

Kraft als ein Gesichtspunkt transkultureller Ästhetik

Mathias Obert

1. Kraft und Subjektivierung

Traditionell beachtet die Ästhetik an Kunstwerken Bedeutungen, Stoffe und Inhalte, formale Strukturen oder wahrnehmungsmäßige Verhältnisse. Spätestens seit Friedrich Nietzsche das dionysische Moment des Rausches in der Kunst gegen die apollinische Vergeistigung in Anschlag gebracht hat, richtet sich das Augenmerk verstärkt auf das Moment der „Kraft“. Statt darin nur den Anlass für künstlerisches Verhalten oder das treibende Element im individuellen Schaffen zu erblicken, wird heute auf verschiedenen Ebenen der Gesichtspunkt der Kraft philosophisch entfaltet. Dass und inwiefern dabei ein Blick über die kulturellen Horizonte Europas hinaus sehr aufschlussreich werden kann, möchte dieser kleine Beitrag ein Stück weit aufzeigen. Nachdem in ostasiatischen Ländern ein transkulturelles Denken, das Europäisches und Außereuropäisches auf intime Weise miteinander verflocht, längst die Regel geworden ist, liegt aus europäischer Sicht nichts näher, als im Zuge einer Erneuerung ästhetischen Denkens auch die vormoderne chinesische oder japanische Ästhetik einzubeziehen. In Ostasien spielt in verschiedenen Kunstübungen seit alters her das Moment der Kraft eine bedeutende Rolle, auch wenn dies die oftmals eurozentrische Erforschung dieser anderen Überlieferungen noch nicht hinreichend erkannt hat.

In jüngster Zeit hat Christoph Menke mit seinen Studien *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* und *Die Kraft der Kunst* das Thema erneut und auf fruchtbare Weise in den Mittelpunkt der ästhetischen Debatte gerückt, weshalb diese kleine Studie seine Ausführungen zum Einstieg und Leitfaden nimmt. Ausgehend von Philosophen der Neuzeit, der deutschen Aufklärung und Nietzsche stellt Menke eine „Ästhetik der Kraft“ vor, die als notwendiges Korrektiv zu Baumgartens Untersuchung der sinnlichen Erkenntnisvermögen antritt. Menkes Ästhetik der Kraft zielt auf die ästhetische Natur des Menschen und den Prozeß einer Ästhetisierung im Rahmen der Subjektbildung ab (9).¹ Das Ästhetische wird dabei umgedacht, es wird zu einem „Prozeß der selbstreflexiven Transformation des Praktischen“ (79). Entworfen werden soll auf diesem Wege zuletzt ein allgemein bedeutsames „ästhetisches Philosophieren“ (104), welches Menke als das Kennzeichen der modernen Philosophie überhaupt betrachtet (8).

Vermittels des theoretischen Rahmens der klassischen neuzeitlichen Subjektphilosophie arbeitet Menke im Rückgang auf Johann Gottfried Herder den Gegensatz zwischen ausdrucksstark gestaltbildender „Kraft“ und sowohl subjektiven als auch praktischen „Vermögen“ heraus. Innere Antriebe – „dunkle Kräfte“ nannte sie Herder – kennzeichnen die ureigene

Lebendigkeit des Menschen bis hin zu ihrer Entfaltung im freien Spiel des Ästhetischen. Diese Kräfte sind jedoch nicht eindeutig bestimmbar oder methodisch beherrschbar; Kräfte lassen sich weder bilden und formen noch gezielt einsetzen wie Vermögen. Darum bedarf es einer „Unterbrechung“ der Kräfte von außen, soll das menschliche Dasein auf praktische und moralische Zwecke ausgerichtet, soll es im Verfolg sozialer Übungen diszipliniert werden. Den Seelenkräften im Menschen muß daher die Idee einer Subjektivität zur Seite gestellt werden, die den „Einbruch eines Fremden“ in die ungezügelte Lebendigkeit der Kraft bedeutet (65). Im Zuge der sozialisierenden „Einprägung eines fremden Sinns“ verwirklicht sich der Mensch als Subjekt erst mittels der Vermögen, die er im Verfolg einer selbstbewußten und normengeleiteten Praxis ausübt (65/ 81). Menke vertritt die These, daß eine Subjektivierung – die Ausbildung menschlicher Subjektivität – allein im *konfliktuellen* Zusammenwirken zwischen den „dunklen Kräften“ und einer bestimmbar Subjektgestalt des Individuums sinnvoll erreicht werden kann. Ohne die – ästhetisch wirksamen – „dunklen Kräfte“ zu berücksichtigen, verfehlen nach Menke Moral und praktische Vernunft von vornherein den Menschen in seiner Ganzheit. Die Idee einer „Ästhetisierung“ der praktischen Vernunft – eines Rückgangs der Vernunft auf die „dunklen Kräfte“ – vermittelt ästhetischer Praxis stellt daher die Leitfigur seiner Überlegungen dar.

Indem ästhetisches Philosophieren nicht lediglich als eine Erkundung ästhetischer Gegenstände, vielmehr als ein *Denken aus den Quellen des Ästhetischen* zu verstehen ist, weist ein solches Philosophieren zahlreiche Berührungspunkte sowohl zur phänomenologischen Erforschung der Leiblichkeit wie zu ostasiatischem Denken auf. Auf der Grundlage von Menkes Arbeiten zur Kraft im Umfeld von Ästhetik und Kunst sieht sich ein transkulturelles Philosophieren zur Vertiefung seiner Gedankengänge, aber auch zu manch kritischer Nachfrage angeregt. Zumal aus Sicht des zeitgenössischen Philosophierens im chinesischen Sprachraum reichen sinnvolle Verbindungen über die ästhetische und kunsttheoretische Reflexion im engeren Sinne hinaus. So etwas wie ein *ästhetisch angeleitetes Denken* scheint nämlich seit dem Altertum in allen großen Richtungen chinesischer Geistigkeit wirksam gewesen zu sein. Schon auf den ersten Blick lassen sich deutliche Spuren einer ästhetischen Grundausrichtung in namhaften Zeugnissen des Daoismus wie des Buddhismus ausmachen, und sogar im ethisch motivierten Weg der konfuzianischen Selbstsorge und Bildung fällt es nicht schwer, Anknüpfungspunkte zu benennen, etwa was Einübung und Wirksamkeit ritualkonformen Verhaltens, die berühmten „Riten“ (*li* 禮), betrifft. Insbesondere jedoch das weitgefächerte Feld ästhetischer Praxis selbst in Ostasien, einschließlich deren reicher theoretischer Durchdringung, bietet sich für ein Weiterdenken an. Die im vorliegenden Aufsatz skizzierte transkulturelle Erweiterung eines Paradigmas der europäischen Moderne über historische und geographische Grenzen hinweg kann sich daher als sinnvoll und fruchtbar für die Gegenwartsphilosophie in Europa *und* Ostasien erweisen.

Aus Sicht eines zeitgenössischen transkulturellen Philosophierens *zwischen* Europa und Ostasien erweist sich Menkes Theorieansatz als höchst hilfreich und nachdenkenswert. Seine

„Infragestellung des Subjekts im Namen der Kraft“ (84), ebenso die damit einhergehende Vertiefung ästhetischer Theorie wirkt in sich für stimmig und wegweisend. Allerdings wird das Projekt in der Durchführung an entscheidenden Stellen von den eigenen Denkvoraussetzungen eingeholt und beschnitten. Das betrifft nicht bloß den einseitigen Begriff von Ästhetik, sondern sogar den noch in seiner vermeintlichen Überwindung subjektphilosophisch verfaßten Theorierahmen im ganzen. Ist Menkes ausschließliche Ausrichtung an dem Ziel, eine mit normativer Selbstbestimmung in Freiheit einhergehende Subjektivität zu verwirklichen, tatsächlich so fraglos berechtigt? Fußt sie nicht in einem zu engen ontologischen Verständnis vom Individuum und in einer klassisch dualistischen Anthropologie? Muß der Mensch unabdingbar zum „Subjekt“ werden, um vollwertig und ganz „Mensch“ sein zu können? Genauer gefragt: Kann Subjektivität sich nur in dem und als das selbstbewußte Subjekt normengeleiteter Praxis in Freiheit verwirklichen? Soll der Mensch sich unbedingt zu einem *bewußtseinsphilosophisch* bestimmten „Subjekt“ mit „subjektiven Vermögen“ ausbilden? Mit welcher Begründung ergibt sich als die Aufgabe schlechthin heutigen Philosophierens, „die subjektiven Vermögen so zu denken, daß sie den dunklen Mechanismus, aus dem sie entstanden sind, als ihr Anderes in sich tragen“ (51) ? Anders gefragt: Sind nicht auch ganz andere Begriffe des Subjekts denkbar? Kann das „Subjekt“ nicht ebensogut als ein *leiblich responsives Selbst* gefaßt und auf der Ebene der „dunklen Kräfte“ selbst eingeübt werden? Im Hinblick auf diese grundsätzlichen Zweifel bedürfen einzelne Punkte an Menkes Darstellung weiteren Nachfragens.

2. Das Ästhetische zwischen Einbildungskraft und Wahrnehmung

Zunächst führt Menke „das Ästhetische“ an Descartes und Leibniz anschließend im engen Rahmen des Geschmacksurteils, also mit der Frage nach dem Schönen ein, um es sodann anhand einer Erkundung von Wahrnehmung, sinnlicher Vorstellung und Einbildungskraft zu entwickeln (11-24). Die Leistung der Einbildungskraft gilt grundsätzlich als eine *produktive* Bewegung, welche eher von den dadurch erzeugten Vorstellungsbildern selbst als im Hinblick auf ihren Zusammenhang mit oder ihr Herauswachsen aus der allgemeinen Lebensbewegung verstanden werden soll. Dieser Einsatz verkürzt von vornherein das Tun des Menschen auf ein zielgerichtetes und bewußtes Handeln, um dagegen die spezielle Tätigkeit der Einbildungskraft zwischen Aktivität und Passivität abheben zu können. Menschliches Verhalten als ein tätiges Sich-in-ein-Verhältnis-Setzen zu sich selbst und den Dingen wird aus Menkes klassisch bewußtseinsphilosophischen Begriff der Praxis ausgeschlossen. Systematisch unterbelichtet bleiben im Zuge dessen sowohl das der Sinnlichkeit und jeder Aisthesis innewohnende *Leib- Sein* als auch das in der Sinnlichkeit gestiftete *Weltverhältnis* als ein lebenspraktisches – und nicht lediglich erkenntnis- oder gar vorstellungsmäßig belangvolles. Kann die Tätigkeit der Einbildungskraft tatsächlich so eng gefaßt werden?

