

Ziming Huang

Der Pinselstrich

Eine phänomenologische Studie
im Schnittfeld von
Gesichts- und Tastsinn

Verlag Traugott Bautz GmbH

Ziming Huang
Der Pinselstrich

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray · Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · New York | Martin Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong | Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien | Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski · Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Seongha Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann · Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos · Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebech · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Hanzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main | Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Markus Ophälders · Verona | Luis Román Rabanaque · Buenos Aires | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima | Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Wuppertal | Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana Shchyttsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto | Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandavelde · Milwaukee | Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Ziming Huang

Der Pinselstrich

Eine phänomenologische Studie
im Schnittfeld
von Gesichts- und Tastsinn

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.de>

中国河南省社会科学院哲学与宗教研究所
Institut für Philosophie und Religion,
Henan Akademie der Sozialwissenschaften, Zhengzhou, VR China.

Der vorliegende Band wurde am
Středoevropský institut pro filosofii (SIF)
der Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií vorbereitet.



Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2026

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-68911-056-7

Meiner lieben Mutter gewidmet

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
ERSTER TEIL: PHILOSOPHISCHE ANALYSE	
1. Historische Theorien zum Gesichts- und Tastsinn	17
1.1 Der Gesichtssinn in Platons Ideenlehre	17
1.2 Aristoteles' Seelenlehre über die Sinne	18
1.3 Berkeleys neue Theorie über das Sehen	21
1.4 Kants Form der Anschauung a priori	25
1.5 Das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn in Bezug auf Erscheinung und Gegenstand	28
1.6. Husserls Analysen zur Wahrnehmung	31
1.6.1 „Uneigentliche Erscheinung“ und Vergegenwärtigung	31
1.6.2 Konstitution des Leibs durch Tastempfindungen	33
1.6.3 Zeit und Bewegung des Leibs in der Wahrnehmung	36
1.6.4 Zusammenfassung	40
1.7 Leiblichkeit bei Merleau-Ponty	43
1.7.1 Die Einheit des Gesichtsfelds	43
1.7.2 Die Einheit des leiblichen Wahrnehmungsfelds	46
1.7.3 Der Leib und seine Korrelation zur Welt	49
2. Schichtenanalyse des Bildbewusstseins	52
2.1 Drei Schichten des Bildes bei Husserl	52
2.2 Schichten des Bildes bei Ingarden	56
2.3 Der ästhetische Gegenstand	62
2.3.1 Das Kunstwerk und der ästhetische Gegenstand	63
2.3.2 Repräsentation und Darstellung	73
2.4 Was ist der Pinselstrich?	76
2.4.1 Gesichtssinn und Tastsinn	77
2.4.2 Raum und Zeit	78
2.4.3 Farbe und Form: Verschiedene Elemente im Pinselstrich	80

2.4.4 Repräsentation und Darstellung: Der Pinselstrich als verschiedene Elemente	85
---	----

ZWEITER TEIL: KÜNSTLERISCHE ANALYSE

3. Der Pinselstrich in der westlichen Malerei	91
3.1 Die Umrisslinie in Vorgeschichte und Altertum	92
3.1.1 Die unbestimmte Umrisslinie in der Vorgeschichte	92
3.1.2 Strenge Formalisierung der Umrisslinie in der ägyptischen Malerei	93
3.1.3 Realistische Formalisierung der Umrisslinie in der griechischen Vasenmalerei	95
3.2 Darstellung des Schattens im Mittelalter und in der Neuzeit	96
3.2.1 Umrisslinie mit Schattierung im Mittelalter	97
3.2.2 Plastizität durch Schattierung bei Giotto	99
3.2.3 Sfumato bei Leonardo da Vinci: Ineinander fließende Umrisse	101
3.2.4 Der Tenebrismus von Caravaggio: Eine extreme Form von Schattierung	104
3.3 Durchbrüche des Pinselstrichs in der realistischen Darstellung	105
3.3.1 Eindruck in der Ferne: Der Pinselstrich von Velázquez	106
3.3.2 Eindruck in einem Augenblick: Der Pinselstrich von Hals	108
3.3.3 Der pastose Pinselstrich von Rembrandt	110
3.4 Ausdrucksvoller Pinselstrich in der Romantik	114
3.4.1 „Sturm“ des Pinselstrichs: Aquarelltechnik mit Ölfarben bei Turner	115
3.4.2 Der Pinselstrich im Gesichtsausdruck bei Goya	118
3.4.3 Rivalität von Zeichnerischem und Koloristischem: Unterschiedliche Einstellungen zum Pinselstrich im Klassizismus und in der Romantik	122
3.5 Der Pinselstrich im Impressionismus	126
3.5.1 Darstellung visueller Eindrücke: Der Pinselstrich im frühen Impressionismus	127
3.5.2 Farbpunkte des Pointillismus	133
3.5.3 Beständigkeit mit Erscheinung: Der Pinselstrich von Cézanne	135
3.6 Der Pinselstrich im Expressionismus	140
3.6.1 Darstellung des Verständnisses: Pinselstriche bei van Gogh	140

3.6.2 Darstellung der psychischen Gestalt: Der Pinselstrich von Munch	145
3.6.3 Die Befreiung der Farbe von der Form im Fauvismus	147
3.7 Der Pinselstrich in der abstrakten Malerei	148
3.7.1 Musikalischer Rhythmus: Der Pinselstrich in der konkreten Kunst von Kandinsky	148
3.7.2 Geometrische Regeln: Der Pinselstrich in der geometrischen Abstraktion von Mondrian	152
3.7.3 Leibliche Bewegung: Der Pinselstrich in der Aktionsmalerei von Pollock	153
4. Der Pinselstrich in der chinesischen Kalligrafie	155
4.1 Der Strich in der chinesischen Schrift	156
4.2 Von der Umrisslinie zur reinen Linie: Striche in der Siegelschrift	162
4.3 Von der reinen Linie zum geregelten Strich: Striche in der Kanzleischrift	166
4.4 Der Rhythmus des Strichs: Striche in der Regelschrift	174
4.4.1 Schreibpinsel und Pinselhaltung	177
4.4.2 Pinselführung in der Regelschrift	181
4.4.3 Striche und die Gestalt des Schriftzeichens	188
4.4.4 Der Strich als rhythmische Einheit	191
4.5 Kohärenz von Strichen: Striche in Kursivschrift und Grasschrift	193
4.5.1 Bänder zwischen Strichen in der Kursivschrift	195
4.5.2 Auslassung von Strichen in der Grasschrift	197
4.5.3 Drei Arten von Beziehungen zwischen Raum und Zeit in drei Hauptkategorien	200
4.5.4 Durchbrechen der Grenzen zwischen verschiedenen Kategorien: Striche in der Bruchschrift	206
4.6 Strich und Tusche	209
5. Der Pinselstrich in der chinesischen Malerei	218
5.1 Die Umrisslinie in der Figurenmalerei	219
5.1.1 Der Pinselstrich als Umrisslinie	220
5.1.2 Falten der Kleidung in der Feinzeichnung	221

