

ISSN 1560-6325 ISBN 3-901989-08-0 € 13,-

9  
2003

polylog

Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren

ÄSTHETIK

Beiträge von  
**Mădălina Diaconu**  
**Maria José Punte**  
**Karl Baier**  
**Rolf Elberfeld**  
sowie  
**Roland Faber**  
**Roberto Follari**  
u.a.

SONDERDRUCK

6  
ÄSTHETIK



Redaktion und Einleitung:  
ROLF ELBERFELD

7

MĂDĂLINA DIACONU

*Interkulturelle Ăsthetik als Spielraum  
zwischen interkultureller Philosophie und  
Ăsthetik*

21

MARIA JOSĂ PUNTE

*JosĂ Pablo Feinmann oder wo treffen sich  
Philosophie und Revolution?*

38

KARL BAIER

*Offenes Kunstwerk versus  
Kunstwerk der Offenheit*

57

ROLF ELBERFELD

*Einteilung der KĂnste  
in interkultureller Perspektive*



forum

65

ROLAND FABER

*Der transreligiöse Diskurs*

95

ROBERTO FOLLARI

*Postmoderne als Wende und neoliberale  
Katastrophe*

112

BÜCHER UND MEDIEN

132

IMPRESSUM

133

POLYLOG BESTELLEN & ABONNIEREN

Rolf Elberfeld

## EINTEILUNG DER KÜNSTE IN INTERKULTURELLER PERSPEKTIVE

Der vergleichende Blick auf die traditionellen Künste in Indien, China und Japan auf der einen Seite und die Ordnung der Kunst im 19. Jahrhundert in Europa auf der anderen Seite bringt fast zwangsläufig die Entwicklung einer *komparativen Ästhetik* mit sich. Denn schon bei dem ersten Hinsehen ergeben sich gravierende Unterschiede, so dass von Anfang an auch der *jeweilige Rahmen der Kunst selber* in Frage gestellt werden muss. Hegel zählt in seinem »System der Künste« Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie in aufsteigender Reihenfolge zu den Künsten. Blickt man mit diesem Schema ausgerüstet z.B. auf die Kalligraphie in China oder die Teezeremonie und das Ikebana (Blumenstecken) in Japan, so wird man dieses erst gar nicht als »Kunst« wahrnehmen. Die Inhalte einer komparativen Ästhetik beziehen sich somit nicht nur auf die Theoriebildung, sondern zunächst darauf, was in der eigenen und in anderen Tradition unter »Schönheit«, »ästhetischer Erfahrung« und den »Künsten« verstanden wird. Bei der kontrastierenden Untersuchung kann sich herausstellen, dass in den Traditionen unterschiedliche Einteilungen und Gewichtungen verschiedener Phänomene vorgenommen werden, die nicht miteinander kompatibel sein müssen. So stellt sich bei näherer Betrachtung heraus, blickt man von Europa nach Indien, China und Japan, dass die *Ordnung* der Kunst und der Künste im Vergleich zu Europa eine andere war und vielleicht auch noch ist.

Rolf ELBERFELD ist Privatdozent am Philosophie-Institut der Universität Wuppertal.





Dieser Frage nach der Ordnung der Kunst geht jedoch noch eine andere Frage voraus, nämlich die nach der *Stellung der Sinnlichkeit* innerhalb der Ordnung eines jeweiligen Kulturzusammenhangs. Spielt die Dimension der Sinnlichkeit eine zentrale Rolle auch für die höchsten Werte des Lebens, so gewinnen die Künste insgesamt eine zentrale Welterschließungsfunktion. Wird die Sinnlichkeit eher abgewertet, so ist eine Marginalisierung der Künste im Hinblick auf die Welterschließung zu beobachten.