Schon die *Verkörperung* der von der Einbildungskraft erzeugten Vorstellungen durch Dinge und Verhältnisse der materiellen Umwelt oder die Reibung und Bewährung der Einbildungskraft an dieser materiellen Sphäre, also jene „imagination matérielle“, der Gaston Bachelard nachgegangen ist, kann doch nicht umstandslos auf eine bloße Wahrnehmung von materiellen Gegenständen und die Ausbildung von diesbezüglichen *Vorstellungsbildern* reduziert werden. Überdies läßt sich fragen, ob es die Einbildungskraft selbst ist, welche Vorstellungsgestalten aus sich hervortreibt, oder ob nicht vielleicht zuvor schon seitens der Wahrnehmungsgegenstände eine Art Drängen in die Bildwerdung angenommen werden muß. Der *motivierenden* Dimension des Wahrgenommenen vor dem Tätigwerden der Einbildungskraft ist bekanntlich Edmund Husserl immer wieder nachgegangen.²⁾ Ist nicht jene Kraft, welche den Menschen jeweils „etwas als etwas“ sehen läßt, einer anderen Instanz als der Einbildungskraft zuzuschreiben? Werden nicht in der Sphäre der Erscheinungen– in Husserls Diktion – „Anmutungen“ und „affektive Kräfte“ vorgängig wirksam, die uns sodann erst eine Vorstellung von etwas ausbilden lassen? Wahrnehmung und Einbildung, diese beiden Formen der Bewußtseinstätigkeit lassen sich womöglich nicht so strikt trennen, wie Menke dies voraussetzt. Insofern scheint es treffender, die Kraft der Bildgebung in einer Verbindung von welthaft transzendenter Wahrnehmung und bewußtseinsimmanenter Einbildungskraft zu verorten.

Zu fragen ist ferner, *was* den Gegenstand des Ästhetischen ausmacht, wo immer Wahrgenommenes und bildhaft Ausgedichtetes im Verein spezifisch ästhetisch wirksam werden. Worauf richtet sich das Ästhetische? Aus der Perspektive eines chinesischsprachigen Denkens ergibt sich ein starker Zweifel an der Vorfestlegung des Feldes ästhetischer Phänomene auf *Einbildungskraft* und *Geschmacksurteil*: Im älteren China hat das Geschmacksurteil zunächst gerade *nicht* mit dem Schönen zu tun; vielmehr richtet es sich anfangs auf die *ethische* Bewertung von Personen, deren Tauglichkeit für den Dienst in staatlichen Institutionen in „neun Ränge“ (*jiǔ pǐn* 九品) eingeteilt wird.³⁾ Erst in der Folge wird das Geschmacksurteil auf im engeren Sinne ästhetische Eigenschaften ausgedehnt, die an Wuchs und Auftreten eines Menschen *sichtbar* werden;⁴⁾ dabei laufen freilich nach wie vor ästhetische und ethische Gesichtspunkte ungeschieden ineinander. Außerdem liegt der Schwerpunkt der Betrachtung eher auf der *Wirkung* eines Menschen auf *andere*, nicht auf einer Beurteilung seiner persönlichen *Eigenschaften*. Die Beachtung des eigentlichen *Geschmacksurteils* seitens der Kunstkritik und Kunsttheorie⁵⁾ wiederum stellt einen noch späteren Schritt dar. Im übrigen nehmen bis heute Bewertungen der moralisch-ethischen Persönlichkeit des Schaffenden im ästhetischen Urteil über den Pinselduktus von Werken der Malerei und Schreibkunst eine zentrale Stellung ein. Die einseitige Disposition der abendländischen Ästhetik scheint daher nicht ohne weiteres auf den chinesisch-ostasiatischen Kulturkreis übertragbar. Nichtsdestotrotz findet sich dort ein reich entfaltetes ästhetisches Denken; dieses geht allerdings aus einem andersartigen Ursprung als dem Geschmacksurteil hervor, und es schöpft aus einem durchaus abweichenden Erfahrungshorizont, der wesentlich

mit Menkes Thema, mit „Kraft“ zu tun hat.

3. Ästhetik zwischen Kunst und Ethik

Selbst ungeachtet der Frage nach dem Stellenwert des Geschmacksurteils wird in Menkes Ausführungen das Ästhetische in seinem eigentümlichen Gehalt – wie bei Kant – von vornherein auf ein interesseloses „Spiel“ von Kräften verkürzt. Diese können zwar im Ausbilden von Gestalten Lust erzeugen; innerhalb der Daseinsentfaltung des Menschen bekommen sie jedoch keine grundlegende Aufgabe zugesprochen – ihrer Unabdingbarkeit als *lebendiger* Kräfte zum Trotz. „Ästhetisch“ meint für Menke „Abstraktion“ (78); so heißt der Rückgang auf einen „Ausdruck als ob“ (62), der keinem Gesetz oder Zweck und keiner Norm folgt. In diesem ästhetischen Als-ob „zerfällt die Instanz des Subjekts“ (79). Entweder die so gefaßten Kräfte toben sich also doch wieder nur in einem Sonderbereich des Menschseins aus, dem des „bloß Ästhetischen“; oder sie werden einem notwendigen, das Ästhetische prinzipiell überschreitenden *Subjektivierungsprozeß* unterworfen, der ihnen zuwiderläuft und sie ins Ethische hinein *aufhebt*.

Menke selbst unterstreicht unter Berufung auf Nietzsche ausdrücklich: „Die ästhetische Praxis und Theorie der Kunst verändert die Kultur, die (,ethische‘) Lebensführung des einzelnen und die (,politische‘) des Gemeinwesens.“ (107) Gleichwohl bleibt der von ihm angedachte Weg einer „Ästhetisierung des Subjekts“ auf dieser Grundlage doch einseitig und farblos. Zweckgeleitetes, moralisches Handeln wird geradewegs der Alternative eines „anderen Tätigseins“ des Künstlers in einer „rauschhaften Entfesselung als Kraft“ (114) entgegengesetzt. Menke frönt hier einem unverhohlenen Nietzscheanismus, und er singt ein geradezu deleuzianisches Loblied auf den Bohémien-Künstler. In euphorischem Ton preist er das künstlerische „Vermögen zur Über- oder Unterschreitung der Vermögen in ihrer Entfesselung als Kraft“, die „Freude am lebendigen Wirken der Kräfte selbst“ und einen „lustvollen Selbstbezug“ (121), ein „Sichschaffen“ des Immoralisten jenseits der Moral, in reiner „Selbstbejahung“. All dies mündet zuletzt in die Trivialität, daß das höchste Gut in der Lebendigkeit des Lebens bestehe (123-126). Im Zuge dessen kann selbst noch das „Nichtkönnen“ aus dem Bezirk der Kraft ausgeschlossen, zugleich aber als „tragisches Scheitern“ neutralisiert und verherrlicht werden (122); Menkes Künstler tummelt sich im bloßen Schein „ästhetischer Phänomene“, in einer spielerischen „Distanz ästhetischer Kontemplation auch noch sich selbst gegenüber“ (110). Zweifelhaft bleibt angesichts dieser hymnischen Aussagen im weiteren Verlauf der Diskussion, ob in einer nietzscheanischen Selbstbejahung, ob durch eine rauschhafte Entfesselung der Lebenskräfte der landläufige *Ästhetizismus* mit seinem alles tolerierenden und nichts ernstnehmenden Als-ob tatsächlich umgangen werden kann.

Nietzsche selbst freilich dachte differenzierter. Offensichtlich tritt doch bereits bei seinem Künstler oder Ästhetiker – nicht erst bei uns, seinen „weiseren“ Schülern (109/ 126) –

Selbstbildung im Umgang mit der Welt und den anderen an die Stelle schrankenloser „Selbstbejahung“. Diese Selbstbildung muß jedoch in der Weise gedacht werden, daß sie allein *vermittels* jener „dunklen Kräfte“ – in der Rücknahme des Selbst in eben diese Kräfte – überhaupt stattfinden kann. Somit *umfaßt* ästhetische Praxis durchaus ein ethisches Streben nach dem Guten, statt es zu unterlaufen; allein eine im *Asthetischen* verankerte Praxis versetzt den Menschen in die Lage, sich zu seiner *Umwelt* in ein Verhältnis zu setzen. Eine Ästhetisierung des Daseins bedeutet nicht lediglich nach dem Vorbild des Künstlers (109/ 126) ein „weises“ Erlernen jenes Guten, welches in einer individuellen „Entfesselung der Kräfte“ gelegen ist; ebensowenig kann eine „Regression“ (69/ 73-74/ 82) in „Grund wie Abgrund“ (68) des *Subjekts* schon ausreichend sein, wenn die *Welthaftigkeit* des Daseins berücksichtigt wird. In Menkes Nietzsche-Deutung behält freilich insgeheim doch wieder das Paradigma einer von seiner Umwelt losgelösten Subjektivität das letzte Wort. Doch kann nicht im Ausgang von der ästhetischen Natur des Menschen ebensogut auch ein anders ausgerichteter Weg der Selbstbildung gedacht werden? Wo das Ästhetische als ein Feld der *Rücknahme des Menschen in sich selbst* verstanden wird, wäre dieses Selbst zugleich aus dem *asthetischen Offenhalten von Welt* zu denken. In ästhetischen Vollzügen, in einer „Ästhetisierung“ des Daseins, kann Welt durchaus hereingenommen werden ins Subjekt, indem dieses durch eine leibhaft verkörperte *Responsivität* gerade *vermittels* seiner „lebendigen Kräfte“ auf eine *Umwelt* antwortet. Anstelle der Idee einer autonomen Subjektivität hätte die Vorstellung von einer responsiv offenen Zeitigung des leiblichen Daseins in der *Jeweiligkeit* seines Weltverhältnisses das Denken anzuleiten.

Gewissermaßen ein Gegenentwurf – zumindest aber eine Vertiefung – zu Menkes Subjektivierungs- bzw. Ästhetisierungsgedanken lässt sich aus künstlerischen und ästhetischen Übungen Ostasiens wie der des Schreibens mit Pinsel und Tusche (chin. *shū fǎ* 書法, sinojap. *shodō* 書道) gewinnen. Denn dort stehen die „dunklen Kräfte“, welche das Ästhetische prägen, nicht länger im Gegensatz zum Anliegen der Subjektivierung. Gerade *im* ästhetischen „Spiel“ der schreibkünstlerischen Übung prägt sich eine – durchaus selbstbewußte – *ethische* Haltung aus, welche in ihrer Verfassung über den Bezirk des „bloß Ästhetischen“ hinausreicht. Diese Kunstübung führt von vornherein und in all ihren Momenten ethische Dimensionen mit sich; als *Lebensübung* entfaltet das künstlerische Schreiben eine ethisch motivierte *Haltung zur Welt*, eröffnet es dem Menschen ethisch bedeutsame Weisen leiblichen Verhaltens und Tuns. Gerade die *ästhetische* Schreibkunst läßt den Menschen in Ostasien seit alters her zu einem „Subjekt“ im Sinne Menkes werden.