5.2 Die Darstellung des Gefühls in der Berg-Wasser-Malerei	229
5.2.1 Darstellung des Gefühls als Einheit von Subjektivität und Objektivität: Die Idee der Berg-Wasser-Malerei	232
5.2.2 Fünf Schritte für die Gestaltung der Berge: Verfahren der Pinselführung in der Berg-Wasser-Malerei	233
5.2.3 „Cūn“: Gefühl von Texturen	235
5.2.4 „Färben“ in der Berg-Wasser-Malerei	245
5.2.5 „Punkte“: Gefühl von kleinen Pflanzen	252
5.2.6 Schritte für die Gestaltung von Bäumen	253
5.2.7 Pinselstrich für das Gefühl von Blättern	257
5.3 Der Raum außerhalb von Malstrichen	260
5.3.1 „Leer Lassen“: Abwesenheit des Pinselstrichs	260
5.3.2 Poetisierung der Malerei: Die Idee der Gelehrten-Malerei	265
5.4 Freie Formen des Pinselstrichs in der Blumen-Vogel-Malerei	267
5.4.1 Motive der Blumen-Vogel-Malerei	269
5.4.2 Der Pinselstrich im Gongbi- und Xieyi-Stil	272
5.4.3 Farbgestaltung in der chinesischen Malerei	275
5.4.4 Schritte im Kleinen Xieyi-Stil	279
5.4.5 „Spiel mit Strich und Tusche“ im Großen Xieyi-Stil	280
5.4.6 Pinselstriche im Gongbi-Stil, europäischen Malstil und Xieyi-Stil	287
5.5 Das Verhältnis zwischen Pinselstrich und Malerei	290
5.5.1 Entwicklung des Pinselstrichs in der Geschichte und in der Moderne: Drei Etappen der Malerei und drei Kategorien der Kalligrafie	290
5.5.2 Bild oder Pinselstrich? Die Debatte über Strich und Tusche in der Moderne	296
Schluss	298
1. Die europäische und die chinesische Malerei unter dem Aspekt von Gesichts- und Tastsinn	298
2. Der Pinselstrich und die leibliche Bedeutung der Malerei	302
Literaturverzeichnis	304
Bildnachweise	307

Einleitung

Die vorliegende Studie widmet sich der phänomenologischen Untersuchung des Pinselstrichs in der Kunst unter dem Aspekt des Verhältnisses von Gesichtssinn- und Tastsinn. Während sich die bisherige Literatur zu diesem Thema zumeist auf den Gesichtssinn konzentrierte, hebt die vorliegende Arbeit auch die Funktion des Tastsinns in der visuellen Kunst hervor. Da sich das Thema sowohl die Philosophie als auch die Kunst betrifft, gliedert sich die Untersuchung in zwei Hauptteile, in eine philosophische und eine künstlerische Analyse.

Der philosophische Teil gibt zuerst einen historischen Überblick über den Gesichtssinn und Tastsinn und fasst die vorliegenden philosophischen Forschungen zur Wahrnehmung und zum Verhältnis von Gesichtssinn und Tastsinn zusammen. Dabei wird anhand von Gedanken Edmund Husserls und Maurice Merleau-Pontys insbesondere auf die grundlegende Bedeutung des Tastsinns im Kontext der Leiblichkeit hingewiesen. Auf die Behandlung der schlichten Wahrnehmung folgt eine Schichtenanalyse des Bildbewusstseins, bei dem es sich um eine mehrfache Gegenständlichkeit mit entsprechenden Auffassungen handelt, und es werden die Schichten dargestellt, wie sie von Husserls und Ingardens Bildtheorien unterschieden wurden. In Bezug auf das ästhetische Erleben wird auf Dufrennes Unterscheidung von Kunstwerk und ästhetischem Gegenstand zurückgegriffen. Die Bedeutung von Gesichtssinn- und Tastsinn in der ästhetischen Betrachtung des Pinselstrichs führt zu dem Ergebnis, dass der Pinselstrich als Mittel zur Repräsentation dienen, aber auch als Zweck nur für sich selbst bestehen und folglich Eigenbedeutung besitzen kann.

Auf der Grundlage der philosophischen Analyse widmet sich die nachfolgende künstlerische Analyse der Entwicklung des Pinselstrichs in der westlichen Malerei, in der chinesischen Kalligrafie und in der chinesischen Malerei. Dieser zweite Teil der vorliegenden Studie intendiert nicht eine umfassende Untersuchung, sondern unternimmt als konkretisierende Er-

weiterung des ersten Teils eine zielorientierte Darstellung der Entwicklung des Pinselstrichs. Der Abschnitt über die westliche Kunst konzentriert sich daher nur auf solche Kunstrichtungen, die eng mit der Entwicklung von typischen Arten des Pinselstrichs zusammenhängen, und wählt die für jeden Typus repräsentativsten Kunstwerke aus. Dass im Abschnitt zur östlichen Kunst hauptsächlich die chinesische Kalligrafie und Malerei behandelt wird, bedeutet nicht, dass die Künste anderer asiatischer Ländern für dieses Thema ohne Belang wären. Es sind vielmehr zwei Gründe, die für diese Entscheidung ausschlaggebend waren: Zum einen haben ostasiatische Kunstformen ihren Ursprung oft in der chinesischen Kunst, die damit als ein typischer Vertreter der ostasiatischen Kunst überhaupt angesehen werden kann; zum zweiten kennt sich die Verfasserin dieser Studie mit der chinesischen Kunst besser aus als mit den Kunstrichtungen in anderen Ländern Ostasiens, so dass die vorzunehmende Analyse eine sicherere Grundlage hat. Da der Schwerpunkt auf einer phänomenologischen Untersuchung von Funktion und ästhetischer Bedeutung des Pinselstrichs in der bildenden Kunst liegt, gehören allgemeine technische Probleme nicht zum zentralen Thema; nur im Abschnitt über die chinesische Kalligrafie werden einige technische Details der Pinselführung erörtert, mit denen die ästhetische Bedeutung des Pinselstrichs in der Kalligrafie besser einsichtig gemacht werden kann.

Die Bildung des ästhetischen Gegenstands kann sowohl aus der sichtbaren Erscheinung des Pinselstrichs als auch aus der dem Pinselstrich inhärenten Bewegung aufgewiesen werden. Von der Rolle als Baustoff der Gestaltung bis hin zu einer Emanzipation von der repräsentierenden Funktion haben die Formen des Pinselstrichs in der westlichen Malerei eine enorme Entwicklung erfahren. Die Hochschätzung der Pinselführung in der chinesischen Kalligrafie verweist demgegenüber auf die Bedeutung von Zeitlichkeit und Leiblichkeit. Wegen des großen Einflusses der Kalligrafie kann die Ausdruckskraft der Pinselstriche als eines der wichtigsten Kriterien für die Bewertung der chinesischen Malereien bezeichnet werden.

In einem historischen Rückblick wird zum Schluss festgestellt, dass die Entwicklungstendenz sowohl der europäischen als auch der chinesischen Kunst aufgrund der Darstellungskraft der Pinselstriche in der zunehmenden Betonung der rein künstlerischen Elemente liegt. Das Wesen der Malerei besteht darin, dass sich die visuelle Form körperhaft durch leibliche Aktion manifestiert. Die malende Hand öffnet eine ästhetische Welt auf der Bildfläche, und diese Welt kann als eine Ausdehnung unseres Leibes betrachtet

werden. Durch die Affinität mit der Berührung bekundet der Pinselstrich die leibliche Bedeutung der Malerei.

Warum ich mich für das Thema des Pinselstrichs entschieden habe, liegt zum Teil in meinem kulturellen Hintergrund. Die chinesische traditionelle Kunst legt großen Wert auf die ästhetische Bedeutung von Pinselstrichen: Der Pinselstrich ist eines der Kernthemen der Kunst in unserer Kultur und ebenso attraktiv wie mysteriös – ein Umstand, der jeden Kunstliebhaber anzieht. Die hier angewandte Methode einer phänomenologischen Untersuchung steht mit meiner Ausbildung in Zusammenhang. Ich hoffe, durch eine möglichst klare phänomenologische Analyse die künstlerische Bedeutung von Pinselstrichen erläutern zu können. Dies kann sowohl ein anregender Versuch für die Erneuerung unserer chinesischen Kunsttheorie sein als auch einen interdisziplinären und interkulturellen Forschungsbeitrag leisten.