Um dem Phänomen der unterschiedlichen Ordnungen der Künste und der Stellung der Sinnlichkeit innerhalb verschiedener Kulturzusammenhänge nachzugehen, werde ich im Folgenden versuchen, zentrale »Schlüsselerfahrungen« innerhalb der klassisch indischen, chinesischen und japanischen Tradition zu erschließen. Innerhalb der europäischen Tradition soll als Vergleichspunkt für die Ordnung der Kunst die Einteilung dienen, die wir bei Hegel finden.

Die Betrachtung wird sich somit nur auf die »vormodernen« Traditionen in Asien beziehen, da sich seit dem 19. Jahrhundert eine Durchdringung der Kunsttraditionen abzeichnet, mit der Arthur Danto sogar die Moderne in der europäischen Kunst überhaupt beginnen lässt: »Für mich setzt im Westen eine tiefgreifende Veränderung, der Beginn der Moderne ein, als die japanischen Holzdrucke auf einmal von neugierig bewunderten Gegenständen zu Objekten des Einflusses werden. [...] Monet sammelte japanische Drucke,

*Matisse und Derain bevorzugten afrikanische Masken und Figuren. Aber van Gogh und Gauguin beschloßen, die Meister des Ukiyo-e-Drucks zu ihren Vorläufern zu machen, so wie Picasso entschied, dass eine Tradition im Völkerkundemuseum des Palais du Trocadéro die passende Vergangenheit für Les Femmes d'Alger darstellte.*<sup>1</sup> Man könnte im Anschluss hieran die »Moderne« in der Kunst sogar in dem Sinne definieren, dass sich mit ihrem Beginn die Ordnungen der Kunst in den verschiedenen Traditionen zu durchdringen beginnen und dabei neue und mehrschichtige Ordnungen hervorgehen.

Ausgehend von dieser Vorüberlegung, möchte ich einen Blick in die klassischen Traditionen in Indien, China und Japan werfen.

## INDIEN

In seiner Auseinandersetzung mit dem System der Künste bei Hegel versucht Kanti Chandra Pandey die Traditionen der indischen Ästhetik in seinem groß angelegten Werk *Comparative Aesthetics* zu systematisieren. Von Anfang an ergibt sich eine Ähnlichkeit zwischen der klassisch indischen und der Hegelschen Sicht, die vor allem darin besteht, dass in der Kunst *das Absolute sinnlich erfahren* werden soll.<sup>2</sup>

Pandey unterscheidet drei Hauptbereiche der indischen Kunst: 1. Poesie, 2. Musik, 3. Architektur. Dabei ist die Poesie die höchste aller Künste und das Drama die höchste Form der Poesie.<sup>3</sup> Als Grund hierfür gibt er an, dass

<sup>1</sup> Formen künstlerischer Vergangenheit – Ost und West, in: A. C. DANTO: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, 152f.

<sup>2</sup> »Denn in der Kunst heben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht.« G. W. F. HEGEL, *Vorlegungen über die Ästhetik*, Bd. 15, 573, Werke. 20 Bde, hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt a.M. 1989.

<sup>3</sup> K. Ch. PANDEY: *Comparative Aesthetics*, Vol. I, *Indian Aesthetics*, Varanasi 21959, 1f. Auch Hegel sieht die Poesie als höchste Form der Kunst an, deren Gipfel die *dramatische Poesie* ist.



Katsushika Hokusai

das Drama, welches in Indien zumeist ein *ge-  
tanztes* Drama ist,<sup>4</sup> die Situationen des Lebens  
in umfassender Weise zu seinem Inhalt hat und  
somit die anderen Künste mit enthalten sind.  
Auch hier ergibt sich eine direkte Entspre-  
chung zu Hegel, bei dem auch die Poesie die  
höchste Form der Kunst und das Drama die  
höchste Form der Poesie ist.

