zweck einer Befreiung des Menschen herbeizuführen. Dem Individuum kann in der ästhetischen Einstellung insbesondere vor der Natur und dem Berg-Wasser-Bild die Vereinigung mit der Welt, somit aber seine höchste Selbstverwirklichung gelingen.<sup>10</sup> Xu deckt die Performativität und den Ereignischarakter im Werkschaffen selbst,<sup>11</sup> vor allem jedoch in der zur daseinserfüllenden Wirksamkeit gesteigerten ästhetischen Rezeption auf.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Siehe dazu vor allem Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, London 1962. Zur Bedeutung für die ästhetische Theorie sowie zur Übersetzung der wichtigsten Quellentexte vgl. Mathias Obert, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München 2007.

<sup>7</sup> Siehe Sabine Hesemanns Beitrag "China" in: Gabriele Fahr-Becker (Hg.), *Ostasiatische Kunst*, 2 Bde., Köln 1998, 1. Bd., 162. Vgl. ähnlich auch Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 68 ff.

<sup>8</sup> Xu Fuguan 徐復觀, *Zhongguo yishu jingshen* 中國藝術精神 (*Der künstlerische Geist in China*), Taipei 1988 (zuerst Taizhong 1966), 104: 即自的超越.

<sup>9</sup> Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 105: 融混於世俗之中.

<sup>10</sup> Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 227/ 230.

<sup>11</sup> Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 257.

<sup>12</sup> Xu Fuguan, *Zhongguo yishu*, 239 ff.

Das ästhetische Verhalten wird bei ihm dabei gerade nicht als eine Flucht vor der ethischen Grundaufgabe des Lebensentwurfes *in* der Welt mißverstanden. Vielmehr legt Xu nahe, daß durch die Bildanschauung eine lebenspraktische Transformation im Betrachter ausgelöst werden kann – statt daß der Betrachter im schönen Schein einer bloßen Bildwelt versinkt.

Ganz in diesem Sinne hat jüngst auch François Jullien im Hinblick auf die chinesische Tuschemalerei festgestellt:

"Die Malerei erfindet weder eine eigene, rein imaginäre Welt, noch verdoppelt sie eine 'real' genannte Welt, indem sie auf sie verweist und sie darstellt, sondern sie konstituiert sich in der Nähe als zu lebende Landschaft, [...]."<sup>13</sup>

Die gemalte Landschaft nimmt mich herein, denn sie "konstituiert" sich hier vor meinen Augen als Landschaft, in und mit der ich faktisch zu leben habe. Wie aber ist vor diesem transformationsästhetischen Hintergrund die *Bilderscheinung* in einem Berg-Wasser-Bild zu bestimmen? Welcher ontologische Status kommt der erscheinenden Gestalt darin zu? Unter dem Titel "Erscheinen des Unsichtbaren" sucht Jullien einen paradoxen und dezidiert anti-ontologischen, "immanentistischen" Bildbegriff. Eine "formlose Form" liefere in der chinesischen Malerei einen visuellen Zugang zum "Quellgrund" des Weltgeschehens - selbst wo dieser sich in seiner Bewegtheit jeder formalen Vergegenständlichung versage.<sup>14</sup> Die Bildmächtigkeit habe sich idealiter aus einer Figuration entfaltet, die an das Formlose angrenze, indem sie "scheine" ohne einer bestimmten Partikularität zu "ähneln".<sup>15</sup> Eine nicht-vergegenwärtigende Darstellung, der "Entzug der Darstellung (*dé-représentation*)", "Anwesenheit-Abwesenheit", "Leere und ihre Ent-sättigung"<sup>16</sup> – diese Erscheinungsmodi sind Jullien zufolge das einzig angemessene Bild von der "*Trans*-formation des Lebens".<sup>17</sup>

Ogleich Jullien dezidiert vom Fehlen einer "Theorie der Nachahmung" in China spricht,<sup>18</sup> bleibt er in entscheidenden Punkten seinem anti-ontologischen Ansatz zum Trotz noch einer abbildhaften und formalistischen Auffassung vom Bild der Malerei verhaftet, wenn er etwa symbolische Repräsentation zurückweist, um die Bildgestalten dann aber doch wieder ein im Modus des "als ob" Gegenwärtiges zu nennen.<sup>19</sup> Immerhin verfolgt auch er die Performativität der Malerei aus produktions- wie aus rezeptionsästhetischer Sicht. Es muß jedoch bezweifelt werden, ob das Berg-Wasser-Bild überhaupt noch als "Bild von etwas" aufgefaßt sein möchte. Dieser Interpretation soll hier daher eine andersartige Idee ästhetisch-ethischer Transformation gegenübergestellt werden.

### III.

Ein transformationsästhetischer Blick auf Werke der Kunst, wie er sich aus Erfahrungen und Reflexionen der chinesischen Ästhetik speisen kann, läßt zunächst vermuten, daß gegenüber einem engen semiotischen Verständnis von Kunst das Moment einer weitreichenden Performativität in den Mittelpunkt der Ästhetik zu rücken ist. "Performativität" besagt dabei erstens, daß durch eine scheinbar statische Form – etwa die Figuration eines gemalten Bildes - hindurch ein dynamisches Ereignis stattfinden kann. Auch die anschauliche Gestalt in der Malerei entfaltet sich im ästhetischen Akt als zeitlich verfaßte Verlaufsform und ist in diesem Sinne "per-formativ" wie die Gestalten einer Zeitkunst zu nennen. Zweitens unterstreicht der Ausdruck "performativ", daß mit der Wahrnehmung einer Gestalt ein unumkehrbares zeitliches Geschehen verbunden ist, das in seiner existentiellen Bedeutung über den ästhetischen Akt selbst hinausreicht.

<sup>13</sup> François Jullien, *Das große Bild*, 172.

<sup>14</sup> Jullien, *Das große Bild*, 9f./ 36 ff./ 68.

<sup>15</sup> Jullien, *Das große Bild*, 73.

<sup>16</sup> Jullien, *Das große Bild*, 13/ 20 ff./ 103.