In der Schreibkunst werden nicht etwa lebendige Kräfte nur zweckmäßig eingesetzt und diszipliniert; viel eher ist es da, wie unten näher zu zeigen sein wird, die eigenartige Verfaßtheit der *Kräfte* selbst, die auf der *leiblichen* Ebene Weisen der Zeitigung des Daseins freisetzt; diese Daseinsweisen binden den Menschen ebenso ethisch in das Gute wie welthaft und geschichtlich in eine Gemeinschaft mit anderen ein. Indem die ostasiatische Schreibkunst, insbesondere im „Nachschreiben“ (chin. *lín mó* 臨摹, sinojap. *rinsho* 臨書) namhafter Vorbilder, nicht

ein Werkschaffen, sondern die Einübung ins gute Leben verfolgt, liefert sie geradezu das Paradigma einer ästhetischen Praxis, *durch die hindurch* der Mensch eine kulturelle und historische Gemeinschaft in leiblicher Weise in sein eigenes Dasein übernimmt; umgekehrt schreibt sich dabei der einzelne vermittelt seiner die überlieferten Schriftzüge „fortschreibenden“ Übung ein ins gemeinsame Kulturgut und eine gemeinschaftlich geteilte Sittlichkeit. Im Zuge der Schreibkunstübung wird Moralität zu einer dem individuellen Dasein eingeleibten, buchstäblich vom einzelnen Menschen verkörperten Moralität.⁶⁾

Die Schreibkunst stellt das abweichende Muster einer ästhetischen Praxis mit entschieden ethisch-politischer Bedeutsamkeit dar. Eine *Rücknahme in die Kraft*, die der Schreibende jeweils in seiner Schreibübung vollziehen mag, mündet da nicht etwa in einen rauschhaften Ästhetizismus; vielmehr ermöglicht das Moment der lebendigen Kräfte in diesem Falle eine Verankerung *ethischer* Haltungen im Menschen vermittelt *leiblicher* Übungsanstrengungen und in diesen. Angesichts der ausgefeilten und vielschichtigen theoretischen Überlieferung zu dieser ästhetisch-ethischen Praxis in ihrer starken Beachtung des *Leiblichen* wäre es verfehlt, das Moment der Selbstbildung in ostasiatischer Schreibkunst vorschnell mit Michel Foucaults „Disziplinierung des Subjekts“ oder Rudolf zur Lippes „Naturbeherrschung am Menschen“ erledigen zu wollen. Es bedarf an dieser Stelle des Überganges von der Rezeptions- und Produktionsästhetik zu einer erweiterten Theorie ästhetischen Verhaltens; erst der aus Ostasien stammende Gesichtspunkt der Wandlungsästhetik läßt uns verstehen, wie Ästhetik und Ethik zusammengehören, ja wie sie wechselweise ineinander übergehen können.

4. Für einen ethischen Begriff von Ästhetik oder die Kraft des Ästhetischen

Im ganzen ist Menkes Begriff der Ästhetik einseitig fixiert auf Lehren von der Sinneswahrnehmung oder aber – in Anlehnung an Herder – auf die Idee eines Schaffens, des nicht zuletzt künstlerischen „Ausdrucks“ und der „Hervorbringung von Gestalten“ (55). Auch auf der Meta-Ebene des Prozesses einer ästhetisch-ästhetisierenden Selbstreflexion im „Ästhetischwerden“ (80-81) geht es letztlich noch um „Darstellung“, nämlich um die *Selbstdarstellung* des ästhetisch-ästhetisierenden Spiels lebendiger Kräfte (86). Eine unmittelbare Nähe zur europäisch-amerikanischen Nachkriegsästhetik läßt sich in dieser Position schwerlich leugnen. Aussagen wie „das Ästhetische gibt es nur als Ästhetisierung des Nicht-Ästhetischen“ (80-81) oder die von einem „Unbestimmtmachen“ der Gegenstände durch „Ästhetisierung“ (87) klingen wie des Programm der Kunstavantgarde des letzten Jahrhunderts; beinahe scheinen sie weiten Teilen der klassischen Moderne direkt abgelesen, wo vermeintlich Häßliches und Banales immer wieder auf eben diese Weise in „Schönes“, „Erhabenes“, mithin „Ästhetisches“ verwandelt wird. Doch läßt sich dieser enge Begriff von Ästhetik universalisieren? Ist es heute, im 21. Jahrhundert, noch sinnvoll, so vorzugehen?

Hermeneutische und phänomenologische, medientheoretische, rezeptions- und

wandlungsästhetische Ansätze, vielfältige jüngere Versuche ästhetischer Theorie finden in Menkes Theorierahmen keinen Platz. Was in der pointierten Zurückweisung etwa eines heideggerischen Denkens (38/ 84) nicht in den Blick gelangt, ist folgendes: Das Ästhetische leistet – frei nach Martin Heideggers Kunstwerkaufsatz – die erste Eröffnung von Welt schlechthin; es stiftet den menschlichen *Weltzugang*. Im Prozeß der „Ästhetisierung“ ereignet sich daher *Wahrheit*, erscheint dem Menschen das Wahre als *ethische* Dimension, die sein Sein-zur-Welt bestimmt. Auch wesentliche Momente im Phänomen des Ästhetischen selbst können in dem von Menke aufgemachten Horizont keine ausreichende Beachtung finden. Wie sollen wir mit Menke die Wirkkraft sinnhaft-sinnlicher Anmutung und Affektion verstehen? Welche Kräfte kommen zum Tragen, wenn die ästhetische Bewegtheit als ein *Zwischengeschehen* zwischen Subjekt und Weltgegenüber, womöglich als ein *Antwortgeschehen* aufgefaßt werden kann? Woher rührt die *Sinnhaftigkeit*, jene offene Sinnstiftung, die ästhetischen Erregungen innewohnt? Führt das sinnliche Angerührtwerden in der Begegnung mit Kunstwerken nicht eine eigentümliche Andersheit oder Fremdheit mit sich, die nicht zum geringsten für die Kraft ästhetischer Erfahrungen verantwortlich gemacht werden muß? All diese Gesichtspunkte, die eindeutig mit Kraft zu tun haben, lassen sich nicht in die Rede von „Seelenkräften“ und „lebendigen Kräften“ im Innern des Subjekts integrieren, obwohl doch gerade dies die Wende hin zu einer „Ästhetik der Kraft“ nahelegen sollte.

Schließlich finden in Menkes Theorierahmen auch Grundelemente ostasiatischer Ästhetik schwerlich einen angemessenen Ort. Wo wäre der Umstand zu verorten, daß Dichtung und Schreibkunst im Bezirk des Ästhetischen immer auch eine *geschichtliche* Gemeinschaft stiften und nicht lediglich wilde Kräfte im Innern des Einzelmenschen freisetzen? Wie soll gar mit der Fixierung auf Sinneswahrnehmung und Produktionsästhetik die *leibhafte Wandlung* des Betrachters eines Berg-Wasser-Bildes (chin. *shān shuǐ huà*, sinojap. *sansuiga* 山水畫)⁷⁾ erklärt werden? Von einem künstlerischen Gebilde ganz ebenso wie von der Begegnung mit einem japanischen „Stein-“ oder „Trockengarten“ (*sekitei* 石庭, *karesansui* 枯山水) geht fast immer eine nur wandlungsästhetisch angemessen zu fassende *Wirksamkeit* aus. Obzwar diese Wirksamkeit aus europäischer Sicht durchaus „ästhetisiert“ werden *kann*, läuft sie gleichwohl in ihrer Anlage nicht auf ein ästhetisierendes „Unbestimmtmachen“ der Gegenstände hinaus. Die *reale* Kraft, die dem Subjekt in der ästhetischen Erfahrung von Seiten künstlerischer Gegenstände widerfährt, kann nicht auf die von Menke entworfene *regressive* Wandlung *im* vereinzelteten Subjekt, auf die Wandlung hin zu einer *bloß* „ästhetischen“ Kraft durch die besondere „ästhetische“ Selbstreflexion, d.h. durch „ästhetisierende“ Wahrnehmung, reduziert werden. Sowohl in der älteren ostasiatischen Malerei wie im japanischen „Zen-Garten“ entfaltet sich *in* und *vermittels* ästhetischer Praxis eine *ethisch-existentielle* Wirksamkeit. Jene „Ästhetisierung“, welche das gewissermaßen darstellende Kunstwerk da mit der Welt des Menschen vornimmt, löst über die ästhetische Anschauung eine Wandlung des *Weltbezuges* und damit eine Verwandlung des Selbst *in seinem Dasein* aus. Diese Verwandlung weist ganz entschieden hinaus über eine ästhetisierende Selbstreflexion oder die *Regression* in die dunkle Natur der

Kräfte im *Innern* des Menschen. Diese Verwandlung eröffnet eine *gelebte Umwelt*, und sie stiftet eine Gemeinschaft mit den Dingen dieser Welt.

In diesem Sinne sollte das Ästhetische als ein vielschichtiges Feld *ästhetischer Praktiken* in den Blick genommen werden, und zwar so, daß statt klarer Grenzen zwischen Ästhetik und Ethik – oder einer Unterordnung des Ästhetischen unter das Ethische – vielmehr die Übergänge, besser: die beidseitigen *Verschränkungen* sichtbar werden. Das Ästhetische darf weder auf das *Geschmacksurteil* oder lusterfüllte *Sinneswahrnehmung* noch auf ein spezifisch ästhetisches Schaffen, auf die „künstlerische“ Produktion von *Werken* eingeschränkt bleiben. Das Ästhetische darf überhaupt nicht gleichgesetzt werden mit der Idee eines *gestaltbildenden Setzens* von etwas – sei dies nun eine Vorstellung in der Einbildungskraft oder ein Kunstwerk. Ebenso darf das Ästhetische keinesfalls gefangen bleiben in der Idee der *Darstellung*, selbst wenn es sich dabei nicht lediglich um mimetische Gegenstandsdarstellung, vielmehr um die Darstellung des Ästhetisierungsprozesses selbst handeln sollte (88). Denn auch so verfängt sich das Ästhetische im *Sich-Zeigen* von etwas für den *erkennenden* Menschen, statt als *Lebensvollzug* ins Licht zu rücken. Der ganze Umfang *ästhetischen Verhaltens* kann auf dem von Menke eingeschlagenen Weg nicht ausgelotet werden; zumal die ethischen Dimensionen ästhetischer Wirkmacht kommen nicht zur Geltung. Dies allerdings läuft offenkundig dem Anliegen einer „Ästhetik der Kraft“ zuwider.

5. Ästhetische Kräfte zwischen Einbildungskraft und Leiblichkeit

Die Einseitigkeiten eines eurozentrischen Kunstbegriffes lassen sich gerade im transkulturellen Blick nach Ostasien sehr gut aufdecken und dekonstruieren. Doch selbst die europäisch-amerikanische Kunst und ihre Theorie bietet in den letzten hundert Jahren genug Anhaltspunkte für eine fundamentale Erweiterung in der Idee von ästhetischen Kräften. Auf diesem Feld läßt sich eine erste gezielte Kritik gegenüber Menkes Kraftbegriff vorbringen; zugleich kann so der anschließende Sprung nach Ostasien vorbereitet werden. Schon die Rede von „dunklen Kräften“ weist Schwachstellen auf. Zunächst bleibt die Entfaltung des Themas im Hinblick auf die Einbildungskraft, welche nur *innere* Vorstellungen erzeugt, in einer klassischen Anthropologie und Bewußtseinslehre gefangen. Da scheint nur Platz zu sein für *Seelenkräfte*; prinzipiell ausgespart bleibt die unabdingbare Entfaltung ästhetischer Kräfte im *Leiblichen*. Ein Maler entwirft ja nicht lediglich in der Einbildungskraft schöne Vorstellungen; er muß sie mit seinen Händen und seinem Malwerkzeug auf einem Malgrund, in sichtbaren Medien, verwirklichen. Ohne diese *leibhaft zu vollziehende* Gestaltgebung – worauf selbst noch die Stimme des Dichters angewiesen bleibt – bleibt alle Kunst unwirklich, bleibt aber auch die philosophische Rede vom „Ästhetischen“ nachgerade hohl und abstrakt.