Was aber ist das eigentliche Ziel der  
künstlerischen Darstellung im indischen  
Tanzdrama? Die Kunst und die durch sie  
erzeugte ästhetische Erfahrung sind in der  
indischen Tradition Mittel, um *Befreiung vom  
Leidenskreislauf dieser Welt zu realisieren*.<sup>5</sup> Diese  
Haltung hat ihren Ursprung in den klassi-  
schen Traditionen der indischen Philosophie  
und Religion, in der es zentral darum geht  
*mokṣa*, d.h. Befreiung vom Leiden, zu erlan-  
gen. Bezeichnend ist jedoch, dass die Künste  
innerhalb der indischen Kulturtradition erst  
relativ spät als eine Möglichkeit gesehen wur-  
den, um dieses Ziel zu erreichen. Erst der  
kashmirische Philosoph Abhinavagupta (ca.  
990–1035) interpretierte in seinem religi-  
onsphilosophischen Entwurf die ästhetische  
Erfahrung in den Künsten als einen zentralen  
Weg der Befreiung vom Leiden. Die Künste  
wurden somit zu dem Zeitpunkt auch *philo-  
sophisch* und *soteriologisch* zentral, »als *Philo-  
sophen*, die sich mit der Frage nach der Befreiung des  
Menschen beschäftigten, das Schöne und seine  
Empfindung zu allgemeinen Bedingungen der  
Befreiung erhoben«<sup>6</sup>.

Diese Wirkung kann aber beispiels-  
weise das Tanzdrama und die Musik nur  
in konkreter Aufführung entfalten. Diese  
Erfahrung steht seit Abhinavagupta in be-  
stimmten Schulen neben den anderen meist  
meditativen Praktiken, so dass die hohen  
indischen Künste nun zentral damit verbun-  
den werden, in den verschiedenen konkret  
hervorgerufenen Empfindungsformen in  
der ästhetischen Erfahrung, die letztlich im  
*śānta-rāsa* gipfeln, die vollkommene Ruhe  
des befreiten Geistes zu realisieren. Hier  
zeigt sich nun ein zentraler Unterschied  
zu den europäischen Künsten: »*Es versteht  
sich [...], daß in dieser Auffassung der Kunst der  
Gedanke der Nachahmung der Wirklichkeit oder  
Natur keine Rolle spielt.*«<sup>7</sup> Es geht auch nicht  
darum, eine Idee darzustellen oder eine  
intellektuelle Anschauung zu objektivieren,  
da auch das Gedachte nicht ewig ist. Es geht  
im Grunde in der ästhetischen Wendung der  
indischen Philosophie nur um die Erfahrung  
des Absoluten im konkret leiblich erfahrenen  
Anhalten und Verlöschen der Zeit, wobei die  
Vorbild-Abbild-Relation keine Rolle spielt,  
denn auch diese wird vollständig zugunsten  
der Einheit überwunden. »*Die Shivatheologie  
verbindet so gleich von Anfang an den traditionel-  
len Anspruch der metaphysischen Reduktion alles  
Seienden auf das absolut Eine ohne qualitative  
Differenzierung mit einer gewissen kosmischen Le-  
gitimation der Verschiedenheit als unabdingbarer  
Qualifizierung der Selbstentfaltung jenes Einen.*«<sup>8</sup>



Śiva als Nātarāja (Herr des Tanzes)

<sup>4</sup> Die Grundschrift für das indische Tanzdrama ist das *Nāṭyasastra*: *The Nāṭyasastra. A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, ascribed to Bharata-Muni*, Vol. I u. II, übers. u. hrsg. v. M. GHOSH, Calcutta 21967. Vgl. auch: Helmut MAASSEN: *Der kosmische Tanz Sivas*, in: *Komparative Ästhetik*, hg. v. R. ELBERFELD u. G. WOHLFART, Köln 2001.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu: Annakutty V. K. FINDEIS: *Indische Ästhetik im interkulturellen Kontext*, in: *Komparative Ästhetik*, hg. v. R. ELBERFELD u. G. WOHLFART, Köln 2001.