Freilich weist diese Studie noch Mängel auf. Die phänomenologischen Theorien der Leiblichkeit und des Bildbewusstseins wären zu vertiefen. Dass der Teil der künstlerischen Analyse nur europäische und chinesische Kunst berücksichtigt, bedeutet nicht, dass die Künste anderer Kulturen für dieses Thema unwichtig wären. Mit Bezug auf mein Wissen konnte ich nur Künstler und Kunstwerke aus den Kulturen auswählen, die ich gut kenne. Selbst innerhalb der beiden Kulturen konnte freilich nicht alles Relevante einbezogen werden wie z. B. die europäische Kalligrafie oder neuere und neueste Versuche der Integration von chinesischer und westlicher Kunst. Darüber hinaus bleibt es ein offenes Feld, die Integration von Philosophie und Kunst weiter zu vertiefen.

Mit dieser Studie war ich bemüht, ein neues, hochbedeutsames Gebiet zu erschließen. Die Chinesen verwenden ein Idiom, um solch anfängliche Arbeit zu beschreiben. Es lautet: „Den Ziegel auszuwerfen, um die Jade anzuziehen.“ Ich hoffe, dass mein „Ziegel“ zu mehr „Jade“ führen kann.

*

Die vorliegende Studie wurde von der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Karls-Universität Prag als Dissertation angenommen und für die Publikation nochmals durchgesehen. Mein Dank gilt in erster Linie meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Hans Rainer Sepp, der im Verlauf der letzten Jahre mir in sorgfältiger Anleitung und Erklärung und mit ausführlichen Vorschlägen zur phänomenologischen Theorie und zur künstlerischen Kenner-

schaft nachhaltige Unterstützung geboten hat. Mit seiner Anleitung und Ermutigung war ich erst in der Lage, diese Arbeit erfolgreich fertigzustellen.

Ebenso zu Dank verpflichtet bin ich Frau Prof. Dr. Karen Joisten (Kaiserslautern) und Herrn Prof. Dr. Hilmar Schmiedl-Neuburg (Kiel), die wertvolle Vorschläge sowohl zum Inhalt der Arbeit als auch zu ihrem sprachlichen Ausdruck gemacht haben. Besonders danken möchte ich Herrn Prof. Dr. Karel Novotný (Prag), der meiner Studie vorbehaltlose Unterstützung entgegengebracht hat.

Außerdem gebührt mein besonderer Dank meinem Magisterbetreuer Herrn Prof. Xiaomang Deng (Wuhan), der mir seit vielen Jahren kontinuierliche Anleitung und Unterstützung in meiner philosophischen Forschung gewährt und auch dieses Mal einige konkrete Vorschläge zu meiner Dissertation gemacht hat. Mein aufrichtiger Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Bingjiang Gao (†); er war der erste Lehrer, der mich in die Phänomenologie eingeführt hat. Das ursprüngliche Projekt dieser Dissertation erhielt seine Anleitung.

Großen Dank schulde ich meiner Familie. Ohne die Unterstützung meiner Eltern wäre meine langjährige Forschung nicht zustande gekommen. Die Freude, die meine Kinder mir bringen, hat meine Arbeit erleichtert.

Für die Unterstützung bei der Veröffentlichung dieses Buches bedanke ich mich ganz herzlich bei der Prager Karls-Universität und der Henan Akademie der Sozialwissenschaften.

Schließlich bin ich für Anleitung und Hilfe, die ich von verschiedenen Seiten erfahren durfte, innig dankbar.

Zhengzhou, im Jahre 2026

Ziming Huang

ERSTER TEIL
PHILOSOPHISCHE ANALYSE

1. Historische Theorien zum Gesichts- und Tastsinn

Die Geschichte der abendländischen Forschung kennt zahlreiche Untersuchungen über die menschlichen Sinne, durchgeführt von etlichen Wissenschaftlern und Philosophen unter unterschiedlichen Aspekten. Unsere historische Übersicht intendiert nicht eine umfassende Zusammenschau auch nur der wichtigsten solcher Forschungen und insbesondere auch keine ausführliche Beschreibung physiologischer Forschungsergebnissen zur Funktion jedes einzelnen Sinns, sondern will einen philosophischen Überblick über bestimmte Theorien der Wahrnehmung geben und damit auch über das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn.

Obwohl viele Philosophen nicht an der Analyse eines bestimmten Sinns interessiert sind und auch nicht eine spezielle Untersuchung zum Gesichtssinn vornehmen wollen, führen sie bei ihrer Analyse der Wahrnehmung oft den Gesichtssinn als Beispiel an. Im Gesichtssinn entfaltet sich eine bunte, vielfältige, wechselhafte, aber dennoch nicht ungestaltete Welt. Dabei lässt sich über eine Vielzahl von Themen wie Impression, Erscheinung, Qualität, Form, Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt usw. ausführlich diskutieren. Auch der Tastsinn ist wegen seiner engen Beziehung zum Gesichtssinn des öfteren untersucht worden. Um die Malerei als visuelle Kunst besser zu erforschen, ist es nötig, zuerst auf solche hilfreichen Untersuchungen Bezug zu nehmen.

1.1 Der Gesichtssinn in Platons Ideenlehre

In der Geschichte der Philosophie war der Tastsinn zuweilen ein verachteter Sinn. Platon ist bekanntlich ein bezeichnender Vertreter dieser Tradition. Im *Timaios* hält er die Bewegung des menschlichen Körpers für regellos und unrühmlich, doch seiner Ansicht nach können Gesicht und Gehör dabei helfen, regelmäßige Bewegung des Gottes nachzuahmen. Platon sieht den Gesichtssinn als den edelsten Sinn und den Tastsinn als den niedrigsten an.

Die Sehkraft sei „die Urheberin des größten Nutzens für uns geworden“.¹ Platon behauptet, dass „Gott die Sehkraft für uns erfunden und uns verliehen hat, damit wir die Umläufe der Vernunft im Weltgebäude betrachten und sie auf die Kreisbewegungen unseres eigenen Nachdenkens anwenden könnten“.² Der Tastsinn habe die größte Abhängigkeit vom menschlichen Körper, und die Regellosigkeit des Körpers könne ein Hindernis für das Vordringen zur Vernunft des Gottes sein.

Eídos bedeutet im Griechischen „das zu Sehende“ und bezeichnet Gestalt, Aussehen oder Form. In der platonischen Ideenlehre erhalten *idéa* und *eídos* einen abgeleiteten Sinn und bezeichnen die Sachen, die allein durch geistiges „Sehen“ erfassbar sind, sie seien daher unwandelbar und wesenhaft. Die menschliche Seele funktioniere wie die Augen, sie betrachte den Wahrheitsgehalt und erwerbe Wissen über den Gegenstand, ähnlich wie die Augen Dinge erblicken und über sie Kenntnis erhalten. Daher kommt in Bezug auf vernünftige Tätigkeit dem Gesichtssinn bei Platon eine größere Relevanz zu als anderen Sinnen. Mit seiner Ideenlehre begründet Platon zugleich den Okularzentrismus der europäischen Kulturtradition. Beim Erkennen der Wahrheit kommt der Gesichtssinn immer vor dem Tastsinn, und der Vorrang des Gesichtssinns führte später zur Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt.