Einige Beispiele aus dem weiten Feld „gestischer Malerei“ in der Moderne mögen diesen Einwand verdeutlichen. Bereits dem vermeintlichen Impressionisten Lovis Corinth ging es

nach einem schweren Schlaganfall im Jahre 1911 mit seiner Malerei zunehmend nicht mehr um eine „Ästhetisierung“ sichtbarer Gegenstände vermittelt mimetischer Darstellung und schöpferischer Einbildungskraft. Eher sollte in seinen wilden und ungelenten Pinselhieben, die jederzeit in höchst sensibel geführte Striche umschlagen, das mit großer leiblicher Anstrengung ausgetragene Ringen gesehen werden um eine Wiedergewinnung des eigenen Selbst in seinem *existentiellen* Weltbezug. Vermittels *leibhafter* Zeichen- und Malarbeit bemüht sich Corinth darum, sich seine beschädigte Leiblichkeit erneut anzueignen; in immer neuen Anläufen arbeitet er sich förmlich durch die sichtbare Welt hindurch.

Man vergleiche Corinth noch ganz auf kraftstrotzende Selbstdarstellung und Selbstreflexion ausgerichtete *Selbstporträt mit Skelett* (1896, Lenbachhaus München) mit der Radierung *Tod und Künstler* von 1921. Hier findet die problematisch gewordene Leiblichkeit des Künstlers unmittelbar ihren Niederschlag in einer eklatanten Unsicherheit der Formgebung, in der gleichsam deformierten Verletzlichkeit der Striche, einer ganz und gar zögerlichen, unsicher tastenden Ausführung – als wäre der Blick des Künstlers tastsinnlich geworden, als säße sein Auge in der Hand, die den Griffel führt. In dem kurz vor dem Tod gemalten Ölbild *Großes Selbstbildnis vor dem Walchensee* (1924, Neue Pinakothek München) scheint der unstedt beobachtende Blick mit der zitternd und doch kraftvoll nach einer angemessenen Gestaltgebung tastenden Malhand innig verwoben. Ebenso scheint im unscharfen, dynamisch vibrierenden Pinselduktus und im flirrenden Farbauftrag der Körper des Malers verschmolzen mit der Landschaft. Es sieht so aus, als wollte der Maler *im* Malakt sich selbst neu verorten, als wollte er inmitten seiner Wohngegend als Person noch einmal Anker werfen. Im Bild sehen wir nicht den gealterten Corinth; was wir da anschauen, ist das Bemühen, in der und gewissermaßen gegen die Vergänglichkeit menschlichen Daseins noch einmal die Kräfte der *Selbstwerdung* wachzurufen und zu bündeln. Diese heroische Anstrengung hin zu einem lebendigen Selbst wird unmittelbar verkörpert und sinnfällig gesteigert in der *leiblichen* Auseinandersetzung mit der Welt, der der Maler Corinth in diesem Selbstbildnis *bei der Arbeit* ein intimes Denkmal gesetzt hat.

Auch angesichts der gemalten Selbstbildnisse Max Beckmanns⁸⁾ und seiner ebenso oft zärtlichen wie brutalen Graphik aus der Zeit des ersten Weltkriegs⁹⁾ ist fraglich, ob der Künstler wie ein „Expressionist“ mit dem Mittel ästhetischer Darstellung Weltzustände und eigenes Empfinden dingfest machen wollte. Rang Beckmann nach den katastrophalen Kriegserfahrungen in den ungelentk verkrampften, krankhaftes Unbehagen und eine jäh Existenzangst ausstrahlenden Posen der Ölbilder nicht viel eher mit der Wiedergewinnung einer Lebenswirklichkeit, die auf den Schlachtfeldern grausam zerfetzt worden war? Können die wie die metallene Druckplatte gleichsam das eigene Antlitz heftig und gewaltsam ritzenden, kerbenden und einschneidenden Kaltnadelradierungen nicht von einer tief verwundeten Existenz, die um ein erträgliches Selbst- und Menschenbild ringt? Das existentielle Bemühen des von den Zeitumständen gepeinigten Künstlers hat da in äußerster Direktheit seinen Niederschlag gefunden im verletzt-verletzlichen Strich von Bleistift, Kreide,

Kohle und Stechnadel. Vor diesen Selbstzeugnissen läßt sich „das Ästhetische“ offenkundig nicht auf eine Regression in die „dunklen Kräfte“ des Ichs reduzieren. Dieses Sich-Abarbeiten an sich selbst und an der Zeit rekurriert gewiß nicht bloß auf die künstlerische Einbildungskraft. Die Kräfte, welche hier sichtbar werden, sind Energien und Spannungen, die einer sich selbst zerstörenden *Außenwelt* entstammen. Beckmann scheint sie unmittelbar in seine selbstquälerische *leibliche Gestaltungsarbeit* hineingesogen zu haben, so daß sie im Bild zum Vorschein kommen wie eine Gewalt, die kreuz und quer das eigene, sich selbst fremd gewordene Konterfei zermartert. In den fahrigen Linien und hektischen Schraffuren, den wüsten Häkchen und Klecksen des graphischen Werks werden wir sehr unmittelbar wie in einem Protokoll jener *geschichtlichen* Kräfte gewahr, die tief hinein ins leibliche Selbst Beckmanns wirksam waren und sein bloßgestelltes leibliches Selbst wie mit Mörsereinschlägen und klaffenden Wunden übersät haben. „Dunkle Kräfte“ im Innern des Künstlers können allenfalls noch für all die Widerstände und verzweifelten Lösungsversuche verantwortlich gemacht werden, mit denen der Künstler die Not der Zeit erwidert und die ebenfalls in diesen Werken ihren sichtbaren Niederschlag gefunden haben mögen.

Bei Willem de Kooning war es ebenso eine durchdringende und verbindende Kraft *leiblicher* Zustände und Vorgänge, welche über die oftmals buchstäblich „blinde“¹⁰⁾ – mithin gerade nicht der Einbildungskraft überantwortete, vielmehr *vorstellungslose* – Anverwandlung des Malers an sein Modell die Bildgestalt hervorbrachte. Zunächst ließ der Künstler vermittels einer Art „leibhafter Einfühlung“ dem Modell entlehnte Verhältnisse und Kräfte tiefgehend seine eigene Leiblichkeit beherrschen; aus dem eigenen Leib-Sein – nicht aus dem geschauten Gegenüber – bezog er sodann seine gestaltbildenden Kräfte. Wie Richard Schiff eindringlich gezeigt hat, arbeitete de Kooning gleichsam *an der Einbildungskraft vorbei*; er trieb seine Gestaltung unmittelbar aus dem leibhaften Malakt heraus.¹¹⁾ Nicht das angeschaute Modell, auch nicht eine durch die Kraft der Seele imaginierte, diese Anschauung „ästhetisierende“ *Vorstellung*, vielmehr ein „leibhaft verkörpertes Wissen“ (*embodied knowledge*)¹²⁾ leitete seinen Gestaltungsakt an. De Kooning suchte die künstlerische Kraft gerade so im Leiblichen selbst freizusetzen, daß er „das Auge von der Hervorbringung eines für die Anschauung bestimmten Bildes durch die Hand fernhielt“.¹³⁾ Es bleibt wenig Raum für die „Kraft der Einbildung“, wo der Maler bestrebt ist, die Anatomie des Modells in eine Gestalt umzuwandeln, die unmittelbar „erzeugt wird durch die intimen tastsinnlichen Erlebnisse beim Zeichnen und Malen“.¹⁴⁾

Im Zuge seines „leiblichen Verfahrens“ (*somatic technique*)¹⁵⁾ ließ de Kooning im Vollzug der Gestaltgebung Kräfte wirksam werden, die er durch Verinnerlichung oder besser „Einleibung“ aus dem Körper des Modells bezog. Malerei bedeutete für ihn so etwas wie „das Austragen von oder Handeln durch leibliche Formen, die entweder ihm oder jemand anders gehören konnten“.¹⁶⁾ Wenn dieses zu äußerster Verdichtung gesteigerte Malverfahren *durch den Leib hindurch* noch mit Menkes „dunklen Kräften“ in Verbindung gebracht werden kann, dann folgt daraus zumindest, daß der „Prozeß der Ästhetisierung“ (88) hier ganz und gar nach außen verlegt wird; sie findet unmittelbar im schöpferischen Akt des *Herstellens* eines gemalten Bildes – nicht im

vorstellungsmäßigen Entwerfen durch die Einbildungskraft – statt. Auch entspringt diese Gestaltgebung leiblichen Zuständen und Vorgängen. Und zuletzt darf der Kraftfluß *zwischen* Modell und Maler als Ursprung des gesamten, gewissermaßen *responsiven* Gestaltungsaktes nicht vergessen werden. Diese leibliche Kraft des Ästhetischen entstammt von vornherein dem Zwischenbezirk zwischen Ich und Welt; es handelt sich also keinesfalls um jene rein innerseelische Kraft, die in Menkes konservativem Theorierahmen allein für „Ästhetisierung“ verantwortlich gemacht wird. In furiosen Gemälden wie *Woman Accabonac* (1966, Whitney Museum New York) und all den anderen bis zur Unkenntlichkeit entstellten, grotesken Frauenbildnissen de Koonings¹⁷⁾ kommt ein *leibhaftes Ästhetischwerden* ans Licht. Weder wird da Geschautes mithilfe der Einbildungskraft „ästhetisiert“, in einen ästhetischen Gegenstand umgewandelt, noch „regrediert“ der Malende über einen Prozeß selbstbezoglicher „Ästhetisierung“ in seine innersten „dunklen Kräfte“. Es sind ganz reale Kräfte im *Leib* des Malers, die den geschauten Körper des Modells durch *leibliche Arbeit* hindurch in ein Gemälde verwandeln. Kann aber für den Betrachter dieser im Bildnis miterscheinende Vorgang der „Einleibung“ noch im Sonderbezirk eines *bloß* Ästhetischen – und im Bezirk reinen *Vorstellens* – verbleiben? Es handelt sich doch viel eher um die greifbare Verwirklichung einer leibhaften *zwischenmenschlichen* Beziehung mit den Mitteln der Malerei.

Sind zuletzt die derben, großen Figuren eines Georg Baselitz bloß auf den Kopf gestellte *Vorstellungen*, gleichsam Einbildungen von kopfüber stürzenden Menschen? Der Kopfstand der Figuren im Bild, das bekanntlich im Malakt bereits „kopfüber“ gemacht wurde, löst doch gerade darum im Betrachter eine Art Kopfstand, eine Verkehrung der gesamten Welt aus, weil diese Umkehrung ein vom Maler schon seit langem *leibhaft vollzogener* Umsturz der gewohnten Verhältnisse ist, nicht lediglich ein eingebildeter. Eine solche *Ästhetisierung* *vermittels leibhafter Gestaltgebung* erschließt sich in der ihr eigenen archaischen Wucht nicht mehr über eine „Ästhetisierung“ im Vorstellen, über ein dargestelltes Ästhetischmachen mithilfe der „dunklen Kräfte“ der Einbildung.