<sup>6</sup> Ana AGUD: *Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta und der Shivaismus von Kashmir*, in: *Zeichen-Kunst*, hrsg. v. W. STEGMAIER, Frankfurt a.M. 1999, 164. Vgl. auch: P. J. CHAUDHURY: *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15:2, 1956.

<sup>7</sup> Ana AGUD: *Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta*, in: *Zeichen-Kunst*, a.a.O., 180.

<sup>8</sup> Ana AGUD: *Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta*, ebd., 170.

Erst diese Interpretation ermöglicht es jedoch, dass die Verschiedenheit der sinnlichen Erfahrung als zentral auch für die Befreiung vom Leiden gesehen werden kann. »Denn in Indien, wie auch im Westen, hat zunächst die monistische Metaphysik, die bei uns von gewissen platonischen Positionen ausgehend alles Seiende auf das Eine Gute zurückzuführen versucht, die verheerendsten Folgen für die ästhetische Theorie gehabt. Die moralische Pflicht der Reduktion aller schönen Verschiedenheit auf eine ureinheitliche Schönheit an sich, welche die Schönheit des absolut Guten zu sein hat, hat in beiden Kulturen die Wertung der konkreten Erfahrung des Schönen Jahrhunderte lang blockiert.«<sup>9</sup>

Als Zwischenergebnis kann festgehalten werden, dass offenbar in der klassisch indischen und europäischen Tradition die Sinnlichkeit eine eher untergeordnete Rolle gespielt hat und damit auch den Künsten kaum eine Bedeutung für die höchsten Ziele des Lebens zukam. Auch in der Rangordnung der Künste gibt es offenbar Entsprechungen vor allem in der Hinsicht, dass Poesie und Drama die höchste Stellung einnehmen. Trotz aller Unterschiede scheint sich hier ein gemeinsamer *metaphysischer* Hintergrund zu zeigen, der vor allem in dem Gedanken einer alles umfassenden Einheit besteht, die selber im Grunde gegen alles Sinnliche steht, da das Sinnliche bloße Vielheit bedeutet. Daher ist das Sinnliche zu transzendieren bzw. in bestimmten Richtungen sogar zu vernichten, was in der indischen Tradition oft durch *Meditation* und *Askese* und in der europäischen Tradition oft durch das *reine Denken* realisiert wird.

<sup>9</sup> Ana AGUD: *Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta*, ebd. 170f.

<sup>10</sup> Li Gi. *Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*, hrsg. u. übers. v. Richard WILHELM, Köln 1981, 72. Vgl. hierzu: Rolf ELBERFELD, *Resonanz als Grundmotiv ostasiatischer Ethik*, in: *minima sinica*, 3:1999, 1–14; Siu-chi HUANG: *Musical Art in Early Confucian Philosophy*, in: *Philosophy East and West*, 13:1, 1963; Gerlinde GILD: *Chinesische Kunstethik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 31:1, 1986, 5–13.

<sup>11</sup> Zur grundlegenden Funktion der Kalligraphie für die chinesische Kulturentwicklung vgl.: L. LEDDEROSE: *Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function*, in: *Orientations*, 17:10, 1986, 35–50.

## CHINA

In China treffen wir auf eine andere Einteilung und Gewichtung der Künste und auch auf eine andere Bewertung der Sinnlichkeit. In den *Grundlegenden Abhandlungen* des Riten-Klassikers (Liji) tritt vor allem die Musik als zentrale Kunst hervor, die sogar mit der Kunst des Regierens zusammenfällt.

»Musik (yue 樂) und Sitte (li 禮), Strafe (xing 刑) und Gebote (zheng 政) sind letzten Endes dasselbe; es sind die Mittel, um die Herzen des Volkes zur Gemeinsamkeit zu bringen (tong min xin 同治心) und den Weg der Ordnung (zhi dao 治道) hervorzubringen.«<sup>10</sup>

Der Musik kommt hier die Rolle zu, die Ordnung des *dao* mit hervorzubringen, so dass sie zentral wird auch für die Welterschließung insgesamt. »Harmonie« ist somit eine Zielvorstellung für die weltlichen Zusammenhänge insgesamt.