<sup>17</sup> Jullien, *Das große Bild*, 265.

<sup>18</sup> Jullien, *Das große Bild*, 146.

<sup>19</sup> Jullien, *Das große Bild*, 25; vgl. 178 f.

Im Hinblick auf das ältere chinesische Nachdenken über Malerei und aus transformationsästhetischer Sicht bleiben freilich selbst noch solche modernen Neuansätze der Ästhetik unbefriedigend, die dem Moment der Performativität durchaus Rechnung zu tragen suchen, sofern sie mehr oder weniger alle noch um das "Erscheinen" geistiger Sinngehalte im Kunstwerk kreisen. Es muß doch zumindest die Frage berechtigt sein, ob die transformative Kraft eines Bildes unter Titeln wie "bildliches System der Sinnerzeugung"<sup>20</sup> hinreichend gesehen werden kann. Wird so nicht ein nur ethisch zu fassender Weltzugang durch das Bild im Ansatz verfehlt? Und noch wo bei Menke ausdrücklich eine "Irritation des automatischen Verstehens" und die intern unabschließbare Prozessualität der ästhetischen Erfahrung als das Definiens des Ästhetischen eingeführt werden,<sup>21</sup> kehrt hier doch die alte Fixierung auf die Werkästhetik und eine Ontologie des offenen Kunstobjektes gegenüber der logischen Geschlossenheit des Begriffs wieder. Und die ästhetische Erfahrung wird nach wie vor unter den Begriff des *Verstehens* eines geistigen Gehalts subsumiert.<sup>22</sup> Die subversiven Folgen der negativitätsästhetischen Erfahrung für das Außerästhetische werden weitgehend im Lichte von "Diskursen" und deren Transformation erörtert.<sup>23</sup> Die Auseinandersetzung bleibt in klassischer Weise auf eine sprachliche und erkenntnismäßige *Welterfassung* beschränkt, so daß weder der ästhetische Weltzugang selbst noch die lebenspraktische Verwandlung des Subjekts im Zuge ästhetischer Erfahrung so recht in den Blick geraten können. Selbst der paradigmatische Wechsel hin zu einer "Ereignisästhetik", wovon Dieter Mersch spricht, rückt doch wieder nur das Erscheinen selbst als Ereignis des Erscheinens in den Blick,<sup>24</sup> ohne die dadurch ausgelöste Transformation im ästhetischen Akt entsprechend zu würdigen. Die Performativität des Kunstwerks ist eine solche des ästhetischen Augenblicks, und selbst die responsive Ethik des Performativen meint bei Mersch vor allem den ästhetisch sensibilisierten Weltzugang, eine ästhetisch geschulte Askese.<sup>25</sup>

Um vor dem Hintergrund dieser pauschalen Fragwürdigkeit zeitgenössischer Ästhetik nunmehr zur Berg-Wasser-Malerei überzuleiten, ist hier kurz auf die Naturdarstellung einzugehen. In Europa erlangt die Landschaftsmalerei als "Wunschraum, Sehnsuchtsort, Fluchtraum des der Natur entfremdeten Städters"<sup>26</sup> ein eigenes Existenzrecht. Zumal im Rahmen der Abbildtheorie steht die abendländische Naturdarstellung von vornherein unter dem Verdikt, als Naturersatz zu fungieren. Wiedervergegenwärtigung oder Vergegenwärtigung natürlicher Gegebenheiten und Örtlichkeiten für den *Sehsinn* – darauf fußt die europäische Landschaftsmalerei.

Darüber geht Martin Seel in seinem ästhetischen Entwurf einen entscheidenden Schritt hinaus, wenn er den Schlüsselbegriff der in der Kunst aufscheinenden Gegenwart selbst erklärt als "ein aktuelles *Verhältnis* des Menschen zu seiner Lebensumgebung".<sup>27</sup> Allerdings unterstellt auch er der Naturwahrnehmung selbst noch im Modus der "ästhetischen Korrespondenz", daß es sich dabei um einen "gestaltenden *Ausdruck* von Lebensmöglichkeiten" und um den "ästhetischen *Widerschein* des Lebens [Hervorhebungen M. O.]" handele.<sup>28</sup> Unter dem Stichwort des "Erscheinens" wird dementsprechend auch mit Bezug auf die Kunst von ihm die "*Anschauung* eines Weltverhältnisses [Hervorhebung M.

---

<sup>20</sup> Gottfried Boehm, "Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik", in: Willi Oelmüller (Hg.), *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981, 16.

<sup>21</sup> Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991, 47 ff.

<sup>22</sup> Menke, *Die Souveränität*, 39 ff. et passim.

<sup>23</sup> Menke, *Die Souveränität*, 189 ff./ 211 f. et passim.

<sup>24</sup> D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, besonders 223 ff.

<sup>25</sup> Mersch, *Ereignis*, 295 ff.

<sup>26</sup> Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei*, Darmstadt 2003, 14.

<sup>27</sup> Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003, 160.

<sup>28</sup> Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1996, 111.

O.] in Anschlag gebracht.<sup>29</sup> Fragwürdig am Maßstab des Erkennens orientiert wirkt ebenso folgende Aussage:

"Arten der *Weltbegegnung* werden so zur Darbietung gebracht, wodurch Arten der *Begegnung mit Weltbegegnung* möglich werden."<sup>30</sup>

Geht es bei einer so gefaßten "Begegnung mit Weltbegegnung" auf der Stufe ästhetischer Anschauung um mehr oder anderes als um eine wesentlich "theoretische" Einsicht in die Möglichkeiten des Menschseins in dieser Welt? Ist mit "Darbietung" nicht doch wieder nur eine Art intuitiver Eröffnung für das Erkennen angesprochen? Wird so nicht das Weltverhältnis selbst im Kunstwerk objektiviert und verweishaft "veranschaulicht" - wie dies ein mimetisches Kunstverständnis nahelegt?