Wird jedoch die Funktion des Gesichtssinns eingehender untersucht, erhellt deutlich die enge Beziehung zwischen Gesichts- und Tastsinn, und spätere Philosophen haben festgestellt, dass der Tastsinn eine wichtige Rolle bei der visuellen Wahrnehmung spielt.

1.2 Aristoteles' Seelenlehre über die Sinne

In *De anima* unterscheidet Aristoteles fünf Sinne, darunter das Gesicht, das Gehör, den Geruch, den Geschmack und den Tastsinn. Diese klassische Unterscheidung beeinflusst nachfolgende Theorien. Zwei wichtige Punkte davon sind für uns bemerkenswert.

¹ Platon: *Timaios*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, Directmedia, Berlin 2002. Vgl. Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Berlin: Lambert Schneider, 1940, 129.

² Ebd.

Für Aristoteles ist das Tasten der grundlegende aller fünf Sinne, „als erstes Wahrnehmungsvermögen kommt allen der Tastsinn zu“.¹ Aristoteles unterscheidet drei verschiedene Seelenvermögen, darunter die Ernährung, die Wahrnehmung und die Vernunft (*nous*). Nach den Seelenvermögen klassifiziert er die Lebewesen: Pflanzen besitzen nur das Seelenvermögen der Ernährung, Tiere verfügen über das Vermögen der Wahrnehmung. Der Tastsinn sei der einzige Sinn, der für jedes Tier unerlässlich ist. Durch das Verfügen über den Tastsinn unterscheiden sich Tiere von Pflanzen. Beim Verlust des Tastsinnes werden Tiere sterben. Die übrigen Sinnesgegenstände, nämlich Farbe, Schall und Geruch, zerstören durch ein Übermaß nicht das Lebewesen, sondern bloß die entsprechenden Sinneswerkzeuge, z. B. schadet grelles Licht den Augen und ein schriller Schall den Ohren. Aber das Übermaß des Tastbaren zerstört nicht nur das Sinneswerkzeug, sondern auch das Lebewesen selbst. Ohne den Tastsinn könne kein Tier leben. „Weiter gibt es ohne das Tastvermögen keine der übrigen Wahrnehmungen, der Tastsinn aber besteht ohne die andern.“² Folglich sei das Lebewesen durch den Tastsinn bestimmt, nur dieser sei notwendig für das Lebewesen, über die anderen Sinne verfüge das Lebewesen „nicht um seines Daseins, sondern des Wohlseins willen“.³

Im Gegensatz zu Platon, der, wie erwähnt, den Gesichtssinn für den edelsten Sinn und den Tastsinn für den niedrigsten erachtet, ist für Aristoteles der Tastsinn am wichtigsten. Nach seiner Ansicht sei beim Menschen der Tastsinn am schärfsten, „bei den anderen Sinnen ist er gegenüber den Tieren im Nachteil, hinsichtlich des Tastsinnes erreicht er eine hervorragende Schärfe. Deshalb ist er auch das klügste der Lebewesen. Anzeichen dafür ist auch, dass es unter den Menschen Begabte und Unbegabte nach diesem Sinneswerkzeug, aber nach keinem andern gibt. Denn die Hartfleischigen sind geistig unbegabt, die Weichfleischigen begabt“.⁴

Aristoteles' Seelenlehre über den Tastsinn kann in moderner Physiologie einigermaßen Unterstützung finden. Alle anderen Sinne sind die Ergebnisse einer Variation des Tastsinnes: Wenn sich das Sehen bei der Berührung des Lichts mit der Netzhaut und das Hören bei der Berührung des Schalls

¹ *Über die Seele. Aristoteles Werke*, Band 13, Akademie-Verlag, Berlin 1973, 413b4-5, 26.

² Ebd., 415a3-4, 29.

³ Ebd., 435b20-21, 70.

⁴ Ebd., 421a19-26, 41.

mit dem Trommelfell ereignen, sind sie eigentlich Varianten des Tastsinns. Tatsächlich verfügen alle Tiere über den Tastsinn, aber nicht unbedingt über den Gesichtssinn oder das Gehör. Es lassen sich zwei Arten von Sinnen unterscheiden, nämlich Fernsinne (wie Hörsinn und Gesichtssinn) und Nahsinne (wie Tastsinn). Die Entstehung der Fernsinne bezeichnet einen bedeutsamen Fortschritt in der Evolution, als Informationsträger des Menschen spielen sie eine immer wichtigere Rolle gegenüber dem Nahsinn, dem Tastsinn. In diesem Sinne meinte schon Aristoteles, dass das Lebewesen Fernsinne „des Wohlseins willen“ besitze.

Beim platonischen Idealismus ist es nicht erstaunlich, dass hier der Fernsinn, der Gesichtssinn, bevorzugt wird, denn dieser Sinn bezieht sich mehr auf die Funktionen von Anschauung und Auffassung. Da im Vergleich dazu Aristoteles mehr Wert auf die Wirklichkeit legt, ist es nachvollziehbar, dass er den grundlegenden Nahsinn, den Tastsinn, hochschätzt.

Aristoteles unterscheidet zwei Arten von Gegenständen, die wir an sich wahrnehmen, nämlich *eigentümlich* und *gemeinsam* Wahrnehmbares. „Ich nenne eigentümlich Wahrnehmbares, was man nicht mit einem anderen Sinn wahrnehmen kann und worüber man sich nicht täuschen kann.“¹ Die Farbe sei ein eigentümlicher Gegenstand des Gesichts und der Schall des Gehörs; solche Gegenstände seien je einem Sinn eigentümlich, der Schall ist niemals zu sehen, und die Farbe lässt sich nie tasten. Der Tastsinn hingegen könne sich auf Verschiedenes beziehen, sei es warm oder kalt, trocken oder feucht, rauh oder weich. „Jeder Sinn nun urteilt über die genannten Gegenstände und täuscht sich nicht darüber, dass es Farbe oder Schall ist, sondern, was das Farbige ist oder wo, und was das Schallende oder wo.“² Gemeinsam von mehreren Sinnen werden Bewegung, Stillstand, Zahl, Gestalt und Größe wahrgenommen. Also gebe es kein sechstes Sinneswerkzeug für die gemeinsamen Sinnesgegenstände. Es lassen sich nämlich Bewegung, Gestalt und Größe nicht allein durch das Gesicht wahrnehmen, sondern durch Gesichtssinn und Tastsinn gemeinsam.

Wem ein bestimmtes Sinnesvermögen fehlt, verfügt nicht über einen genuinen Begriff des entsprechenden eigentümlichen Gegenstands. Ein geborener Tauber hat keinen originären Begriff von Ton, und ein Blindgeborener keinen solchen Begriff von Farbe und doch kann er einen gewissen Be-

¹ Ebd., 418a11-13, 35.

² Ebd., 418a15-17, 35.

griff von Gestalt, Größe und Bewegung erhalten, aber nicht unter einem visuellen Aspekt.

Diese neue Unterscheidung zwischen zwei Arten von Gegenständen bedeutete eine Errungenschaft auf dem Forschungsgebiet der Wahrnehmung. Aristoteles stellt daran anknüpfend einige Fragen: Wie können Gesichtssinn und Tastsinn bei uns gemeinsam funktionieren? Wie können wir eigentümliche bzw. gemeinsame Gegenstände mit diesen beiden Sinnen wahrnehmen? Welches Verhältnis zwischen den beiden Sinnen besteht bei unserem Sehen der gemeinsamen Gegenstände? Gibt es irgendeinen Zusammenhang zwischen den beiden Arten von Gegenständen? Leider sind von Aristoteles keine weiteren Untersuchungen dazu überliefert. Die Unterscheidung der beiden Gegenstandsarten führt zu einem Nachdenken über die sinnlichen Daten und den realen Gegenstand. Die philosophische Untersuchung des Gesichtssinns ist bei George Berkeley dadurch beträchtlich vorangekommen, dass er die Unterscheidung von visuellen Gegenständen weiter vertieft.