Neben der Musik treten später vor allem die *Kalligraphie*, die *Dichtung* und die *Malerei* ins Zentrum der Künste. Die drei letztgenannten stehen in einem sehr engen Zusammenhang. Vor allem für die Kalligraphie findet sich in der europäischen Kunst kein wirkliches Äquivalent.<sup>11</sup> Um die Differenz noch deutlicher zu machen, möchte ich an dieser Stelle nur ein für alle traditionellen chinesischen Künste zentrales Moment hervorheben.

In dem vielleicht einflussreichsten Text zur Kunst der chinesischen Malerei dem *Gu hua pin lu* 古畫品錄 von Xie He 謝赫 findet sich in vier Zeichen das Hauptziel der Malerei und im Grunde auch der Kalligraphie zusammengefasst: *qi yun sheng dong* 氣韻生謝

Dies könnte übersetzt werden mit »Klingen der ursprünglichen Lebenskraft [in] lebendiger Bewegung«. <sup>12</sup> Das hier zentrale Wort *qi* spielt nicht nur für die Künste eine überragende Rolle sondern auch für die Philosophie, Medizin und andere Bereiche der chinesischen Kultur. <sup>13</sup> In der Dichtung gehört das lebendige *qi* zu den Grundprinzipien. <sup>14</sup> Wollen wir uns also den chinesischen Künsten nähern, scheint unter anderem unerlässlich, eine Phänomenologie des *qi* zu entwickeln. Da es aber in der europäischen Geistesgeschichte keine direkte Entsprechung für dieses Phänomen zu geben scheint, zeichnet sich hier ein langer Weg der Erschließung ab.

Das chinesische Wort *qi* – in sinojapanischer Lesung *ki* – gehört zweifellos zu den Grundworten der ostasiatischen Lebenswelt insgesamt. Es spielt auch heute noch bis in die geläufigsten Wendungen der Alltagssprache eine überragende Rolle. Sein Bedeutungsfeld ist so weit, dass es möglich wäre, »eine Phänomenologie menschlicher Beziehungen bzw. gegenseitiger Wahrnehmung oder Erfahrung zu formulieren, die sich nur an den Stimulanz, Reaktions- und Responsformen des *ki* oder, wenn man so will, der interagierenden *ki* orientierte«. <sup>15</sup> Die Ebene, auf die die Aufmerksamkeit anhand des *qi*-Wortfeldes gerichtet wird, bezieht sich vor allem auf Stimmungen und Atmosphären, die sich einer einfachen Vergegenständlichung entziehen. Es wird ein Bereich angesprochen,

der den reflexiven und bewussten Tätigkeiten eine bestimmte Farbe oder Gestimmtheit bzw. einen Duft, einen Geschmack oder eine Empfindungsqualität verleiht. Somit kann man sagen: »Ausgang allen künstlerischen Schaffens in China ist ein Betroffensein (*gan* 感): Man ist betroffen von dem Wandel der Welt (*gan wu* 感物), vom Wachsen und Werden, von Frühling und Herbst, vom Kommen und Gehen der belebten wie unbelebten Natur. In dem steten Wandel der Dinge manifestiert sich das Uranfängliche. [...] Insofern schafft der Künstler immer wieder nur das eine Kunstwerk neu, indem er dem Odem (*qi* 氣) der Schöpfung Ausdruck zu verleihen sucht.« <sup>16</sup> Neben diesem *Topos* <sup>17</sup> wären auch noch andere zu behandeln, um die traditionell chinesischen *Erfahrungsweisen* und *Realisationsformen* der Kunst zu beschreiben. Wichtig scheint mir hier für die Thematik zu sein, dass sich die Künste und ihre Ausübung in der chinesischen Kultur von Anfang an konstituieren im Rahmen der *sinnlichen Verwobenheit* des Menschen in die weltlichen *Wandlungszusammenhänge*. Es geht nicht um ein absolutes und zeitloses Ideal, das im Sinnlichen in Erscheinung zu treten hätte, sondern es geht vielmehr um die *qualitative Vertiefung und Verlebung des Sinnlichen selber*.