Gibt es aber demgegenüber noch andere Möglichkeiten, wie im Vollzug der ästhetischen Anschauung eine nicht vergegenständlichte "Welt" ins Spiel kommt und so unser Weltverhältnis in situativer Tatsächlichkeit gestiftet wird? Es gilt, die lebenspraktisch wirksame Entfaltung eines Weltverhältnisses in der ästhetischen Einstellung vor dem angeschauten Bild noch abzuheben von der durch die Anschauung vermittelten "Sinn-Imagination",<sup>31</sup> wodurch die Kunst letztlich doch wieder zum Erkenntnismittel oder aber zum propädeutischen Übungsereignis für die ethische Haltung wird, statt tatsächlich einen Raum existentieller Wirksamkeit zu eröffnen und so eine ethische Verfassung zu erlangen. Das Berg-Wasser-Bild entfaltet seine "korrespondierend" zu nennende performative Dimension so, daß es eine nicht länger "imaginativ" ausgeprägte Weltstiftung zu leisten vermag.

Was Seel zufolge vor allem an der zeitgenössischen Kunst greifbar wird, dürfte bereits für die Reflexion auf die gegenständliche Berg-Wasser-Darstellung im älteren China nachweisbar sein: Im Bild erscheint nicht primär etwas Gegenständliches; es stellt sich vielmehr in einem prozeßhaften Wahrnehmungsakt die zeitlich-räumliche Lebenssituation des Betrachters selbst unmittelbar ein. Welt bietet sich nicht als Erscheinen von Welt dar; Welt gibt sich hier als Wirklichkeit. Wie sehr die zeitgenössische Theorie der Kunst demgegenüber noch im Paradigma der Wahrnehmung befangen ist und eine existentielle Wirksamkeit von Kunstwerken nicht recht zu fassen vermag, kann folgendes Zitat belegen:

"Dieser Prozeß [sc. der ästhetischen Wahrnehmung von Kunstwerken] versetzt uns in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt."<sup>32</sup>

Hier wird das Ziel der ästhetischen Praxis auf bezeichnende Weise doch wieder nur als eine "zur *Anschauung* gesteigerte Gegenwart", nicht aber als die gelebte Gegenwart der jeweiligen Existenz selbst umschrieben. Hinter Seels Schlüsselbegriff der "Gegenwärtigkeit" wird somit eine Form des Ästhetizismus sichtbar, die unseren Blick auf die ältere chinesische Kunsttheorie allzu leicht verstellen kann - noch wo dort unleugbare Affinitäten zur gegenwärtigen Ästhetik auftauchen. Die Bildwirklichkeit geht zuletzt nach Seel lediglich unmittelbar in ihrem eigenen Erscheinen als Ding in der Welt auf, nicht jedoch in der Weltwirklichkeit im ganzen:

"Die Präsenz des Bildes ist keine Illusion, sie impliziert kein Als-ob [...]. Sie ist Gegenwart einer darbietenden Erscheinung, die die Wirklichkeit dadurch um spezifische Phänomene bereichert, daß sie zugleich als *Erscheinung* und als *Darbietung* in Erscheinung tritt."<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 136 f.

<sup>30</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 184.

<sup>31</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 136.

<sup>32</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 188.

<sup>33</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 279.

Seels avancierte Charakterisierung des Bildes erinnert an Julliens oben zitierte Aussagen zur chinesischen Malerei. Wo dort allerdings von einer "zu lebenden Landschaft"<sup>34</sup> die Rede war, tritt hier erneut die altbewährte "Erscheinung" ein. Weder Jullien noch Seel bieten eine befriedigende Antwort auf die Frage nach dem transformativen Vermögen der Bildkunst – sei es im Abendland, sei es in China. Infolge des Zweifels am formal-, werk- und rezeptionsästhetischen Repertoire soll hier für eine transkulturelle Perspektive, d. h. zunächst vor allem für die Einbeziehung ästhetischer Erfahrungen und Quellen nichteuropäischer Herkunft plädiert und eine Transformationsästhetik skizziert werden. Diese hat gegenüber Werk, Schaffensakt und Rezeption – im bewußtseinsphilosophischen oder psychologischen Sinne verstanden - die leibhafte Performativität von ästhetischen Akten ins Zentrum der theoretischen Bemühung zu rücken. Eine gewisse Klärung läßt sich erreichen anhand der zugespitzten Frage, ob mit dem bildtheoretischen Konzept des "immersiven Bildes" der Wirksamkeit des chinesischen Berg-Wasser-Bildes Rechnung getragen werden kann.

Die bildhafte Vergegenwärtigung kann unter Umständen so real ausfallen, daß es zu einer Verwechslung von bildhafter und realer Präsenz kommt. In Lambert Wiesings Worten kann von solchen "immersiven Bildern" dann gesagt werden:

"Der Betrachter taucht sozusagen in die dargestellte Bildwelt ein und glaubt selbst am Ort der Darstellung zu sein."<sup>35</sup>

Ein irrtümliches "Glauben", das ein Bild auszulösen vermag, macht dieses also zu einem "immersiven Bild". Das klare Bewußtsein von der Bildhaftigkeit schwindet, und Bildobjekt und Bildsujet lassen sich nicht mehr trennen. Die reale Situiertheit des Betrachters in seiner Lebenswelt wird von einer bildhaft erscheinenden Situation gleichsam aufgesogen. Schon Husserl spricht einmal von einem "Bild-Ich im Bild"<sup>36</sup>, wenn das Ich sich in das Bild hineinsieht oder "hineinphantasiert". Was durchaus als "immersives Bild" zu bezeichnen wäre, analysiert Husserl sehr fein so:

"Das kann aber nur sagen, dass ich den Bildraum über mich und meinen Umgebungsraum ausdehne und mich selbst unter Ausschluss der wirklichen Dinge, die ich sehe, mit ins Bild aufnehme, wodurch ich meine Aktualität ausschalte; ich werde dann selbst zum modifizierten Ich, zum setzungslosen. Dann ist meine Teilnahme die Teilnahme eines bildlichen Zuschauers (sie gehört zum Bildobjekt), nicht eines sympathisierenden vor dem Bild."<sup>37</sup>