6. Kraft zwischen Kunstfertigkeit und Übung

Überall und seit jeher müssen Kunstfertigkeit und Genie sich auf einem medialen Feld *stofflicher* Gestaltgebung und im Durchgang durch *leibliche Zustände und Vollzüge* zwischen Können und Nicht-Können bewähren. Die von Menke vollständig ausgeblendete jüngere Entwicklung der Malerei macht ganz deutlich, daß jene Kräfte, die im „Prozeß der Ästhetisierung“ das Ästhetischwerden vorantreiben, nicht auf innere „dunkle Kräfte“ und nicht auf die gestaltende Einbildungskraft zu beschränken sind. Noch weit darüber hinaus geht die intensive Auseinandersetzung der älteren chinesischen Theorie des Malens und Schreibens mit all jenen Kraftverhältnissen, die sich auf der leiblichen Ebene zwischen Arbeitsgrund, Haarpinsel und Tusche ergeben und die sich in sorgsam reflektierten ästhetischen Momenten

leibhafter Gestaltgebung niederschlagen. Der transkulturelle Blick auf ostasiatische Künste reißt einen noch bemerkenswerteren Kontrast auf zur Fixierung abendländischer Kunsttheorie auf Wahrnehmung und Einbildung. Insgesamt hat die rund zweitausend Jahre hindurch – praktisch und theoretisch – gepflegte Beschäftigung mit stofflichen und leiblichen Momenten ästhetischer Praxis in Ostasien zu einer erstaunlichen Verfeinerung des Nachdenkens darüber geführt, wie die „dunklen Kräfte“ im Menschen sich in der Kunst auswirken. Es wurde ein ungeheuer feinsinniges Gespür nicht nur dafür entwickelt, wie die „dunklen Kräfte“ den gesamten Lebenszusammenhang eines Menschen bis tief in seine Leiblichkeit hinein durchdringen, sondern auch dafür, wie sie sich auf der leiblichen Ebene für eine allgemeine Ästhetisierung des Handelns bis hin zum eigentlichen künstlerisch-ästhetischen Verhalten einsetzen lassen.

In Menkes Ausführungen wird das klar bestimmbare „Vermögen“, welches sich mit bestimmten Zielen, Zwecken und Verfahrensweisen jederzeit im Spannungsfeld zwischen Gelingen und Mißlingen zu bewähren hat, ausdrücklich in seine Grenzen verwiesen; das „Vermögen“ wird beinahe aus dem Feld des künstlerischen Schaffens und des „Ästhetischwerdens“ ausgestoßen zugunsten der unbestimmbaren „Kraft“. Allerdings dürfte auch der statt dessen favorisierten Idee einer ausdrucksstark gestaltbildenden „Kraft“ noch dieselbe eindimensionale Gerichtetheit von innen nach außen anhaften. Es fehlen in Menkes Bestimmung dieser „Kraft“ Momente wie Widerständigkeit und Gegenkraft.¹⁸⁾ Selbst die Herdersche Einbildungskraft, die Einheit bildet, indem sie aufnimmt, verwandelt und hervorbringt (59-60), scheint noch einem einfachen physikalistischen Muster zu gehorchen. Ebenso wenig hebt die „Fortbildung aus innerem Prinzip“, worin der „dunkle Mechanismus“ der Seele besteht (53-54), das Schema eines linearen *Bewirkens* von etwas nicht auf. Lediglich die „Aktivität“ (54) – ohne eine zugehörige Passivität – scheint da von Belang; diese Kraft markiert nicht ein *Geschehen*, sie erzeugt Etwas.

Auch die Alternative zwischen „mechanischer Wirkung“ und „Ausdruck“ ist bloßer Schein, solange der Sinn „geistiger“ Hervorbringungen weder leibhaft verkörpert und welthaltig gefaßt noch aus responsiven Bezügen heraus gedacht wird. In dieser Weise kann das Grundfeld des vermittels klar bestimmbarer Vermögen handelnden „ich kann“ mit der Idee von unbestimmbaren „dunklen Kräften“ nicht wirklich in der Weise unterlaufen werden, wie Menke dies anstrebt. Noch in der Abhebung von einer Selbstführung des Subjekts durch seine Einübung in ein Können bei Baumgarten (34-35) haftet den „dunklen Kräften“ nach wie vor der „Können“ an. Selbst ein unbestimmtes Ziel verleiht nach diesem Ansatz der Kraft noch etwas *prinzipiell* Zielstrebiges. Für die *Unverfügbarkeit* eines „ich kann nicht“, welches einer *lebendigen* Kraft jederzeit innewohnen dürfte, bleibt in diesem europäischen Traditionsrahmen wie in Menkes Gedankengang kein Raum. Gerade wenn es darum geht, für menschliche Lebensäußerungen neben dem klassischen Handeln ein *alternatives Tun* zu finden, wenn eine andere Alternative gesucht wird als die von Gelingen oder Versagen, sind vormoderne ostasiatische Kunstpraktiken und ihre Theorie lehrreich. Zu fragen ist doch: Wie kann auf dem

Boden der „dunklen Kräfte“ ein gelungenes Kunstwerk oder eine gelingende Kunstpraxis unterschieden werden von einer Handlung, die mit methodischer Disziplin durch ein bestimmbares Vermögen verwirklicht wird?

Auch wo das Schreiben mit Pinsel und Tusche geübt wird, scheint es dem ersten Anschein nach durchaus um ein Vermögen und um ein Gelingen zu gehen. Allerdings setzt der Schreibende in seiner Schreibübung sich und sein „ich kann“ *bewußt* dem Zufall der Umstände aus. Er geht ein auf die Bewegtheit seines Atmens, die eigene leibliche Verfassung und seine augenblickliche Stimmung; ebenso läßt er sich mit Bedacht ein auf Unwägbarkeiten, die ihm seitens der Materialien erwachsen: Reibung, Widerständigkeit und Saugfähigkeit des Schreibgrundes, Geschmeidigkeit und Steifheit des Pinselhaars, Sättigung und Sprödigkeit der Tusche. Ein „ich kann nicht“ durchwaltet somit jederzeit den Schreibakt, und wo immer der Schreibkünstler sich im Augenblick der leibhaft vollführten Pinselbewegung *responsiv* solchen Widerständen ausliefert, nimmt er sein geübtes „ich kann“ zurück in ein – nicht minder deutlich aufscheinendes – „ich kann nicht“. Dieses „Versagen“ hat freilich gar nichts Tragisches an sich; ebensowenig bedeutet dies ein dem Künstler vorbehaltenes „gekonntes Nichtkönnen“ – Nietzsches zeitweises Aussteigen aus allen praktischen Vermögen „im Spiel mit dem Rausch“ (113).

Das Nichtkönnen des Schreibkünstlers gehört in den Bezirk der ästhetischen Kräfte; als Nichtkönnen *im* Können durchdringt es deren Ausübung und wird zum *unabdingbaren* Moment in ihrer Zeitigung. Hier verwandelt sich ein Mißlingen im Vollzug „dunkler Kräfte“ durch die ästhetische Bewegung hindurch in ein andersartiges, *bewußt unbeherrschbar gehaltenes* Gelingen. Solchem Gelingen sind in sichtbarer Weise Spuren eines „ich kann nicht“ eingeschrieben. Um diese Phänomene angemessen zu beschreiben, erweist sich Menkes Übungsbegriff (34) als ebenso unzureichend wie der klassische europäische Handlungsbegriff, wonach die Praxis eines Subjekts im Besonderen ein Allgemeines verwirklicht, indem sie mit Methode feste Prinzipien vollzieht und Normen erfüllt. Die Übungspraxis des Schreibkünstlers bezweckt keineswegs nur die Einübung in ein Vermögen oder die Anwendung eines Könnens. Sie verfolgt ein im Augenblick *gelebtes Weltverhältnis*; dabei sucht sie eigens die *gelingensfreie* Reibung mit der Welt auf. In der Schreibkunst geht es um ein Sich-Üben *mit* dem Weltgegenüber – ohne daß daraus jemals volle Beherrschung sich ergeben könnte, ohne daß der Mensch durch solche Übung mit der Welt zurande käme.

Im mehr als zweitausend Jahre alten Buch *Zhuang Zi* 莊子 kommen Menschen zu Wort, die auf den ersten Blick über ein Können oder eine Fertigkeit verfügen; bei näherem Hinsehen fallen sie jedoch aus dem Theorierahmen von Menkes Vermögensbegriff heraus. Am berühmtesten ist neben geschickten Wasserfallschwimmern, Insektenfängern und Handwerkern die Geschichte vom Koch Pao Ding 庖丁 aus dem dritten Kapitel. Pao Ding hat im behenden und sicheren Zerlegen eines Ochsen eine solche Fertigkeit erlangt, daß die Schneide seines Schlachtermessers auch nach Jahren des Gebrauchs kein bißchen von ihrer Schärfe eingebüßt hat. Gleichwohl verkörpert Pao Ding weniger einen kunstfertigen

Handwerker wie vielmehr einen Menschen, der in der Übung des Schlachtens den „Weg“ (*daò* 道) des Lebens verwirklicht. Nach seiner ausdrücklichen Auskunft reicht dieser „Weg“ weit hinaus über jede „Kunstfertigkeit“ (*jì* 技).

Wider den ersten Anschein – und gegen zahlreiche wie populäre Mißdeutungen der Geschichte – ist Pao Ding kein „Könner“. Weder hat er in jahrelanger Übung ein technisches Vermögen ausgebildet, noch verfolgt er mit Absicht eine zweckmäßige Handlung – das Zerlegen eines Rindes. In seiner leibhaft tätigen Auseinandersetzung mit dem Ochsen *unterläuft* er die Alternative zwischen aktiv und passiv. Pao Ding geht es nicht um ein Gelingen; sein „Weg“ kann weder gelingen noch mißlingen. Allerdings wußte er im Verlauf der langjährigen Ausübung seines Berufs aus dem – anfänglichen – Mißlingen, gleich einem Lernenden, Gewinn für seinen Übungsweg zu ziehen. Noch heute, auf der Stufe seiner Meisterschaft, weiß er um die Gefährdung seiner Tätigkeit, muß er auf der Hut sein vor dem Scheitern. Noch *in* seinem Können bedarf er eines umsichtigen Tuns, weshalb mitunter „sein Vorgehen langsam, die Bewegung des Messers ganz unscheinbar wird“.¹⁹⁾ Da ist nichts von Nietzsches „rauschhafter Entfesselung der Kräfte“ festzustellen. Gleichwohl ist dieser Küchenmeister auch kein Subjekt im klassischen Sinne; auch die praktische Ausübung eines bestimmten Vermögens hat sein Tun hinter sich gelassen. Handelt es sich bei Pao Ding um eine „Regression“ in die dunkle Natur des eigenen Selbst? Erzählt die Geschichte von einer „ästhetisierenden Selbstreflexion“ des Subjekts, von der „Selbsttransformation einer Praxis“? Indem sich für Pao Ding das Zerlegen des Ochsen – wenngleich mit Umsicht vollzogen – wie „von selbst“ (*zì rán* 自然) ergibt, hat er nicht etwa ein praktisches Vermögen bis zur Selbstvergessenheit habitualisiert. Ganz prinzipiell verfolgt er auf seinem Übungsweg weder Zweck noch Methode.