1.3 Berkeleys neue Theorie über das Sehen

In seinem *Versuch über eine neue Theorie des Sehens* (*An Essay Towards a New Theory of Vision*) von 1709¹ untersucht Berkeley zunächst die Wahrnehmung von Abstand, Volumen, Lokalisation und Bewegung und beginnt mit einer Analyse des Abstands. Was wir an einem Baum in einer gewissen Entfernung durch unsere Augen wirklich wahrnehmen können, ist nicht dieser Abstand, sondern nur das kleine Abbild von dem Baum. Wir können den Abstand nie direkt und wirklich sehen, sondern nur schätzen. Wir schätzen den Abstand nicht bloß durch gegenwärtige Gesichtssinnesdaten, nämlich das kleine Abbild, sondern hauptsächlich durch die alltägliche Erfahrung: Wir gehen auf den Baum zu, und je näher wir ihm kommen, desto größer wird sein Abbild in unseren Augen, bis wir schließlich den Baum abtasten können.

Um das Problem besser zu erklären, führt Berkeley ein Gedankenexperiment durch: Wenn ein Blindgeborener im Erwachsenenalter plötzlich das physiologische Vermögen des Gesichtssinns erhielte, was könnte er bei optischen Eindrücken, die für ihn fremd sind, erfahren? Berkeleys Antwort: Am Anfang verwirre ihn die neue visuelle Welt, er könne eigentlich nur Farbe

¹ Vgl. https://en.wikisource.org/wiki/An_Essay_Towards_a_New_Theory_of_Vision

und Licht wahrnehmen, ohne ein konkretes reales Ding erfassen zu können, d. h., er wäre nicht in der Lage, einen Sinn von Dingen zu bekommen. Der neu aufflammende Schein in den Augen sei für ihn fremd und erstaunlich, nur ein Wust an Eindrücken, und er könne ihn nicht mit einem tastbaren Gegenstand identifizieren, den er zuvor mittels des Tastsinns erfahren hat. Was er sieht, scheint für ihn nur in seinen Augen zu existieren und sich nicht draußen zu befinden. Er könne nicht feststellen, ob ein Eindruck ein Abbild von einem Baum sei, und könne nicht abschätzen, wie weit der Gegenstand von ihm entfernt sei. Aber er könne sich um den Gegenstand hin und her bewegen und ihn immer wieder abtasten, und dann könne er langsam verstehen, was der Gesichtssinn ihm präsentiert. Nach etlichen Erfahrungen im Sehen, Tasten und im Bewegen erhalte er die Fähigkeit, den Gegenstand zu erkennen und den Abstand einzuschätzen. „I find it also acknowledged that the estimate we make of the distance of OBJECTS considerably remote is rather an act of judgment grounded on EXPERIENCE than of SENSE.“¹

Dass für Berkeley der Gesichtssinn allein nie zu einer Erfahrung des Abstands führt, hat Folgen für die Auffassung unserer visuellen Wahrnehmung von Volumen und Lokalisation. Nach Berkeleys Meinung entspringe das Wissen von Abstand, Volumen, Lokalisation und Bewegung nicht dem Gesichtssinn, sondern ursprünglich dem Tastsinn. Abstand, Größe, Lokalisation usw. lassen sich nicht direkt sehen, sie seien die Ergebnisse der Erfahrung des Tastsinns. Was wir wirklich sehen können, seien nur Farbe und Licht, und Größe und Abstand ließen sich nur mit Licht und Farbe andeuten.

In Berkeleys Theorie gibt es noch einen Punkt, der nicht zu vernachlässigen ist. Berkeley unterscheidet zwei Arten von visuellen Gegenständen, der eine ist *primär* und unmittelbar (*primarily and immediately*), der andere *sekundär* und mittelbar (*secondarily and by intervention of the former*).² Der primäre und unmittelbare Gegenstand ist das Abbild in unseren Augen. Wenn wir eine weiße Kugel betrachten, tritt in unserem Gesichtsfeld nur eine weiße Scheibe auf, und diese weiße Scheibe ist ein primärer Gegenstand, der nicht außer uns existiert. Er könne größer oder kleiner werden, deutlicher oder undeutlicher werden, aber nicht zu uns kommen oder von uns weggehen. Der sekundäre und mittelbare Gegenstand wie etwa die weiße Kugel erscheine durch den primären Gegenstand. Der sekundäre Gegenstand

¹ G. Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, § 3.

² Ebd., § 50.

existiere außer uns, könne zu uns kommen oder von uns weggehen, könne aber nicht größer oder kleiner werden, er ist immer dieselbe weiße Kugel.

Der sekundäre Gegenstand sei eigentlich der Gegenstand des Tastsinns und könne nicht direkt gesehen, sondern nur vom primären Gegenstand angedeutet werden. Wenn wir von einem visuellen Gegenstand sprechen, bezieht sich das zumeist auf den sekundären Gegenstand. „Visible figures are the marks of tangible figures. [...] it is plain that in themselves they are little regarded, or upon any other score than for their connexion with tangible figures.“¹ Wir sagen, dass wir eine weiße Kugel sehen, und haben normalerweise kein Interesse am primären Gegenstand, nämlich an der weißen Scheibe. Der primäre Gegenstand könne sich immer wandeln, dagegen sei der sekundäre Gegenstand stabil und einheitlich.

Die zwei Sinne, Gesichts- und Tastsinn, funktionieren immer zusammen, deshalb mischen wir zumeist die Gegenstände von diesen beiden. Wir meinen, dass wir die Sache, den Abstand und die Lokalisation sehen, aber dem ist in Wirklichkeit nicht so. Im Vergleich dazu lässt sich der Gegenstand des Gehörs nicht so einfach wie der des Gesichts mit dem des Tastsinns mischen. Das zu Hörende ist kein Ding mit räumlichen Formen und ist nicht in räumlichen Verhältnissen gegeben, sondern ein Geräusch, das nicht zu ertasten ist. Räumliche Dinge hingegen können vom Gesichts- und Tastsinn wahrgenommen werden.

Für Berkeley ist der Tastsinn ursprünglicher als der Gesichtssinn, jener sei dem sinnlichen Gegenstand näher als dieser. Die Idee vom äußeren Gegenstand bestehe ursprünglich in der Erfahrung des Tastsinns, das Gesicht allein könne den äußeren Gegenstand nicht bilden. Die Erfahrung des Tastsinns ist die Grundlage für das Wissen des Gesichts.