Nach dieser Interpretation gehört zum "immersiven" Bild oder doch zur immersivischen Weise der Bildbetrachtung, daß der Betrachter in einer Art ästhetischer Epoché seine "Aktualität" aufgibt und seinerseits für sich selbst zum Bildobjekt wird. Der Betrachter versinkt im Betrachteten. Dieses "Hineingehen" ins Bild aber spielt sich *für* ihn, spielt sich in seinem Bewußtsein ab. Husserls "modifiziertes Ich" kommt im Betrachter als sein Bewußtseinsinhalt vor, das Ereignis der Immersion selbst findet als ein Erlebnisinhalt im Bewußtsein des Betrachters seinen Platz. Demgegenüber soll im weiteren gezeigt werden, daß in der vormodernen chinesischen Kunstpraxis eine weiterreichende, existentiell-ethisch bedeutsame Verwandlung des Menschseins durch Kunstwerke und die ästhetische Praxis angelegt ist. Diese Transformation ist entgegen herkömmlichen Deutungen nicht mit der Immersivität im hier umrissenen Sinne gleichzusetzen.

#### IV.

---

<sup>34</sup> Jullien, *Das große Bild*, 172.

<sup>35</sup> Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, 107.

<sup>36</sup> Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, hg. v. E. Marbach [Husserliana XXIII], Den Haag 1980, (Nr. 16), 467, Fußnote 1.

<sup>37</sup> Husserl, *Phantasie*, (Nr. 16), 467.

Welche Besonderheiten der Gestaltung weisen Berg-Wasser-Bilder auf, die sie als Ursprung transformativer Kräfte geeignet erscheinen lassen? Zentral für die Beantwortung dieser Frage ist zum einen die ästhetische Kategorie des "Atmens" (*qi* 氣, jap. *ki*),<sup>38</sup> zum anderen ist vor allem auf das Spiel von "Sich-Zeigen und Sich-Verbergen" (*yīn xiàn* 隱現), von "Sichtbarem und Unscheinbarem" (*xiǎn wēi* 顯微) im Berg-Wasser-Bild einzugehen.

Wie ein roter Faden durchzieht die gesamte chinesische Ästhetik die Vorstellung eines lebendig wirksamen "Atmens", hinter dem das Paradigma des Sehens und der Gestaltwahrnehmung zurücktritt. Das "Atmen" gewährleistet die Übertragung einer Wirkung vom Kunstwerk auf den Rezipienten. Das "Atmen" wird als konstitutiv für das menschliche wie außermenschliche Sein gedacht; es erschließt sich ebenso auf der Ebene vital-leiblicher Lebensvollzüge wie auf einer geistigen Ebene. Und als ästhetische Kategorie schillert das "Atmen" zwischen sichtbarem Ausdruckscharakter und responsiver Wirksamkeit. Es ist eng mit dem Akt der Gestaltgebung wie mit dem rezeptiven Akt verbunden, gewinnt zugleich aber auch ganz eigene Ausdruckscharaktere in der erscheinenden Bildgestalt. Auf der Ebene des "Atmens" ergreift das Bild prinzipiell über Wahrnehmung und Imagination hinaus die geistig-leibliche Verfassung des Bildbetrachters in ihrer Gesamtheit.

Wang Chong 王充 (27 - 97) beschreibt einmal den Fall eines um seine verstorbene Mutter trauernden Sohnes, der beim Anblick ihres Bildnisses Tränen vergießt, wobei er in seinem "Atmen" angerührt werde (*qi gǎn* 氣感).<sup>39</sup> Entscheidend ist es, das Verhalten dieses Bildbetrachters im Gefolge einer langen Denktradition von "Anrührung und Antwort" (*gǎn yìng* 感應) zu verstehen. Diese Grundvorstellung der alten chinesischen Ästhetik ist der musikalischen Erfahrung von schwingungsmäßiger Korrespondenz oder "Resonanz" entlehnt. Das gemalte Bild findet dementsprechend eine leibliche Resonanz, weil es über die Anschauung unmittelbar auf das leibliche "Atmen" des Betrachters einwirkt. Gewiß sind es die sichtbaren Gestaltmerkmale, die diese Wirkung auslösen. Die Tränen des Sohnes dürfen jedoch gerade nicht psychologisch mit der suggestiven Präsenz der Mutter im gelungenen Konterfei, mit einer unwiderstehlichen *inneren* Empfindung von Nähe also, erklärt werden. Das Bildnis fungiert hier nicht als *symbolischer Stellvertreter* für Wirkliches, es schwingt ganz leiblich in eben jenen Wirkzusammenhang des "Atmens" ein, der je schon zwischen einander nahestehenden Menschen vorherrscht. Als *Anschauungsakt* stellt die Bildbetrachtung unabhängig von der Frage nach mimetischer Ähnlichkeit und visueller oder imaginativer Vergegenwärtigung jenen Faden *lebendiger Wechselwirkung* erneut her, der in der leiblichen Grundbewegtheit des "Atmens" immer schon eine Gemeinschaft zwischen Menschen gestiftet hat.

Diese Auslegung mag sich kaum von geläufigen Einfühlungstheorien unterscheiden. Allerdings betont Wang Chong gegenüber der Psychologie von Verstehen und Nachfühlen folgendes Phänomen: Der Sohn mag durchaus in der Bilderscheinung die Mutter wiedererkennen und ihrer "gedenken". Doch gerade *durch* seine Sichtbarkeit *hindurch* vermittelt das Bild in dem universalen Wirkungszusammenhang des "Atmens". Es greift unmittelbar in die leibliche – nicht die geistig-seelische - Verfassung des Betrachters ein und transformiert ihn entlang den Bahnen eines ästhetischen Antwortgeschehens. Es sind seine Tränen, es ist sein "Atmen", das den Blick der Mutter im Bildnis erwidert. Allenfalls Max Schelers Rede von der "Ansteckung", die von Ausdrucksgebilden ausgehen kann,<sup>40</sup> scheint diesem Phänomen nahezukommen. Jedenfalls gilt es den Unterschied zwischen einer

<sup>38</sup> Siehe dazu für die Frühzeit Mathias Obert, "Das Phänomen *qi* 氣 und die Grundlegung der Ästhetik in China", in: *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft* 157:1 (2007), 125 – 167.