In Menkes Theorierahmen läßt sich diese Geschichte schwerlich fassen. Insoweit er sich Herder, Sulzer und Mendelssohn anschließt, finden sich bei ihm die „dunklen Kräfte“ in einer *dienenden* Funktion wieder. In selbstreflexiver Weise „beleben“ und „transformieren“ sie die praktischen Vermögen des Subjekts, „bis sie zu dunklen Kräften werden und zu spielen beginnen“ (73-74). Letztlich fördern sie also in untergeordneter Stellung den Prozeß der Subjektbildung, die Ästhetisierung subjektiver Praxis (79-82), obwohl es für Menke anfangs ausdrücklich darum ging, eine unaufhebbare Differenz zwischen Mensch und Subjekt – „den Menschen als Differenz“ – zu denken und *zu erhalten* (66). Beim Koch hingegen ist es umgekehrt durchaus ein praktisches Vermögen, eine Kunstfertigkeit, die der Einübung in einen höheren „Weg“ in untergeordneter Stellung zu Diensten ist. Dieser „Weg“ kommt indes einem Rückgang in die Welt der Dinge, einer „Wandlung mit den Dingen“ (*yǔ wù huà* 與物化)²⁰⁾ gleich, nicht der selbstreflexiven Ausbildung zum Subjekt. Leibhaft verkörpert Pao Ding Bewegungsvollzüge, die ihn auf seinem „Weg“ *immer wieder neu* hin zur Welt, hin zum Ochsen, aber auch zu sich selbst führen. Der Vollzug seiner kunstfertigen Tätigkeit bietet einen Ort für die jeweils erneuerte *Zeitigung* seiner gesamten Lebensbewegung in der Begegnung mit einer umfassenderen Bewegtheit – dem Weltgegenüber.²¹⁾

7. Kraft – Welt – Responsivität

Die Herkunft der „dunklen Kräfte“ liegt nicht im Menschen allein. Aus phänomenologischer Sicht ist unbedingt die Vorgängigkeit von Welt mitzudenken. Eine Kraft wird in der Situiertheit des Daseins *hervorgerufen*; Kraft selbst – nicht erst der Prozeß bewußter Subjektbildung – markiert bereits den Einbruch eines Fremden, worauf sie als Kraft *antwortet*. Insofern kann Kraft von vornherein nicht ausschließlich dem Individuum zugeschrieben werden. Husserl interessiert am Begriff der Kraft der Wesenszusammenhang zwischen Kraft und Lebendigkeit. Statt in der freien Kraftausübung sucht er „Lebendigkeit“ gerade in der Fähigkeit zum Eingehen auf eine „Motivation“²²⁾ seitens der Welt dingfest zu machen.²³⁾

In dieser Linie weiterdenkend, hat Bernhard Waldenfels Kraft bis in dasjenige Widerfahrnis zurückverfolgt, welches Welt eröffnet. Dieses Pathos ist für ihn ein „Doppelereignis“, das sich nicht in Schemata wie subjektiv-objektiv oder aktiv-passiv einordnen läßt.²⁴⁾ Erst in der Erwidernng wird ja der Anruf zum An-ruf, wird eine Wirksamkeit zur Wirkung. Bedeutet dies nicht, daß auch eine Kraft durch *Erwidernng* zur Kraft erst werden muß? Gehören Kraft und Gegenkraft – oder besser: Unkraft? – nicht unauflöslich zusammen? Sulzers Gedanken einer „Energie“ aufgreifend, welche von den Dingen her die Seelenkräfte anrührt und in Bewegung versetzt (71-72), streift Menke zwar das pathische Moment im Begriff der Kraft; allerdings tritt in einer bloßen Umkehrung der Wirkrichtung Kraft nach wie vor nicht als *Doppelereignis* und *welteröffnendes* Moment zutage. Eine klassische Anthropologie mit ihrer Rede von der „Seele“ – bei gleichzeitiger Vernachlässigung oder Reduktion alles Leiblichen – scheint den Weg dahin zu verstellen.

In der ostasiatischen Überlieferung wird von vornherein und vielfach bis heute²⁵⁾ nicht vom ontologisch gefaßten Individuum ausgegangen; der Mensch wird grundsätzlich aus einer lebendigen Bezüglichkeit heraus gedacht. Insofern stehen nicht wenige Leitfiguren dort seit alters her außerhalb des Rahmens klassischer europäischer Handlungstheorien. Die „dunklen Kräfte“ mögen im einzelnen Menschen *zusammenlaufen*, doch entspringen sie nicht in ihm. Vom ostasiatischen Philosophieren aus ließen sich heute Horizonte des Kraftbegriffs entwickeln, die die Reflexion darüber sowohl zu einer fundamentalen *Welthaftigkeit* und *Intersubjektivität* wie ebenso zur Frage nach dem *Üben* hin aufschließen könnten. Zur Veranschaulichung sei abschließend kurz auf die Schreibkunst eingegangen.

8. Leibhafte Übungsbewegung und Zeitigung in der ostasiatischen Schreibkunst

Im Gegensatz zu einem klassisch physikalistischen Kraftbegriff muß Kraft als *in sich gedoppelt*, als *in sich widerständig*, gleichsam als *in sich zurücklaufend* gedacht werden, sobald sie als *leibliche* Kraft ausgeübt wird. Das Muster erinnert an Heideggers Nachdenken darüber,

daß der lebendige Organismus triebhaft veranlagt ist. Heidegger möchte die menschliche Seele keineswegs nach dem Muster der Biologie als teleologische Lebenskraft (57) verstehen. Im Trieb denkt er vielmehr eine Kraft, die das Dasein aus sich selbst hervortreibt, so daß es sich in sich selbst „vorlegen“ und auf eine Welt hin öffnen kann.²⁶⁾ Dieses „Fähigsein“ unterscheidet Heidegger von einem „dienlichen Werkzeug“, weil der Trieb diensthaft einbehalten bleibe in den Organismus.²⁷⁾ Für ihn ist also die Fähigkeit – im Unterschied zu einem auf äußere Zwecke gerichteten „Vermögen“, aber ähnlich einer in sich zurücklaufenden „Kraft“ – im Trieb des Organismus *sich selbst zu eigen*.²⁸⁾ Eine Analyse derjenigen Kräfte, welche beim Malen und kunstvollen Schreiben mit Pinsel und Tusche nach ostasiatischem Verständnis wirksam werden, hilft diese Einsichten zu vertiefen.

Die „dunklen Kräfte“ als unbestimmte und unbewußte Antriebe der Seele zu fassen, die obendrein nur in eine Richtung gehen können, greift zu kurz. Ebenso wenig lassen sie sich – in Anbetracht der Schreibkunst – in ihrer Bedeutung für ein „ästhetisches Philosophieren“ auf die „rauschhafte Entfesselung“ durch den Künstler reduzieren. Alle vermeintlichen „Seelenkräfte“ müssen im Leiblichen stattfinden, um überhaupt zutage treten zu können. Kraft ist in ihrem leiblichen Austrag jedoch in sich komplex verfaßt. Der Leib ist, wie Hermann Schmitz betont, zu jeder Zeit vom atmenden Wechsel zwischen Anspannung und Entspannung, Weitung und Engung gekennzeichnet. Er ist weder eine Maschine, worin oder vermittels deren eine Kraft wirksam wird, noch ist der Leib ein „krafterfüllter Zustand“, eine Ansammlung von Kräften vor deren Entladung in tätige Bewegung. Hingegen gilt es, den Leib als *Tonalität und Modulierung von Bewegtheit* zu verstehen. Unser Leib-Sein ist derjenige Ort, an dem eine Vielzahl von Kräften und Gegenkräften zu einer innerleiblichen Differenz oder „Unwucht“²⁹⁾ zusammenschießen. Schließlich ist es die leibliche Bewegtheit, worin Kraft nicht lediglich wirksam wird, sondern worin Kraft *als Kraft* in absoluter Immanenz *empfunden* wird, wie Michel Henry aufgewiesen hat.³⁰⁾ Auch das altchinesische Verständnis des Empfindens als „Erregung“ (*gǎn* 感) impliziert leibhaft wirksame Kraftverhältnisse. Eine Empfindung ist weder eindeutig passivisch noch klar aktivisch zu fassen, wo mit *gǎn* 感 als „Anrührung“ stets zugleich das „Angerührt-werden“ ausgedrückt wird. So bezeichnet *gǎn* 感 letztlich jenen *Zwischen-Ort*, wo „Anrührbarkeit“ stattfindet, wo Empfindung und Empfundenes uranfänglich zueinander treten.

Um dieses Phänomen in den Blick zu bekommen, muß freilich auch die *Zeitlichkeit* in der Ausübung einer Kraft anders bestimmt werden. Statt *in der Zeit* zu wirken, stiftet eine leibhaft ausgetragene Kraft in der „Widerwendigkeit“ (*nizhuǎn* 逆轉) eines *in sich selbst zurückgenommenen Bewegungsvollzuges* ihre je eigene Weise der Zeitigung. Es handelt sich dabei immer auch um eine bestimmte Weise, in der sich das Leben des Menschen zeitigt. Die solchermaßen widerwendige Entfaltung einer *Kraft als Weise der Zeitigung von Lebendigkeit* unterläuft die schlichte Alternative von Leben hier und Handeln dort, welche Menkes Entgegensetzung von vorsektiven „dunklen Kräften“ und subjektiven „Vermögen“ einführt. Das Phänomen dürfte treffender zu verstehen sein als die jeweils situativ bestimmte Weise einer Zeitigung von Leben

im Handeln und *durch* Handeln. Das Leben findet also nicht irgendwo „im Dunkeln“ statt, unter oder neben dem bewußten Können und Handeln eines Subjekts. Nach dieser Auffassung kann Handeln allein *als* Leben, d.h. *aus* der Kraft *heraus* sinnvoll werden.

All dies findet sich im Blick auf wesentliche Momente der Schreibkunst bestätigt. Das „kraftvolle“ Vorwärtsdrängen der Pinselspitze im Schreibduktus soll immer ein gegenläufiges Kraftmoment in sich aufnehmen, so daß mit dem scheinbaren Vorwärts ein gewisses Innehalten einhergeht. Diese der Schreibe**be**wegung *immanente Widerständigkeit* wird in vormodernen Traktaten aus China gerade *nicht* als äußere Gegenkraft verstanden; vielmehr wird sie als *innere Widerwendigkeit* der leiblich verkörperten Kraft selbst gedacht. Erst diese Widerwendigkeit der Kraft verleiht dem Schreiben seine besondere – auch ästhetische – Qualität. Erläutern läßt sich dieser Leitgedanke mit dem Bild von einem „Boot, das flußaufwärts gegen den Strom anfährt“.³¹⁾ Verdichtung und Lösung fallen im Schreibakt nicht zuletzt darum überein, weil die leibhaft vollführte Schreibe**be**wegung eine *responsive* Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt eingeht. Die Kraft leiblicher Bewegung zeigt in ihrem Kern genau jene Modalitäten, welche die Schreibkunst im ganzen ästhetisch und ethisch fruchtbar macht. Im Widerspruch zur klassischen Theorie des Handelns stehen Aussagen wie diese, die dem apokryphen Text „Über die acht Verfahrensweisen der Pinselführung im Schriftzeichen *yong*“ („Yong zi ba fa 永字八法“, vermutlich 2. Jahrhundert) entstammen:

„Die Hand folgt dem Pinsel, wohin sie dieser schickt [...] Was das Vorwärtsstreben des Pinsels beim *lüè*-Strich [丿 im Schriftzeichen *yǒng* 永, von rechts oben nach links unten zu ziehen] betrifft, resultiert hier notwendigerweise die Stärke aus einer Absicht, *die Bewegung zurückzuhalten*.“³²⁾ [Hervorhebung M. O.]