Im Vergleich zu Aristoteles fügt Berkeley ein wichtiges neues Element hinzu, nämlich den primären Gegenstand als Erscheinung. Für Aristoteles gibt es nur zwei Arten von Gegenständen, entweder die Sinne reizende Materialien wie Farbe und Licht oder reale Sachen und Sachverhalte wie Gestalt, Größe und Bewegung, dazwischen ist kein Ort für die Erscheinung. Für Aristoteles' Untersuchung bildet die antike Ontologie den theoretischen Hintergrund. Metaphysik befasse sich mit den Prinzipien des Seins, das der letzte Grund für alles Dasein sei und die eigentliche Wirklichkeit ausmache. Mit einem Wort, die Erste Philosophie handelt von der Substanz, also dem absoluten Selbständigen, ohne die Frage zu stellen, ob wir die Substanz er-

¹ Ebd., § 140.

kennen können. Das Substanzielle steht in der Antike und im Mittelalter stets im Mittelpunkt des philosophischen Denkens. Nachdem Philosophen über Jahrhunderte hinweg die komplexesten Probleme der Metaphysik behandelt hatten, verlagert sich der Schwerpunkt der Philosophie in der Neuzeit von der Ontologie auf die Erkenntnistheorie. Als moderne wissenschaftliche Disziplin befasst sich Erkenntnistheorie mit der Möglichkeit und den Grenzen der menschlichen Erkenntnis. Im Mittelpunkt steht jetzt nicht mehr das Objekt, sondern das subjektive Erkenntnisvermögen. Für den Empirismus ist die Erfahrung die Quelle alles Wissens, sämtliche Erkenntnis entstammt der sinnlichen Erfahrung. Daher legt der Empirismus großen Wert auf die Untersuchung der Erscheinung und des sinnlichen Vorgangs. Berkeleys Verlagerung der Erscheinung in den Gesichtssinn erfolgt vor dem Hintergrund dieser modernen Erkenntnistheorie.

Berkeleys Analyse der Funktion des Gesichtssinnes ist fraglos von Bedeutung, die Unterscheidung von innerer Erscheinung und äußerem Gegenstand bietet ein nützliches Bild der komplexen Wahrnehmung. Aber hier liegen ernsthafte Probleme. Berkeley ist der Meinung, dass sich der Gesichtssinn auf den Tastsinn gründet, so dass ein Sinn die Grundlage für einen anderen wäre, und nur die sinnliche Erfahrung könne die Quelle für alles Wissen sein. Das ist bezeichnenderweise eine empiristische Einstellung.

Wahrnehmung kann jedoch nie den Grundstein für sich selbst legen, es ist widersinnig, die Quelle eines Sinnes in einem anderen finden zu wollen. Betrachten wir den Tastsinn näher, finden wir keinen entscheidenden Vorteil gegenüber dem Gesichtssinn. Was zu tasten ist, ist etwas, das warm oder kalt, trocken oder feucht, rauh oder glatt, hart oder weich ist. Der sich aus dem Tastsinn ergebende Begriff von „Gestalt“ ist ein ganz anders als derjenige, der aus dem Gesichtssinn resultiert. Tastsinnesdaten können ebenso grob und wirr sein wie Gesichtsdaten, mit jenen allein lässt sich kein einheitlicher und stabiler Gegenstand auffassen. Damit gelangen wir vor die Kernfrage, wie aus mannigfaltigen Erscheinungen die Einheitlichkeit eines einzelnen Gegenstands entstehen kann, wie also mannigfaltige Empfindungsdaten so aufgefasst werden, dass sie solche von einem einheitlichen Gegenstand sind. Bei dieser Frage gilt es, eine sichere und solide Basis für die Wahrnehmung, und zwar für den Gesichtssinn, zu finden.

1.4 Kants Form der Anschauung a priori

Eigentlich hat Kant keine speziellen Untersuchungen zum Gesichts- und Tastsinn vorgelegt, aber er hat auf eine Grundlage a priori für die Erscheinung in unserer Empfindung hingewiesen, nämlich auf die Formen der Anschauung. Mit Bezug auf diese Formen kann besser verstanden werden, wie wir etwas „sehen“ können.

Kant betitelt den von der Sinnlichkeit handelnden Teil mit *Transzendentaler Ästhetik*. „Transzendental“ bedeutet hier, dass in der sinnlichen Erfahrung nicht nur das Empirische besteht, sondern auch ein Apriorisches vorliegt. Insofern beinhaltet die Erscheinung zwei Elemente: „In der Erscheinung nenne ich das, was der Empfindung korrespondiert, die *Materie* derselben, dasjenige aber, welches macht, dass das Mannigfaltige der Erscheinung in gewissen Verhältnissen geordnet werden kann, nenne ich die *Form* der Erscheinung.“ Somit sei „zwar die Materie aller Erscheinung nur a posteriori gegeben“, „die Form derselben aber muss zu ihnen insgesamt im Gemüte a priori bereit liegen“.¹

Kants *Transzendentaler Ästhetik* ist die Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit a priori. Dabei nennt er zwei *reine Formen* sinnlicher Anschauung als Prinzipien der Erkenntnis a priori, nämlich Raum und Zeit. Seine Betrachtung richtet sich folglich auf zwei Bereiche: den äußeren und den inneren Sinn. Vermittelst des *äußeren* Sinnes stellen wir uns Gegenstände als im Raum außer uns vor. Ihre Gestalt und Größe sowie ihr Verhältnis zueinander sind im *Raum* bestimmbar. Vermittelst des *inneren* Sinnes schaut das Gemüt sich selbst oder seinen inneren Zustand an. Alles, was zu den inneren Bestimmungen gehört, ist in Verhältnissen der *Zeit* vorzustellen.

Als die Form a priori liegt der Raum allen äußeren Anschauungen zugrunde. Wir können eine Vorstellung von einem Raum ohne Gegenstände bilden, aber niemals eine Vorstellung davon, dass kein Raum sei. Der Raum hängt nicht von den äußeren Erscheinungen ab, sondern ist die Bedingung der Möglichkeit aller äußeren Erscheinungen. Diese Form des Raums liegt notwendigerweise optischen Erscheinungen zugrunde. Bezieht sich die visuelle Empfindung auf etwas außer uns, muss der Raum als reine Form a priori im Gemüt gebildet sein, andernfalls könnten wir nie wissen, dass sich etwas außer uns an einem anderen Ort befindet.

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 20, B 34.

Erblicken wir eine Kugel, bildet sich zwar eine flache Scheibe auf unserer Netzhaut, und dennoch halten wir diesen Gegenstand nicht für platt und für einen solchen, der nur in uns bestünde. Was auf unserer Netzhaut erscheint, ist immer farbig und zweidimensional, aber wir können es zugleich als tastbare und dreidimensionale Gegenstände außer uns auffassen. Wir ordnen die Materie der Erscheinung nach räumlichen Verhältnissen.

Damit die Gegenstände als außer- und nebeneinander liegende vorstellbar werden, muss die Form des Raums vorausgehen, die alle äußere Erfahrung erst möglich macht. Als Anschauung a priori ist die Vorstellung vom Raum vor allen Empfindungen gegeben, und aufgrund seiner Form sind wir bereit, all das, was wir mit dem äußeren Sinn wahrnehmen, als räumliche Gegenstände vorzustellen.

Kant betrachtet den Raum nur als die subjektive Bedingung der Sinnlichkeit und beschränkt ihn auf die Erscheinung. „Weil wir die besonderen Bedingungen der Sinnlichkeit nicht zu Bedingungen der Möglichkeit der Sachen, sondern nur ihrer *Erscheinungen* machen können, so können wir wohl sagen, dass der Raum alle Dinge befasse, die uns äußerlich erscheinen mögen, aber nicht alle *Dinge an sich* selbst.“ „Alle Dinge, als äußere Erscheinungen, sind neben einander im Raum.“¹ Nichts, was im Raum angeschaut wird, sei ein Ding an sich, genauso wenig, wie der Raum nicht eine Form der Dinge an sich darstelle. Wir kennen nur die Vorstellungen unserer Sinnlichkeit, deren Form der Raum ist, das Ding an sich ist von uns unerkannt.