<sup>39</sup> Liu Pansui 劉盼遂, *Lun heng ji jie* 論衡集解 (Waage der Lehrmeinungen), herausgegeben von Yang Jialuo 楊家駱, 2 Bde., Taipei 1990, 1. Bd., 16. Rolle, Kap. 47 "Luan long 亂龍" ("Durcheinander in der Drachensache"), 331.

<sup>40</sup> Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, 6. Auflage, Bonn 1973, 20 ff.



imaginativen Bildwirksamkeit, die dem Rahmen der Vergegenwärtigung verhaftet bleibt, und jener chinesischen Weise lebenspraktischer Transformation in der ästhetischen Praxis über das Medium des "Atmens" zu erkennen.

Das "Atmen" durchpulst das gemalte Bild als Ausdruckscharakter, gemäß dem frühen Leitspruch des Xie He 謝赫 (479 – 502 tätig) von der "Gestimmtheit im Atmen" (*qì yùn* 氣韻).<sup>41</sup> Vor allem die Ausführung der Pinselbewegung im Gestaltungsakt hat die Übertragung des "Atmens" der Welt durch das leibliche "Atmen" des Malers hindurch in das Bild zu gewährleisten. Die vormoderne chinesische Malerei, die vorrangig eine Kunst der Linie ist, fußt auf den Erfahrungen der Schreibkunst zur Beziehung zwischen leiblichen Bewegungsvollzügen und Ausdrucksqualitäten visueller Gebilde. Auf dem Boden dieses fundamentalen kulturellen Erfahrungsschatzes wird mitunter der ausführenden Pinselbewegung, nicht indes einer imaginierenden Bewußtseinstätigkeit die Verantwortung für die Gestaltgebung übertragen. Hinter der Methode der "regelmäßigen Texturstriche" (*cūn fǎ* 皴法) steht ein Ideal des künstlerischen Gestaltungsaktes, das Jing Hao 荆浩 im zehnten Jahrhundert so umreißt, daß unmittelbar aus der Pinselbewegung selbst, "eingelassen in die Bewegung" die Gestalt zu erwachsen habe.<sup>42</sup> Es bedarf der "atmenden" Bewegung des Malaktes, um dem Bild seine eigentümliche Wirksamkeit zu verleihen. Nur in der gemalten Spur des Malaktes als der unmittelbaren Äußerung der Leiblichkeit des Malers scheint das "Atmen" der Weltwandlung ans Bild weitergegeben werden zu können, denn erst unter Ausschaltung des Gestaltungswillens und jedes geistigen Vorentwurfes entsteht das Bild aus einem Geschehen heraus ganz "von selbst" (*zì rán* 自然). Nur aber was "von selbst" hervorgeht, "atmet" im Einklang mit dem "Wandlungsgeschehen" (*zào huà* 造化) – diesem chinesischen Pendant zur abendländischen "Natur". Und erst ein solches Bild vermag den Betrachter über eine "Anrührung" hereinzuholen und zu transformieren.

Hinzu treten sodann figurative Bildmerkmale. Insbesondere das Spiel mit dem Nicht-Sichtbaren leistet seinen Beitrag zur transformativen Kraft des Bildes. Neben der zweifellos mimetischen Erscheinungsgestalt von Felsen, Bäumen, menschlichen Figuren und Wasserläufen tritt im Berg-Wasser-Bild eine zweite Form der Bildhaftigkeit zutage. Das Bild stellt keine Gestaltganzheit im geläufigen Sinne dar. Die Einheit der Ansicht sollte "unterbrochen" sein, die Raumkontinuität verschleiert werden. Unschwer fällt des weiteren das Spiel zwischen Gestalt und Grund in die Augen, wo zur Gestaltfülle (*shí* 實) eine konstitutive Leere (*xū* 虛) hinzutritt. Anders jedoch als in der Entgegensetzung von Figur und Grund gewinnt hier die sichtbare Gestalt im Bild gerade durch leere Stellen innerhalb ihrer selbst – etwa am Fuße von Felswänden oder Wasserfällen, inmitten von Bergflanken und über Flußläufen<sup>43</sup> – eine eigentümlich bewegte Gestaltqualität. Es ist, als wäre die Gestalt erst noch im Entstehen, als wären Berge und Gewässer gerade erst dabei hervorzuwachsen. Oder sind sie viel eher im Rückzug, im Verschwinden begriffen?

Die verhüllte, undeutliche Gestalt bis hin zur freigelassenen Bildfläche ist nicht in bezug auf die umweghafte Vergegenwärtigung oder Evokation einer bestimmten Gegenständlichkeit auszulegen, wie Jullien dies eindringlich vorgeführt hat. Sicher ist somit, daß hier nicht in "realistischer" Manier eine Gegenwart der Dinge so wirklich vorgetäuscht wird, daß der

<sup>41</sup> "Gu hua pin lu 古畫品錄", in: Yu Jianhua 俞劍華 (Hg.), *Zhongguo gudai hualun leibian* 中国古代画论类编 (*Erörterungen der Malerei im alten China, nach Kategorien geordnet*), *xiūdingběn* 修订本, 2 Bde., Beijing 1998 [im folgenden LB], I 355; vgl. Obert, Welt, 449.

<sup>42</sup> "Bi fa ji 筆法記" (*Aufzeichnungen zu den Verfahrensweisen der Pinselkunst*), in: LB I 606; vgl. Obert, Welt, 480 ff.

