

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 Shchytsova · 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.



Středoevropský institut
pro filosofii

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.