Obwohl der Gesichts- und auch der Tastsinn zum äußeren Sinn gehören, werden wir hier auch auf die Zeit zu achten haben, die sich zuerst auf den inneren Sinn bezieht, denn „die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt“,² d. h. die Bedingung aller inneren und äußeren Erscheinungen. Als reine Form der inneren Anschauung liegt die Vorstellung der Zeit der inneren Erscheinung a priori zugrunde. Durch sie lassen sich das Zugleichsein und das Aufeinanderfolgen vorstellen. „Man kann in Ansehung der Erscheinungen überhaupt die Zeit selbst nicht aufheben, ob man zwar ganz wohl die Erscheinungen aus der Zeit wegnehmen kann. Die Zeit ist also a priori gegeben.“³

¹ Ebd., A 27, B 43.

² Ebd., A 34, B 50.

³ Ebd., A 31, B 46.

Der Raum ist als reine Form aller äußeren Anschauung ausschließlich auf äußere Erscheinungen bezogen. Aber alle Vorstellungen, die sich auf den inneren Gegenstand oder den äußeren beziehen, gehören zum inneren Zustande des Gemüts, also unter der formalen Bedingung der inneren Anschauung, nämlich der Zeit. „So ist die Zeit eine Bedingung a priori von aller Erscheinung überhaupt, und zwar die unmittelbare Bedingung der inneren (unserer Seelen) und eben dadurch mittelbar auch der äußeren Erscheinungen.“¹ Kant meint also, alle äußeren Erscheinungen seien im Raum und nach den Verhältnissen des Raums a priori bestimmt, alle Erscheinungen überhaupt jedoch seien in der Zeit bestimmt und stehen notwendigerweise in Verhältnissen der Zeit.

Als Form der Anschauung enthält die Zeit lediglich Verhältnisse: die Verhältnisse des Nacheinander-, des Zugleichseins und des Beharrlichen, was mit dem Nacheinandersein zugleich ist. Zum ersten bildet das Mannigfaltige der inneren Erscheinungen in der Zeitfolge die Reihe einer Dimension, d. h., alle Erscheinungen im Gemüt erfolgen nur nacheinander. Zweitens bezieht sich das Zugleichsein auf die Einheitlichkeit der Erscheinungen des außer- und nebeneinander Bestehenden, so dass solche Erscheinungen ebenfalls der Bedingung der Zeit unterstehen. Drittens stellt die Beharrlichkeit die Synthese von Nacheinander- und Zugleichsein dar: Durch das Zugleichsein im Nacheinandersein lässt sich die Empfindung von Außendingen vorstellen.

Nach Kants Ansicht sollte das äußere Wahrgenommene (wie Größe, Gestalt, Abstand und Bewegung) im Raum begründet sein und grundsätzlich in der Zeit. Als Beispiel lässt sich die Bewegung anführen. Kant führt aus, dass „der Begriff der Veränderung und, mit ihm, der Begriff der Bewegung (als Veränderung des Orts) nur durch und in der Zeitvorstellung möglich ist“.² Unter Bewegung (entweder sehen wir einen bewegenden Gegenstand oder wir bewegen uns selbst) können wir die Veränderung der Position desselben Körpers im Zeitverlauf verstehen. Die Vorstellung von Bewegung ist nur dann möglich, wenn die Beharrlichkeit des Körpers und das Mannigfaltige seiner Position in einem bestimmten Zeitraum vorzustellen sind.

An dieser Stelle können wir auf Berkeleys Analyse des Abstands zurückblicken. Berkeley meint, wir können den Abstand nicht wirklich sehen, sondern nur beurteilen. Die Abschätzung des visuellen Abstands erfolge nur durch die Bewegung und den Tastsinn. Das visuelle Abbild müsse durch den

¹ Ebd., A 34, B 50.

² Ebd., A 32, B 48.

praktischen Tastsinn überprüft und bestätigt werden. Daraus zieht Berkeley den Schluss, dass der Tastsinn den Gesichtssinn unterstützt. Berkeley hat jedoch nicht untersucht, wie diese Verortung des Abstands im Tastsinn bei der Bewegung ausfällt. Unter dem Aspekt der kantischen Form der Anschauung ergibt sich daraus eine ganz andere Folgerung: Der Abstand ist durch die Bewegung abzuschätzen, was bedeutet, dass die räumliche Vermessung nur im Zeitverlauf möglich ist. Nach der Dauer, die eine Bewegung von einem Punkt zu einem anderen benötigt, lässt sich ihr räumlicher Abstand bestimmen. Daraus folgt, dass es nicht der Tastsinn ist, der den Gesichtssinn fundiert, sondern die Zeit unterstützt den Raum.

Kant hat mit den apriorischen Formen von Raum und Zeit die subjektive Quelle für die Sinnlichkeit gefunden. Beide Formen sind bei ihm jedoch nur reine Formen für die Erscheinung, er hat ihnen keine weitere Bedeutung zugesprochen. „Wollen wir die *Rezeptivität* unseres Gemüts, Vorstellungen zu empfangen, sofern es auf irgendeine Weise affiziert wird, *Sinnlichkeit* nennen: so ist dagegen das Vermögen, Vorstellungen selbst hervorzubringen, oder die *Spontaneität* des Erkenntnisses, der *Verstand*.“¹ Kant hält die Sinnlichkeit nur für eine passive Rezeptivität, erst der Verstand sei spontan. Obwohl er auf aktive Elemente in der Wahrnehmung gestoßen ist, hat er ihre Bedeutung nicht hinreichend abgeschätzt. Das wichtige Thema wie die Apperzeption lässt sich erst im Abschnitt der *Transzendentalen Logik* diskutieren. Wegen des Mangels, im Bereich der Sinnlichkeit Spontaneität ausfindig zu machen, hat Kant eine Grenze zwischen Erscheinung und Ding an sich gezogen. Die Bedingungen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, beschränken sich auf Gegenstände als Erscheinungen; mit ihnen sind Dinge an sich nicht darzustellen. Nur die Erscheinungen sind der genuine Bereich der sinnlichen Formen. Die wichtige Rolle der Zeit, die Kant unterschätzt, wird später von Husserl und Heidegger wieder aufgegriffen.

1.5 Das Verhältnis von Gesichts- und Tastsinn in Bezug auf Erscheinung und Gegenstand

Einige Philosophen sind der Meinung, dass der Gegenstand des Sehsinns das Innere und derjenige des Tastsinns das Äußere markiere. Demnach beziehe sich der Gesichtssinn nur auf die innere Erscheinung, erst der Tastsinn han-

¹ Ebd., A 51, B 75.

delt vom äußeren Gegenstand. In der Geschichte der Untersuchung der Sinnlichkeit drängt sich damit schon früh diese Unterscheidung zwischen Subjektivität und Objektivität in den Vordergrund.