---

## JAPAN

---

Das Gleiche kann auch für die japanische Kultur und ihre Künste gesagt werden. Auch

»Ausgang allen künstlerischen Schaffens in China ist ein Betroffensein: Man ist betroffen von dem Wandel der Welt, vom Wachsen und Werden, von Frühling und Herbst, vom Kommen und Gehen der belebten wie unbelebten Natur. In dem steten Wandel der Dinge manifestiert sich das Uranfängliche. [...] Insofern schafft der Künstler immer wieder nur das eine Kunstwerk neu, indem er dem Odem der Schöpfung Ausdruck zu verleihen sucht.«

W. KUBIN

<sup>12</sup> Vgl. hierzu die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten in: LIN Yutang (Hg.): *Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst. Schriften chinesischer Meister*, Stuttgart 1967, 40f.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu: I. YAMAGUCHI: *Ki als leibhaftige Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*, München 1997.

<sup>14</sup> Vgl.: Günther DEBON: *T'sang-Lang's Gespräche über die Dichtung. Ein Beitrag zur chinesischen Poetik*, Wiesbaden 1962, 60.

<sup>15</sup> Peter PÖRTNER: *Notizen zum Begriff des Ki*, in: *Referate des VI. Deutschen Japanologentages in Köln*, 12.–14. April 1984, hrsg. v. G. S. DOMBRADY und F. EHMCKE, Hamburg 1985, 226. Diese gehaltvolle Studie ist Yamaguchi leider entgangen. Sie bietet zudem im Anhang ein »Lexikon der *ki*-Ausdrücke«.

<sup>16</sup> Wolfgang KUBIN: *Fragmente einer chinesischen Ästhetik der Leere*, in: *Komparative Ästhetik*, hg. v. R. ELBERFELD u. G. WOHLFART, Köln 2000, 134f.

<sup>17</sup> Zur Interpretation ostasiatischer Denktradition als ein »topisches Denken« vgl.: P. PÖRTNER u. J. HEISE: *Die Philosophie Japans*, Stuttgart 1995.



»... zwei Richtungen der Kunst ... Eine Kunst, die unmittelbar im Leben steht, und eine Kunst, die in dem Leben steht, welches selbst im Tode steht«

Keiji NISHITANI

wenn der Ausgangspunkt der traditionell japanischen Kultur in hohem Maße von der chinesischen abhängig ist, so hat sie doch viele Künste eigenständig weiterentwickelt. Vor allem die im Vergleich zur chinesischen Kultur noch stärkere Verschmelzung mit der buddhistischen Welterfahrung hat die japanischen Künste nachhaltig in ihrer Entwicklung beeinflusst.<sup>18</sup> Der japanische Dichter und Essayist Yoshida Kenkô gibt in seinem *Tsurezuregusa* folgendes als Voraussetzung für ästhetische Erfahrungen an:

»Würden [wir] nicht hinschwinden wie der Tau auf dem Adashi-Feld und nicht flüchtig vergehen wie der Rauch auf dem Toribe-Berg, sondern ewig leben – wie könnten [wir] da die zaubervolle Melancholie erfassen, die in allen Dingen webt (mono no aware)? Gerade ihre Unbeständigkeit (sadame-naki koso) macht die Welt so schön (imijikere).«<sup>19</sup> Die Grundstimmung der Unbeständigkeit bzw. Vergänglichkeit (jap. auch *mujô* 無常) als Wesen und Voraussetzung ästhetischer Erfahrung kann im Grunde für alle klassischen japanischen Künste proklamiert werden. Hier ist gerade nicht das Ewige in Form eines Ideals zu realisieren, sondern vielmehr eine Tiefenerfahrung der Unbeständigkeit selber, die zugleich die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit ist. In keinem der traditionellen Kunstbereiche geht es vorrangig um die Realisierung eines *Werkes* für die Ewigkeit, die die Zeit übersteigt, sondern vielmehr um die Realisation ästhetischer Erfahrung im *Hier und Jetzt*, die immer das Ganze des Lebens