<sup>43</sup> Als Beispiele für dieses Phänomen sei hier auf folgende Werke verwiesen: "Angeln am winterlichen Strom" (寒江釣艇) von Li Cheng 李成 (Palastmuseum Taipei II 02.08.00036) und "Wandern bis ans Ende des Wassers" (行到水窮處) von Ma Lin 馬麟 (Cleveland Museum of Art, "Scholar Reclining and Watching Rising Clouds", 1961.421).

Betrachter einer Verwechslung erliegen kann. Im Gegenteil – gerade die Durchbrechung des gemalten Bildes zugunsten einer dynamisierenden Abgründigkeit, das Spiel mit der Nicht-Gestalt, dem Entzug der Gestalten, muß die räumliche Orientierung des Betrachters in der Ansicht in die Irre führen. Er verliert nicht das Bewußtsein dafür, daß er sich vor gemalten Dingen befindet statt vor wirklichen – zumindest nicht auf der Ebene der Sichtbarkeit und der gegenständlichen Anschauung. Wenn hier noch von einer "Immersion" des Blicks gesprochen werden kann, dann jedenfalls nicht aufgrund einer gesteigerten Präsenz der gegenständlichen Bilddarstellung. Präsenzmetaphysisch lassen sich diese ästhetischen Phänomene nicht angemessen erfassen.

Über die Sinneswahrnehmung wirksam wird in der Figuration des Bildes ein eigentümlicher Modus der Gestaltlosigkeit. Insbesondere in der "Fadheit" einer sich entziehenden, "dunklen" (*yōu* 幽) oder "unscheinbaren" (*wéi* 微) Gestalterscheinung wird unmittelbar eine transformierende Kraft erfahren. Diese "Fadheit" reicht von einer Vagheit der sichtbaren Verhältnisse in der Ferne bis hin zum Sich-Verbergen des Sichtbaren in einer Bildtiefe, die nun nicht mehr räumlich definiert ist, sondern die den Bezirk der sichtbaren Gegenständlichkeit hinter sich läßt. Diese eigentümliche Öffnung des Gesichtsfeldes mitten im Bild zeugt von einer internen Durchbrechung des Bildes auf den Malgrund hin. Allerdings gehören diese Partien noch im Entzug der Bildgestaltung zu; sie sind daher viel eher als "Bildgrund" anzusprechen. Dieser hier und da zutage tretende, gewissermaßen "leere" Bildgrund ist in seiner Beziehung auf die umliegenden Gestaltpartien gekennzeichnet durch eine große Dichte und Intensität gestalthafter Ausstrahlung, und noch in der Leere vermag er die Bedeutsamkeit des ganzen Bildes zu bündeln und atmosphärisch zu verkörpern. Hier verliert sich der Blick gerade nicht in einer nur mehr imaginativ faßbaren Ferne, vielmehr schlägt er um in die paradoxe Erscheinung einer "hintergründigen Nähe".

Bei Han Zhuo 韓拙 (um 1100 tätig) findet sich die aufschlußreiche Charakterisierung von bildhaften Erscheinungsformen der "Ferne", wobei es nicht um das Problem einer technisch angemessenen Darstellung von Sehferne in der Malerei geht. Wo eine Landschaft in ferner Vagheit versinkt, werden wir ganz folgerichtig auch noch zu sehen meinen, was wir de facto nicht mehr klar erkennen können; wir werden die Gestalt automatisch "ergänzen". Han Zhuo spricht indes von einem "Verschwinden bis zur Unscheinbarkeit"<sup>44</sup> einzelner Bildpartien. Dieses Phänomen kann als die Tendenz zur Auflösung des Sehens in eine erfüllte Unsichtbarkeit hinein interpretiert werden. Innerhalb der Sichtbarkeit selbst wird ein anschauliches "Zwischen" erzeugt. Angesichts dieser paradoxen Bildgestalt spricht Han Zhuo auch von einem "Sich-Verirren" (*mí* 迷) im Bild. Gewisse Partien innerhalb des Gesichtsfeldes stiften im Betrachter "Verwirrung". In dieser Verunsicherung des Blickes kann das Berg-Wasser-Bild durch seine eigene Weise der Ungegenständlichkeit den Betrachter aus der Haltung der bloßen Schau herausreißen und verwandeln. Mit einem "Versinken" im Bild ist dieser rezeptionsästhetische Vorgang nur bedingt gleichzusetzen. Der Blick wendet sich vielmehr um ins orthafte Dasein des Schauenden selbst, und dieser wird seiner eigenen gelebten Umwelt "außerhalb geschauter Gestalten" gewahr.

Indem in einer sich entziehenden Darstellungsweise das Sich-Zeigen selbst als ein Vorgang in die ästhetische Anschauung gelangen mag, hebt sich diese reflexive Bewußtwerdung doch klar von bestimmten Programmen der klassischen Moderne in Europa und Amerika ab. Es geht nicht um diesen Vorgang selbst, um die Schwelle zum Eintritt in die Sichtbarkeit. Das Berg-Wasser-Bild bleibt noch im Entzug bestimmter Gestalt das, was die Kunstwissenschaft ein "gegenständliches Bild" nennt. Es steigt nicht auf die Meta-Ebene der Abstraktion moderner Avantgarden. Denn nicht die Reflexion auf Sichtbarkeit und Sein steht da im Mittelpunkt, sondern die Erschließung einer konkreten, faktischen Umwelt.

---

<sup>44</sup> "Shan shui Chunquan ji 山水純全集" (*Sammlung des [Han] Chunquan zur Berg-Wasser-[Malerei]*), in: LB II 664: 至絕而微茫縹緲; vgl. Obert, Welt, 550.

Auch anders als Jullien dies annimmt, steht das bildhafte "Zwischen" der Hintergründigkeit in der Berg-Wasser-Malerei nicht in semiotisch-metaphorischer Weise für das All möglicher Gestalten, und es verweist auch nicht auf den dynamischen Quellgrund der Weltgestaltung selbst. Aus rezeptionsästhetischer Sicht läßt sich viel eher erkennen, daß an genau dieser Stelle ein Umschlag des angeschauten Bildgehalts in dessen Wirksamkeit einsetzt. Allein in denjenigen Partien der Gestaltung, wo ein solches "Zwischen" in Kraft tritt, findet der Betrachter Anlaß, die Schau insgesamt aufzugeben. In diesem ästhetisch motivierten Loslassen aber hat er sich auch schon existentiell gewandelt.