Die Tradition dieser Dichotomie geht auf Demokritos zurück. Demokrit nennt zwei Arten von Erkenntnis, die echte und die dunkle, verworrene, wobei die Erkenntnis von Größe, Gestalt, Zahl und Bewegung echt sei. Bei Demokrit bestehen alle Dinge aus Atomen, und Atome besitzen je eine eigene Größe und Gestalt, und Größe, Gestalt und Anzahl der Dinge seien von Atomen und Leere bestimmt. Dagegen sei die Erkenntnis von Farbe, Schall und Geruch dunkel und verworren. Obwohl Farbe, Schall usw. ursprünglich von Atomen bestimmt seien, stehen sie unter dem Einfluss des Subjekts und seien daher nur sekundäre Eigenschaften von Dingen. Die echte Erkenntnis sei objektiv und sicher, die dunkle und verworrene Erkenntnis sei subjektiv und relativ. „Nur scheinbar hat ein Ding eine Farbe, nur scheinbar ist es süß oder bitter; in Wirklichkeit gibt es nur Atome im leeren Raum.“¹

Der erste wichtige Vertreter dieser Tradition in der Neuzeit ist John Locke. In seinem Werk *Ein Versuch über den menschlichen Verstand* (*An Essay Concerning Humane Understanding*) unterscheidet Locke die *ersten Eigenschaften* und die *zweiten Eigenschaften*, auch *primäre* und *sekundäre Qualitäten* genannt. Die ersten Eigenschaften – Größe, Gestalt, Dichte, Ausdehnung und Bewegung, d. h. bloß objektive Eigenschaften – seien vom körperlichen Gegenstand untrennbar. Die zweiten Eigenschaften werden durch die ersten in uns hervorgebracht, sie seien daher vom Subjekt abhängig und bestehen außerhalb desselben nicht. Sie sind Farbe, Ton, Geschmack und Geruch: subjektive Ideen in uns.

In seiner Schrift *Eine neue Theorie über das Gesicht* behauptet auch Berkeley, dass der Gegenstand des Gesichtssinns innerhalb unseres Gemüts liege und derjenige des Tastsinns im Außen. Den Abstand kann man nicht wirklich sehen, aber durch Bewegung und Tastsinn wahrnehmen. Größe, Gestalt, Abstand und Bewegung seien kein Gegenstand des Gesichts-, sondern des Tastsinns, nur die Empfindung von Farbe und Licht gehört zur Funktion des Sehens.

Eine ähnliche Auffassung findet sich bei der französischen Aufklärung, z. B. bei Condillac, der einen neueren Sensualismus entwickelt hat. Er führt in seinem Werk *Abhandlung über die Empfindungen* (*Traité des sensations*)

¹ Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker*. Leipzig 1935, 399.

alle seelischen Funktionen auf Empfindungen zurück. Von allen Sinnen findet Condillac den Tastsinn am grundlegendsten. Für jeden Sinn führt er ein Gedankenexperiment durch, bei dem er sich einen auf den jeweiligen Sinn beschränkten Menschen denkt. Daraus zieht er den Schluss, „dass wir nur wahrnehmen, was in uns ist, und dass folglich ein auf den Geruchssinn beschränkter Mensch nur Duft sein würde, ein auf den Geschmacksinn beschränkter: Geschmack, auf das Gehör: Geräusch oder Ton, auf das Gesicht: Licht und Farbe.“¹ Der Tastsinn sei der einzige Sinn, der durch sich selbst Außendinge erkennt; alle übrigen Sinne können nicht von Außendingen Zeugnis ablegen. Der Tastsinn entdecke den Raum und könne die anderen Sinne lehren, ihre Empfindungen auf die äußeren Körper zu beziehen. Das Auge sei für sich allein nicht im Stande, einen im Außen befindlichen Raum zu sehen. Denn: „Wir können Ausdehnung nur mit Ausdehnung herstellen, wie wir Körper nur mit Körpern herstellen können.“² Der Tastsinn sei der einzige Sinn, der mit dem ganzen Körper fungiert und den Gegenstand direkt berührt, er gelange zum Erkennen der Körper, indem er einen Körper als ein durch den Zusammenhang mit anderen ausgedehnten Körper gebildetes Ganzes begreift. Alle anderen Sinne gehören nur der Seele an; sie seien auf sich selbst begrenzt, so dass sie nicht entdecken können, dass sie selber einen Körper haben und es außer diesen Körper noch andere gibt. Damit vertritt Condillac ähnlich wie Berkeley die Ansicht, dass der Tastsinn den Gesichtssinn unterstützt und eine entscheidende Rolle beim Bewusstsein der Existenz von Außendingen und bei der Bildung der Raumvorstellung spielt.

Von Demokrits echter Erkenntnis über Lockes erste Eigenschaften (primäre Qualitäten) bis hin zu Condillacs Erkennen von Außendingen durch den Tastsinn trifft man auf eine scharf gezogene Grenze zwischen der Erkenntnis vom Subjekt und derjenigen vom Objekt her. In dieser Tradition teilen einige die Ansicht, dass der Tastsinn der äußeren, objektiven Erkenntnis diene, der Gesichtssinn hingegen nur innere, subjektive Empfindungen biete, obwohl ein jeder von ihnen eigene Gründe dafür angegeben hat. Da Tastsinnesdaten stabil sind, während sich Gesichtssinnesdaten verändern – sie sind immer von Abstand, Blickwinkel und Lichtstärke abhängig – vermag der Tastsinn mehr objektive Informationen zu bieten als der Gesichtssinn.

¹ Condillac, *Abhandlung über die Empfindungen*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie. Vgl. Condill.-Empf., Berlin: L. Heimann, 1870, 69.

² Ebd., 89.

Mit Verweis auf den kantischen Rahmen der Form der Anschauung sei hier noch eine kleine Erklärung zu dieser Ansicht hinzugefügt.

Das Nacheinandersein ist die Eigenschaft der inneren zeitlichen Empfindung, das Zugleichsein dagegen von der äußeren räumlichen Empfindung. Das Gesehene, Gehörte, Geschmeckte und Gerochene tritt in einem Nacheinander ein. Mit Bezug auf den Tastsinn ist es denkbar, dass es zu mehreren Empfindungen gleichzeitig kommt, denn unterschiedliche Körperteile können zugleich verschiedene Gegenstände abtasten. Zwar erfolgen die Empfindungen des Tastsinn wie die aller anderen Sinne auch in der Zeitfolge, d. h., unser Bewusstsein kann sich jedes Mal nur auf eine Richtung des Inhalts konzentrieren, aber die Tätigkeit des Körpers garantiert beim Tastsinn ein räumliches Zugleichsein für die taktile Wahrnehmung. Wir können ein Ding nur je von einer Seite sehen, seine anderen Seiten sind nur in einem Nacheinander zu erblicken, wenn wir uns bewegen, aber wir erfassen das Ding als ein Ganzes taktil in einem Moment. Da die Eigenschaft des Zugleichseins den Tastsinn von allen anderen Sinnen unterscheidet und auf eine engere Beziehung zwischen Tastsinn und räumlichem Gegenstand verweist, sind einige Philosophen der Auffassung, dass der Tastsinn der Erfassung eines äußeren Gegenstandes näher stehe als andere Sinne. Dennoch liegt hierin noch kein hinreichender Grund, dass der Tastsinn dem Bewusstsein von Außendingen zugrunde liegt. Dieser Punkt wird mit Blick auf Husserl noch weiter zu klären sein.

1.6 Husserls Analysen zur Wahrnehmung

1.6.1 „Uneigentliche Erscheinung“ und Vergegenwärtigung

Husserl unterscheidet zwei Arten von Intentionen, die *originalen* und die *nicht-originalen*. Intentionen weisen im Fall der Wahrnehmung einen originalen und bei Erinnerung und Phantasie einen nicht-originalen Charakter auf. Das Nicht-Originale besagt Vergegenwärtigung. Im Unterschied zur Erinnerung und zur Phantasie, die Akte der Vergegenwärtigung sind, ist die Wahrnehmung des Gegenstands ein originales und leibhaftiges Erlebnis.

Des weiteren konstatiert Husserl, dass Empfindungsinhalte nicht bloß impressional und original aufgefasst werden können, sondern auch reproduktiv und nicht-original. Für die Untersuchung der Wahrnehmung ist bei vielen Philosophen der Gesichtssinn ein beliebtes Beispiel, so auch bei Hus-