betrifft. Hier ist vor allem an die leitende ästhetische Maxime des Tee-Weges zu erinnern: *ichigo-ichie* 一期一会 – einmaliges, unwiederholbares Zusammentreffen.<sup>20</sup> Die Einzigkeit dieses Ereignisses ist gleichsam der zentrale ästhetische Horizont der Tee-Zeremonie. Keiji Nishitani unterscheidet daher »zwei Richtungen der Kunst, die jeweils völlig voneinander unterschiedene Geisteshaltungen haben. Eine Kunst, die unmittelbar im Leben steht, und eine Kunst, die in dem Leben steht, welches selbst im Tode steht; mit anderen Worten, eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch erstrebt, daß sie die Zeit auszustößen versucht und eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch öffnen will, daß sie ganz zur Zeit wird. Die erstere geht vom natürlichen Begehren des Lebens aus, die letztere geht von der ›Leere‹ aus, die dieses natürliche Begehren völlig abschneidet.«<sup>21</sup> Als Beispiel für eine Kunst, in der diese selber völlig zur Zeit wird, interpretiert Nishitani das Ikebana: »Von der Seinsweise als ›Leben‹, das die Zeit ausstoßen will, abgeschnitten und entfernt, geht die Blume wesentlich in die Zeit und ihre Flüchtigkeit ein.«<sup>22</sup>

Als traditionelle Kunstbereiche lassen sich in Japan drei unterscheiden: *geinô* 芸能, *geidô* 芸道 und *bungei* 文芸. Unter *geinô* (Aufführungs-Kunst) fallen Nô-Theater, Kyôgen, Kabuki und Bunraku. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass der wesentliche Unterschied zur europäischen Drama- und Theater-Literatur darin besteht, dass in den vier genannten japanischen Theaterformen die *Aufführung selber das Zentrale ist*

<sup>18</sup> Vgl.: T. HOOVER: *Die Kultur des Zen. Malerei, Dichtung, Haiku, No-Theater, Architektur, Gärten, Sport, Ikebana, Keramik, Kochkunst*, Köln 1977.

<sup>19</sup> Zitiert nach: Yoshida KENKÔ: *Betrachtungen aus der Stille*, aus dem Japanischen von O. Benl, Frankfurt a.M. 1991, 13. Übersetzung leicht verändert.

<sup>20</sup> Vgl. Hierzu: R. ÔHASHI: *Kire. Das ›Schöne‹ in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zur Geschichte und Moderne*, übers. v. Rolf Elberfeld, Köln 1994, 104ff.

<sup>21</sup> Keiji NISHITANI: *Ikebana. Über die reine japanische Kunst*, übers. v. Rolf Elberfeld, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 98:2, 1991, 318f

<sup>22</sup> Keiji NISHITANI: *Ikebana*, ebd., 317.