## V.

Welche Transformation ist dies nun, die Berg-Wasser-Bilder durch ihre eigentümlichen Gestaltungsmerkmale im Betrachter auslösen? Im Hinblick auf eine ethisch-existentielle Verwandlung in der ästhetischen Praxis geht der frühe Laienbuddhist Zong Bing 宗炳 (375 - 443) ausdrücklich vom Vorrang der Bildanschauung gegenüber der Naturwahrnehmung oder auch üblichen Formen der Meditation aus. Er schildert die Bildbetrachtung und ihre Wirksamkeit so, daß er zuhause in "mußevollem Verweilen" vom Bild leibhaftig eingeholt werde und sich mit Welt und menschlicher Geschichte vereinige.<sup>45</sup> Wenn ihn das ästhetische Übungsgeschehen, das ein Antwortgeschehen ist, in seiner ganzen geistig-leiblichen Befindlichkeit durchdringt, so vollzieht sich dieses Ereignis in seiner eigenen lebensweltlichen Umgebung, das heißt am existentiellen Ort seines Seins-zur-Welt. Im Vollzug der Bildbetrachtung wird das "daheim in Muße verweilen" zu etwas Neuem. Es wird jetzt dem Sich-Verweilen des Malers "vor Ort", inmitten der Berge und Gewässer, durchaus wesensverwandt. Dieses "Wohnen" gewinnt an Adel, sobald sich durch das Bild jener Ort stiftet, an dem sich konkret die Welt als solche eröffnet.

In der ästhetischen Erschließung dieses "Ortes" geht es offenkundig um so etwas wie die von Martin Heidegger her bekannte "Welteröffnung". Das gemalte Bild ersetzt nicht ein naturwüchsiges Vorbild, indem es dessen Formationen getreu "abbildet". Es leistet einen Weltaufgang von ethischer Tragweite, d. h. nicht für das Sehen, sondern für das Sein. Sofern hier von einem "Einsinken" in eine immersivische Bild-Welt überhaupt gesprochen werden mag, muß doch zugleich festgehalten werden: Diese Bild-Welt ist nicht irgendeine Welt, die anhand einer Ansicht von ihr sei es vergegenwärtigt sei es imaginiert wäre. Es handelt sich vielmehr um die Bild gewordene Welt des Betrachters selbst. Das gelungene Berg-Wasser-Bild sprengt den Rahmen einer bestimmten Ansicht. Es enthält alle erdenklichen Ansichten und alle Wanderungen je schon in sich, freilich im Hinblick auf seine *Wirkung*, nicht im Hinblick auf seine Gestalt. Allenfalls in diese sinnhafte Ganzheit kann der Bildbetrachter sich durch das Bild versetzt finden, nicht in eine partikuläre imaginierte Umgebung.

Von einem "ausgezeichneten Ort" (*jiā chù* 佳處), den die Berg-Wasser-Malerei in ihrer weltstiftenden Kraft zu eröffnen trachte, von einem "Wohnort" im Bild spricht Jahrhunderte später abermals der berühmte Guo Xi 郭熙, wenn er als die gelungensten Bilder diejenigen preist, "worin man wohnen und sich ergehen kann" (*kě jū kě yóu* 可居可遊).<sup>46</sup> Die existentielle Tatsache, daß der Mensch immer schon in seiner Welt lebt, tritt um so deutlicher im Bild zutage, je näher die angeschaute Bild-Welt der Lebenswelt kommt, je mehr sie in einer unmittelbar erfahrenen "Umwelt", das heißt im Allernächsten einer lebensweltlichen Umgebung ihre anschauliche Verkörperung findet. Die ursprüngliche Situiertheit des menschlichen Seins-zur-Welt wird am innigsten an einem "Wohnort" im emphatischen Sinne aufschließbar, weil hier alle perzeptiven, emotiven und auf die Bewegung des Leibes

<sup>45</sup> "Hua shan shui xu 畫山水序" (*Vorrede zum Malen von Berg und Wasser*), in: LB I 583 f.; vgl. Obert, Welt, 442 f.

<sup>46</sup> "Lin quan gao zhi 林泉高致" (*Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell*), in: LB I 632; vgl. Obert, Welt, 506.

bezogenen Perspektiven zusammenlaufen. Ihre Hochschätzung erlangen Nahansichten, weil ihnen im höchsten Maße die Umweltcharaktere zu eigen sind. So kann der Betrachter am leichtesten "ins Bild hineingelangen". Doch was bedeutet dies?

Das Berg-Wasser-Bild fordert vom Betrachter von vornherein eine auf die wirkliche Welt ausgerichtete Gestimmtheit, nicht bloß ein kunstverständiges Sehen. Denn nicht eine Landschaftsansicht wird vorgeführt. Es wird durch das Bild etwas gänzlich anderes geleistet. Bei entsprechender Einstellung kann damit ein Ort und mit ihm die Welt schlechthin gestiftet werden. Erst unter dieser Grundvoraussetzung einer welthaften Dimension des Bildes wie des Betrachtungsaktes kann Guo Xi behaupten, das Bild lasse im Betrachter eine entsprechende "Sinneshaltung außerhalb der Ansicht" (*jǐng wài yì* 景外意) aufkommen.<sup>47</sup> Das gemalte Bild geht in seiner Wirksamkeit über das Erscheinenlassen einer Ansicht hinaus. Es nimmt umgebungshafte Dimensionen an. Die dargestellten Berge umschließen den Betrachter in ihrer Mitte. So gebiert die Darstellung im Betrachter eine Sinneshaltung, wie er sie ganz ebenso inmitten der Berge als Ausfluß dieser Umwelt einnehmen und an sich erfahren kann. Wie die Umwelt den Menschen aufgrund seines leiblichen Eingebundenseins mit ihrer jeweiligen Eigenart durchdringt, genau so kann auch das Bild den Betrachter tatsächlich erfassen und "durchstimmen".