Der Schreibverlauf stellt demnach keine lineare Kraftentfaltung in Raum und Zeit dar. In Form einer inneren Bewegtheit soll der Schreibakt statt dessen *auf sich selbst hin* geöffnet bleiben; in jedem Punkt der Bewegung soll er gekennzeichnet sein von „einem Freiraum zum Zurückwenden“.³³⁾ Die Schreibe**be**wegung soll, „wo sie verweilt, voranschreiten, wo sie aber voranschreitet, da verweilen.“³⁴⁾ Die gewissermaßen „gegen den Strich gehende Bewegungsgestalt“ (*nì shì* 逆勢) bringt es mit sich, daß man „den Pinsel führt, indem die Bewegung unterdrückt wird“.³⁵⁾ Wird hier nicht eine Kraft gedacht, die sich *als Kraft* in sich selbst zurücknimmt? Diese paradox anmutende Kraftanwendung wird noch genauer beschrieben:

„Sowie man [den Pinselzug] flüssig machen möchte, muss man ihn absichtlich *gegen den Strich gehen* lassen; sowie man [den Pinsel auf den Schreibgrund] senken möchte, muss man ihn mit Absicht emporheben; [...] sowie man [den Pinselzug] gerade ausstrecken möchte, muss man ihn mit Absicht krümmen; [...] sowie man [den Pinsel] vorantreiben möchte, muss man ihn mit Absicht anhalten. Auch die Schreibkunst rechnet so *gegen den Strich*.“³⁶⁾ [Hervorhebungen M. O.]

In dieser Weise soll sich eine „widerständig-trockene“ (*sè* 澀) Pinselführung ergeben, die als ästhetisch-ethische Leitidee über das Feld der Kunst hinausweist und eine allgemeine

Lebenshaltung widerspiegelt. Andeutungsweise läßt dies folgende Charakterisierung erkennen:

„Wenn aber der Pinsel gerade drauf und dran ist voranzuschreiten, dann ist da gleichsam *etwas, das sich gegen ihn spreizt*, und wenn er unter äußerster Anspannung damit *kämpft*, so gerät es *von selbst* widerständig-trocken, ohne dass auf das Widerständig-Trockene abgezielt worden wäre.“³⁷⁾ [Hervorhebungen M. O.]

Zwischen den Zeilen klingen da die einflußreichen *ethischen* Grundideen eines „von selbst“ und eines Tuns „ohne etwas zu tun“ (*wú wéi* 無為) an. Konkret beschrieben wird freilich das *innere Ringen von Kräften mit sich selbst* in der Schreibbewegung. Entgegen Menkes Grundannahme, daß Kräfte sich nur rauschhaft entfesseln, aber nicht kontrolliert werden können, und daß sie daher durch Vermögen ersetzt werden müssen, zielt dieser Lehrtext ausdrücklich auf eine *Einübung* in die „widerständig-trockene“ Verfahrensweise ab. Was in der Schreibübung geübt wird, ist nicht das Vermögen, mit Pinsel und Tusche nach allen Regeln der Kunst einen bestimmten Strich zu ziehen. Es geht darum, unmittelbar dem *Wie* der Kraftentfaltung selbst – und zwar *auf der Ebene der Kraftanwendung* mit all ihren Rhythmen und Widerständigkeiten – eine bestimmte *Vollzugsgestalt* zu verleihen. Es handelt sich um eine *Übung der Kraft* – mag diese Übung auch paradox auftreten, denn sie soll zuletzt Einübung sein in ein „von selbst“, also in eine Weise der Kraftausübung, die einem „Nicht-Tun“ gleichkommt.

Soweit ferner sorgfältigst auf *Tempo* und *Rhythmus* eingegangen wird, wird zumindest andeutungsweise erkennbar, wie diese Art der Schreibübung sogar als Einübung in eine ethisch belangvolle Weise der *Zeitigung* eigener Lebensbewegtheit anzusehen ist. Bis in jedes Detail wird mitunter erläutert, wie ein einzelner Strich auszuführen sei. Die zweifache Anleitung beispielsweise zum *zhé* 磔 -Strich (ㄣ) – der letzte rechts unten im Schriftzeichen *yǒng* 永, zu ziehen von links oben nach rechts unten – lautet so:

(1) „Im anfänglichen Erzittern sollte [die Pinselspitze] sich in sich einrollen; sie sollte *innehalten*, um von dieser Stelle *erneut aufzubrechen*. [...] Wenn die Bewegungstendenz aufgebraucht ist, sollte [die Bewegung des Pinsels] leicht abheben, um sodann nach unten abzutauchen und sich zu sammeln – durch Stärke und Behendigkeit ist dies zu erlangen [...].

(2) Die Bewegungstendenz sollte jäh und dabei ‘widerständig-trocken’ sein; sobald die Bewegungsgestalt erreicht ist, sollte [die Bewegung des Pinsels] leicht abheben und *insgeheim* [die Pinselspitze] sammeln, *um die Bewegungstendenz aufzubewahren*. Man sollte *warten*, bis die Bewegungstendenz aufgebraucht ist, um schließlich [den Strich nach rechts hin] aufzubrechen.“³⁸⁾ [Hervorhebungen M. O.]

Die zu ziehende Linie wird hier von vornherein als eine „Bewegungstendenz“ oder „Bewegungsgestalt“ (*shì* 勢) in den Blick genommen. Diese Bewegungsgestalt kann nur aus der *Schreibbewegung in der Zeit* hervorgehen. Wenn wir den einzelnen Strich ㄣ als fertige Figur im Raum und als bloßes Ergebnis der Kraftentfaltung anschauen, verfehlen wir das Wesentliche an seiner Gestalt. Denn höchster Wert wird da gelegt auf das „Zusammennehmen“ (*shōu* 收) der Pinselhaare *nach Abschluß* der Schreibbewegung, ebenso auf ein „Abwarten“ (*hòu*

候) in der *Zeitgestalt* des Krafteinsatzes.

Das Vorantreiben der Pinselspitze soll stets bedacht bleiben auf ein Zurückkommenlassen aller Pinselhaare in die Mittelachse des Pinselschaftes. So markiert das dynamische Abklingen des *Bewegungsimpulses* in der Zeit die ästhetische Vollendung der statisch im Raum erscheinenden Linie. Dieses Abklingen gilt es beim Schreiben auf paradoxe Weise „abzuwarten“ – ohne doch an irgendeiner Stelle innezuhalten, ohne je den Pinsel physikalisch tatsächlich zum kraftlosen Stillstand zu bringen. Genau in dieser „abwartenden“ *Weise des Bewegungsvollzuges*, die nichts mit dem Aussetzen einer Handlung in Zeit und Raum gemein hat, kommt *innerhalb* der vorwärtsstrebenden Pinselbewegung selbst ein „gegenläufiges“, „widerwendiges“ (*nì* 逆) Moment zum Tragen. Dadurch wird die im Schreibakt entfaltete Kraft *in sich zurückgenommen*, jedoch nicht aufgehoben. Was wie eine eigenartige Zeitlücke, wie ein „Aussetzer“ in der Ausbildung einer Zeichengestalt aussehen mag, ist viel eher als *Modulation von Kraft und Zeit*, als eine eigentümliche Weise der Zeitigung leiblicher Bewegtheit mit ethischen Implikationen zu verstehen.

In der Schreibkunst verwirklicht sich die ästhetische Einübung in eine *Kraft-und-Zeit-Gestalt*; eigens gesucht wird freilich deren *ethische* Bedeutsamkeit für die gesamte Daseinsentfaltung. Die Lebendigkeit und Bewegtheit des Daseins werden da begriffen als eine in sich komplex verfaßte *Kraftgestalt*, die es zu üben gilt. Insofern diese paradox anmutende Kraftentfaltung eine Weise der Zeitigung von Leben kennzeichnet, kann sie – entgegen Menkes Annahmen – durchaus einen bestimmbaren *Weg zur Selbstwerdung* eröffnen. Kraft kann und will geübt werden. Was geübt werden muß, sind schon die Kräfte selbst, nicht erst ihr „Gebrauch“ durch bestimmbare und methodische Vermögen. Vermutlich sind die für Kampfkünste und theatralische Darstellungsweisen in Japan zentralen *kata* 型 genau solche *leibhaft einzuübenden Kraft-und-Zeit-Gestalten* wie in der Schreibkunst.

9. Schlußbemerkung zur Freiheit

Zuletzt ist im Hinblick auf die ostasiatische Überlieferung, zumal die zur Ästhetik, Menkes eurozentrischer Begriff der Freiheit einer Revision bedürftig, was hier indes nur angedeutet werden kann. Kann Freiheit, statt mich als Subjekt zu bilden und zu bewähren, nicht auch in einer *Befreiung von mir* in meiner vereinzelt Subjektivität gelegen sein, ohne darum in Selbstaufgabe ausarten zu müssen? Wäre Freiheit nicht vielleicht in einem situativ jeweils erneuerten Freisein *zu* den Dingen zu suchen, die mir begegnen? Kann diese Befreiung und Öffnung zur Welt nicht eine wesentliche Aufgabe künstlerischer und ästhetischer Praxis ausmachen? Insbesondere die in ästhetischem Verhalten leibhaft entfalteten Kräfte – also Menkes zweckgeleitetes Handeln und praktische Vermögen in sich aufnehmende und verwandelnde „Ästhetisierung“ menschlicher Praxis – wäre doch dazu angetan, statt Nietzsches „Freiheit über den Dingen“ (110) viel eher ein Freisein *bei* den Dingen – ein freies

„Sein bei den Dingen“ – zu befördern.

Freiheit scheint ebenso Freisein zum „Nichtkönnen“ und zum Tun „ohne etwas zu tun“ bedeuten zu können, wie sie die Freiheit eines Subjekts in der Entfaltung seiner „Vermögen“ oder seiner „dunklen Kräfte“ bezeichnen mag. Freiheit wäre in einer Rücknahme aus dem „ich denke“, „ich tue“ oder „ich schaffe“ europäischer Philosophen und Künstler ins Freie einer – um einen Gedanken Heideggers aufzugreifen – „lassenden Gelassenheit“ zu suchen. Der andere „freie“ Mensch kann sich in einem *responsiven Zwischenbezirk* zwischen Ich und Welt „von selbst“ auf ein *Zwischengeschehen* einlassen und sich „mit den Dingen wandeln“.