Natürlich könnte Guo Xis Aussage auch mit einem bloßen "Vorstellen" und dem Bildmodus des Als-ob erklärt werden. Demnach könnte sich der Betrachter eben imaginativ an den Ort der Ansicht versetzt fühlen. Wenn hier aber von einem metaphorischen Als-ob der Bild-Welt gegenüber der wirklichen Lebenswelt gesprochen werden sollte, wäre dieses Als-ob nicht gerade *innerhalb* der gesehenen Ansicht, eben als einer gemalten, aufgehoben, wie es das obige Zitat von Husserl nahelegt? Wie sollte denn eine solche sich ins Bildobjekt hineinphantasierende Imagination "außerhalb der Ansicht" des Gemalten zu suchen sein, wie Guo Xi dies behauptet? Im Augenblick der gelingenden Suggestion ist das Suggestierte doch so wirklich wie das echt Erfahrene. In der lebendigen Bilderfahrung ist die gemalte Wirklichkeit in ihrer Wirkung gleich der "echten", und kein Als-ob einer bloßen Bildhaftigkeit trübt mehr den Blick – oder besser: die Erfahrung. Nach Guo Xis Verständnis jedoch bedeutet das Verschmelzen von gemalter Umwelt und "echter" Umwelt in der Bildanschauung eben gerade nicht das bloß imaginierend mögliche Eingehen des Betrachters ins Bild. Umgekehrt tritt vielmehr das Bild aus der Ansicht heraus, es ergreift und verwandelt den Betrachter am Ort seiner Schau, nicht am Ort des Geschauten: Das gemalte Bild erschließt dem Betrachter seine ursprüngliche lebensweltliche "Sinneshaltung".

Im Hinblick auf diese dem gemalten Bild zugetraute Fähigkeit, im Menschen ein leibhaftiges Verhalten gegenüber der Welt auszulösen, spricht Guo Xi schließlich von der Vollendung der Malerei noch "außerhalb der Sinneshaltung" (*yì wài* 意外). Das bedeute, daß sich der Betrachter dann gleichsam anschiebe, tatsächlich an jenen Ort zu gehen.<sup>48</sup> Muß jetzt nicht der durch die Bildbetrachtung zustande kommende Weltbezug als solcher demjenigen schlicht gleichgesetzt werden, den wir "vor Ort", das heißt in der wirklichen und auf diese spezifische Weise erfahrenen Bergwelt haben können? Wird hier von dem Malertheoretiker nicht einfach gesagt: Das gemalte Bild bewirkt im Betrachter eine Einstellung zur Welt, die derjenigen entspricht, die uns einen bestimmten "Ort in der Welt" aufsuchen läßt? Der Betrachter ist sicher nicht am dargestellten Ort. Er befindet sich gewiß nach wie vor vor dem gemalten Bild. Doch über eine Transformation seines leibhaftigen Seins-zur-Welt erweckt das Bild im Betrachter eine tatsächliche Verhaltung – das Eingehen in seine Umweltsituation.

Mit dem betreffenden Ort ist gewiß der dargestellte Ort gemeint. Dieser ist aber nirgendwo in der realen Welt zu finden. Er existiert allein in der gelingenden ästhetischen Anschauung, in der Betrachtung des gemalten Bildes – in genau der Weise, wie ihn das Bild

<sup>47</sup> LB I 635; vgl. Obert, Welt, 513.

<sup>48</sup> LB I 635 f.; vgl. Obert, Welt, 514.

in seiner angeschauten Gestaltung zu eröffnen imstande ist. Diese transformierende Performativität des künstlerischen Bildes ist ein tatsächliches Ereignis, das sich nicht auf Imagination reduzieren läßt. Die Bildanschauung entfaltet ihre Dynamik innerhalb des leibhaftigen Seins des Betrachters; diesem widerfährt eine Verwandlung, die ihm seinen Seinsort erschließt. Der Bild-Ort tritt gewissermaßen aus dem Bild heraus und verschmilzt mit dem leibhaftigen Lebensort des Betrachters. Dies leistet das Bild, indem es den Menschen vermittle der Anschauung seiner eigenen welthaften Situiertheit förmlich ausliefert, d. h. indem es in ihm das tätige Hineingehen in seinen faktischen Daseinsort auslöst.

Ein solches "Hineingehen ins Bild" ist nichts weniger als ein "immersives", passivisches Einswerden mit einer bildhaft vergegenwärtigten oder imaginierten Welt. Was sich da im ästhetischen Akt durch die Bildanschauung hindurch vollzieht, muß viel eher als aktivische *Antwort* verstanden werden, als Antwort auf den von dieser Welt als Bild wie von seiner wirklichen Umwelt selbst an den Menschen ergehenden Anspruch, sich zu eben dieser Welt in ein Verhältnis zu setzen. Der Betrachter bleibt nach dieser Bildtheorie ohne Zweifel vor dem gemalten Bild. Er geht gewiß nicht mit seinem Körper in die bemalte Seide hinein, um dort in den Bergen zu verschwinden. Gleichwohl wird er selbst im Zuge der transformativen Wirksamkeit des Bildes durchaus tätig. In seinem leiblichen Verhalten vor dem gemalten Bild auf seine Situiertheit in der Welt zurückgeworfen, gründet der Betrachter seinen Aufenthaltsort in seinem ursprünglichen Sein-zur-Welt - das heißt aber gerade *bei sich selbst*, nicht im Bild. Wie sich aus transformationsästhetischer Sicht zeigt, sollte angesichts des verwandelnden Durchgangs durch die Anschauung bei Berg-Wasser-Bildern somit nicht von "immersiven" Bildern gesprochen werden. Vielmehr entpuppt sich die Betrachtung eines Berg-Wasser-Bildes als eine ethisch transformierende Praxis, als die faktische Einübung in einen orthaften Weltzugang.