注

- 1) Die Ziffern in Klammern beziehen sich durchweg auf Christoph Menkes *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008). Sein zweites Buch, *Die Kraft der Kunst* (Berlin: Suhrkamp, 2013), kann hier nicht eingehender besprochen werden.
- 2) Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*, hg. v. M. Fleischer, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966 [Hua XI], [§ 3] 13/ [§ 13] 50/ [§ 32] 148-149.
- 3) Die erste systematische Ausarbeitung dieser anfänglichen Ausrichtung des Geschmacksurteils auf den zukünftigen Beamten liefert der *Bericht über den Menschen (Ren wu zhi 人物志)* des Liu Shao 劉劭 (189?-244?); vgl. John K. Shyrock, *The Study of Human Abilities. The Jen wu chih of Liu Shao*, Nachdruck, New York, 1966.
- 4) Klassisch entfaltet findet sich diese „Physiognomik“ in Liu Yiqings 劉義慶 Werk *Neue Reden über Geschichten dieser Welt (Shi shuo xin yu 世說新語)* vom Anfang des fünften Jahrhunderts, vor allem im neunten Kapitel mit dem Titel „Bewertung feiner Linienmuster [sc. schöner Charaktere]“ (Pin zao 品藻); vgl. Richard B. Mather, *Shih-shuo Hsin-yü. A New Account of Tales of the World by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün*, Minneapolis, 1976.
- 5) Für die Dichtung repräsentativ sind die *Rangordnung in der Dichtung (Shi pin 詩品)* des Zhong Hong 鍾嶸 (471?-518?) und in theoretisch vertiefter Weise etliche Kapitel der dichtungstheoretischen Abhandlung *Das gebildete Innere und ziselierter Drachen (Wen xin diao long 文心雕龍)* des Liu Xie 劉勰 vom Beginn des sechsten Jahrhunderts; vgl. Vincent Yu-chung Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons. A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*, Hong Kong, 1983. Auch eine Übertragung auf das Gebiet der Malereikritik findet zu dieser Zeit statt, wie das *Ältere Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei (Gu hua pin lu 古畫品錄)* des zwischen 479 und 502 tätigen Xie He 謝赫 belegt; vgl. Mathias Obert, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München, 2007, 181-202/ 448-464.
- 6) Mathias Obert, „Leibliche Mimesis und Selbstsorge in den chinesischen Künsten des Pinsels“, in: Marcus Schmücker/ Fabian Heubel (Hg.), *Dimensionen der Selbstkultivierung. Beiträge des Forums für Asiatische Philosophie*, Freiburg/ München: Alber, 2013, 396-426.
- 7) Mathias Obert, „Ein Weltzugang im Bild. Für eine transkulturelle Phänomenologie des ästhetischen Verhaltens“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 36.2 (2011/6), 125-151; Obert, *Welt als Bild*, 203-430.
- 8) Beispielsweise *Selbstbildnis mit Sektglas* (1919, Privatsammlung), *Selbstbildnis mit rotem Schal* (1917, Staatsgalerie Stuttgart), *Selbstbildnis als Clown* (1921, Von der Heydt-Museum Wuppertal), *Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette* (1923, Museum of Modern Art New York).
- 9) Etwa *Selbstbildnis mit aufgestützter Wange 1916* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen [Hg.], Max Beckmann. *Selbstbildnisse* [Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2000 – 2001], München:

- Braus, 2000, 143), *Liebespaar 1917* (ebd. 155), *Selbstbildnis 1917* (ebd. 159), *Selbstbildnis 1918* (ebd. 179), *Großes Selbstbildnis 1919* (ebd. 191), *Der Ausrufer (Selbstbildnis) 1921* (ebd. 221), *Selbstbildnis mit Fisch 1949* (ebd. 309).
- 10) Richard Shiff, „With Closed Eyes: De Kooning’s Twist“, in: *Master Drawings*, 40 (2002), 73-88.
 - 11) Richard Shiff, *Between Sense and de Kooning*, London: Reaktion Books, 2011.
 - 12) Richard Shiff, „de kooning controlling de kooning“, in: Cornelia H. Butler/ Paul Schimmel et al., *Willem de Kooning: tracing the figure*, Princeton: UP, 2002, 157.
 - 13) Shiff, „de kooning controlling de kooning“, 163: „removing the eye from the hand’s production of an image intended for vision“.
 - 14) Shiff, *Between Sense*, 103: „generated by the intimate tactile sensations of drawing and painting“.
 - 15) Shiff, „With Closed Eyes“, 76; Shiff, *Between Sense*, 159.
 - 16) Shiff, *Between Sense*, 105: „ acting out, or acting through, bodily forms that could belong either to him or to someone else“.
 - 17) Vgl. die Bildtafeln 4/ 20/ 21/ 39-41/ 67/ 74 in: Shiff, *Between Sense*.
 - 18) Martin Heidegger sieht in Anlehnung an Leibniz in einem „Nichtkönnen“ – in der Einheit von Kraft und Gegenkraft - geradezu das entscheidende Merkmal, wodurch die aristotelische Theorie der „Kraft“ (*δύναμις*) zur Grundfrage nach der Seinsweise des Seienden vordringe: M. H., *Aristoteles, Methaphysik* Θ 1-3. *Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, 3. durchges. Auflage, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2003 [GA 33], 91/ 97/ 102/ 105-106.
 - 19) Guo Qingfan 郭慶藩, *Zhuang Zi ji shi* 莊子集釋, Beijing: Zhonghua 中華, 1954, 57: 行為遲。動刀甚微; vgl. Richard Wilhelm, *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W., München: Diederichs, 1969, 55.
 - 20) Guo Qingfan, *Zhuang Zi jishi*, 187/ 290 (Wilhelm, *Dschuang-Dsi*, 132/ 205).
 - 21) Eingehend diskutiert habe ich diese Deutung in: Soun Hao 宋灝, „Nizhuan yu shouhui: *Zhuang Zi* zuo wei yizhong yundong shiyanchang 逆轉與收回: 《莊子》作為一種運動試驗場域“ (Umkehrung und Rücknahme: Das Zhuang Zi als eine Art Experimentierfeld der Bewegung), in: Academia Sinica, Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy 《中國文哲研究通訊》, 22: 3 (2012/ 9), 169–187.
 - 22) Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, edited by Marly Biemel, The Hague: Martinus Nijhoff, 1953 [Hua IV], [§ 56] 220-228.
 - 23) Hua XI, 170.
 - 24) Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp, 2010, 110.
 - 25) Die Arbeiten von Kimura Bin 木村敏 zu Phänomenen des „Zwischen“ (*aida* あいだ und *ma* 間) beispielsweise zehren von diesem andersartigen Ansatz.
 - 26) Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1983 [GA 29/ 30], 331-339.
 - 27) Heidegger, *Die Grundbegriffe*, 324.
 - 28) Heidegger, *Die Grundbegriffe*, 340.
 - 29) Thomas Buchheim verwendet diesen Ausdruck freilich in einer anderen, für mich nicht völlig nachvollziehbaren Weise, nämlich als Charakterisierung von „Vermögen“, welche als je bestimmte Verfassungen der Lebendigkeit von Lebendigem insgesamt innewohnen: Th. B., „Vermögen als Ursachen“, in: Anne Sophie Spann/ Daniel Wehinger (Hg.), *Vermögen und Handlung. Der dispositionale Realismus und unser Selbstverständnis als Handelnde*, Münster: Mentis, 2014, [171-187] 172.
 - 30) Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris: PUF

- (1965), 5^{ième} éd., 2003, 74/ 80–82/ 107/ 113/ 128/ 260.
- 31) Liu Xiaoqing 劉小晴, *Zhongguo shuxue jifa pingzhu* 中國書學技法評注 (*Kritische Anmerkungen zu den Techniken der chinesischen Schreibkunst*), 2. Auflage, Shanghai 2002, 68: 如逆水之行舟.
- 32) Hua Zhengren 華正人 (Hg.), *Lidai shufa lunwenxuan* 歷代書法論文選 (*Anthologie von historischen Traktaten zur Schreibkunst*), 2 Bde., Taipei 1997, 820: 手隨筆遣 [...] 夫掠之筆趣, 意欲留而必勁.
- 33) Liu, *Zhongguo shuxue*, 156: 回旋之余地.
- 34) Zhu Hegeng 朱和羹, „Lin chi xin jie 臨池心解“ (Persönliche Einsichten vom Rand des Tuschebeckens), in: Hua Zhengren, *Lidai shufa*, 685: 留處行, 行處留.
- 35) Liu, *Zhongguo shuxue*, 147: 挫动而行.
- 36) Da Chongguang 笪重光, „Shu fa 書筏“ (Floß der Schreibkunst), in: Hua Zhengren, *Lidai shufa*, 523: 將欲順之, 必故逆之; 將欲落之, 必故起之 [...] 將欲伸之, 必故屈之 [...] 將欲行之, 必故停之. 書亦逆數焉.
- 37) Liu Xizai 劉熙載, „Yi gai – shu gai 藝概、書概“ (Abriss der Künste: Schreibkunst), in: Hua Zhengren, *Lidai shufa*, 661: 惟筆方欲行, 如有物拒之, 竭力而與之相爭, 斯不期澀而自澀.
- 38) Hua Zhengren, *Lidai shufa*, 821: (1) 戰而去欲卷, 復駐而去之. [...] 盡勢輕揭而潛收, 在勁迅得之. [...] (2) 勢欲險而澀, 得勢而輕揭暗收存勢, 候其勢盡而磔之.

Literaturverzeichnis:

- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), *Max Beckmann. Selbstbildnisse* [Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2000 – 2001], München: Braus, 2000.
- Butler, Cornelia H. / Schimmel, Paul et al., *Willem de Kooning: tracing the figure*, Princeton: UP, 2002.
- Guo Qingfan 郭慶藩, *Zhuang Zi ji shi* 莊子集釋, Beijing: Zhonghua 中華, 1954.
- Heidegger, Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1983 [GA 29/ 30].
- , *Aristoteles, Methaphysik* Θ 1-3. *Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, 3. durchges. Auflage, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2003 [GA 33].
- Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris: PUF, 5^{ième} éd., 2003.
- Hua Zhengren 華正人 (Hg.), *Lidai shufa lunwenxuan* 歷代書法論文選 (*Anthologie von historischen Traktaten zur Schreibkunst*), 2 Bde., Taipei 1997.
- Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, edited by Marly Biemel, The Hague: Martinus Nijhoff, 1953 [Hua IV].
- , *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*, hgg. v. M. Fleischer, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966 [Hua XI].
- Liu Xiaoqing 劉小晴, *Zhongguo shuxue jifa pingzhu* 中國書學技法評注 (*Kritische Anmerkungen zu den Techniken der chinesischen Schreibkunst*), 2. Auflage, Shanghai 2002.
- Mather, Richard B., *Shih-shuo Hsin-yü. A New Account of Tales of the World by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün*, Minneapolis, 1976.
- Menke, Christoph, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- , *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Obert, Mathias, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München, 2007.
- , „Ein Weltzugang im Bild. Für eine transkulturelle Phänomenologie des ästhetischen Verhaltens“, *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 36.2 (2011/6), 125–151.
- Schmücker, Marcus/ Heubel, Fabian (Hg.), *Dimensionen der Selbstkultivierung. Beiträge des Forums für*

- Asiatische Philosophie*, Freiburg/ München: Alber, 2013.
- Shiff, Richard, „With Closed Eyes: De Kooning's Twist“, *Master Drawings*, 40 (2002), 73-88.
- , *Between Sense and de Kooning*, London: Reaktion Books, 2011.
- Shih, Vincent Yu-chung, *The Literary Mind and the Carving of Dragons. A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*, Hong Kong, 1983.
- Shyrock, John K., *The Study of Human Abilities. The Jen wu chih of Liu Shao*, Nachdruck, New York, 1966.
- Soun Hao 宋灝 (Mathias Obert), „Nizhuan yu shouhui: *Zhuang Zi* zuo wei yizhong yundong shiyanchang 逆轉與收回:《莊子》作為一種運動試驗場域“ (Umkehrung und Rücknahme: Das Zhuang Zi als eine Art Experimentierfeld der Bewegung), *Academia Sinica, Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy* 《中國文哲研究通訊》, 22: 3 (2012/ 9), 169–187.
- Spann, Anne Sophie/ Wehinger, Daniel (Hg.), *Vermögen und Handlung. Der dispositionale Realismus und unser Selbstverständnis als Handelnde*, Münster: Mentis, 2014.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Wilhelm, Richard, *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von R. W., München: Diederichs, 1969.

(Professor, National Sun Yat-sen University, Taiwan)