und der Text der Aufführung weit dahinter zurücktritt.<sup>23</sup> Es kommt also auf die jeweilige Realisation des Stückes an. Unter *geido* (Lebens-Weg-Kunst) fällt z.B. der Tee-Weg, der Weg der Dichtung, der Blumen-Weg und der Schrift-Weg und andere »Wege«. All diese Künste nehmen »Bezug auf den lebenden, konkret in der Alltagswelt lebenden Menschen und seinen sittlichen Lebenswandel«<sup>24</sup>. Der dritte Bereich, *bungei* (Kunst der schönen Literatur), scheint am ehesten mit europäischen Werken der Literatur vergleichbar sein.<sup>25</sup> Aber bei dieser Beurteilung ist Folgendes besonders zu beachten: Ein Grundcharakter klassischer japanischer Literatur besteht im sogenannten *Zuihitsu* 随筆, d. h. dem »Pinsel zu folgen« eher zufällig und aus einer ganz bestimmten Stimmung und Situation heraus. Somit wäre auch in diesem Bereich nicht das Werk das Wichtige, sondern vielmehr der schöpferische Prozess als sinnliches und leibliches Ereignis.

In der klassischen japanischen Kultur gelangen zum Teil Phänomene in den Rang höchsten ästhetischen Anspruchs, die in Europa nur als banale Alltagstätigkeiten wahrgenommen werden. »Der Vollzug der Kunst, das ›Kunstwerk‹, ist immer Ereignis einer bestimmten Gelegenheit, es ereignet sich in einer Konstellation von Beziehungen, es ist durch und

<sup>23</sup> Hegel scheint eine ähnliche Ansicht zu vertreten: »Ja, meiner Meinung nach sollte eigentlich kein Schauspiel gedruckt werden, sondern, ungefähr wie bei den Alten, als Manuskript dem Bühnenrepertoire anheimfallen und nur eine höchst unbedeutende Zirkulation erhalten. Wir würden dann wenigstens nicht so viele Dramen erscheinen sehen, die wohl eine gebildete Sprache, schöne Empfindungen, vortreffliche Reflexionen und tiefe Gedanken haben, denen es aber gerade an dem gebricht, was das Drama dramatisch macht, nämlich an der Handlung und deren bewegter Lebendigkeit.« HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*, a.a.O., Bd. 15, 509. Hier zeigt sich gerade auch in der kritischen Absetzung Hegels gegen die übliche Praxis ein Vorrang des Textes vor der Aufführung in der europäischen Tradition.

<sup>24</sup> Günter SEUBOLD: *Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs*, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 101: 2, 1993, 390.

<sup>25</sup> Ebd., 397.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu den wichtigen Aufsatz von Elmar WEINMAYR: *Überlegungen zum Ort und Charakter der ›Kunst‹ in der japanischen Kultur*, in: *Hörin* 3:1996, 83. Weinmayr weist vor allem darauf hin, daß es in Japan traditionell den Unterschied von »hoher Kunst« und »Kunsthandwerk« nicht gibt, sondern gerade auch die »hohe Kunst« immer auch an den Alltag gebunden bleibt.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu auch den Aufsatz über John CAGE Karl Bairs (S. 38–56).

durch jeweilig und bezogen auf die augenblickliche Situation.«<sup>26</sup>

In den klassischen japanischen Künsten ist die Betonung der Sinnlichkeit vielleicht noch stärker als in China. Die Künste und ihre Ausführung sind zentral ein sinnliches und leibliches Ereignis, das radikal gebunden ist an die Endlichkeit und Zeitlichkeit menschlicher Existenz. In diesem Sinne sind die klassischen Künste in China und Japan radikal antimetaphysisch.

Bei einem groben Blick auf die Kunstentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert in Europa auf der einen und China und Japan auf der anderen Seite ergibt sich nach dem bisher gesagten eine sehr eigentümliche Perspektive.

Wie bereits weiter oben erwähnt, nehmen wichtige Künstler in Europa außereuropäischen Kunsttraditionen zu ihrem Vorbild,<sup>27</sup> wodurch – und das ist meine These – die Sinnlichkeit und der künstlerische Prozess selber und damit eine antimetaphysische Kunsterfahrung immer mehr ins Zentrum der Kunst und ihrer Realisationsform rückt bis hin zum »Happening«, in dem sich Alltag und Kunst nicht mehr unterscheiden müssen.

Auf der anderen Seite werden in Japan und China metaphysische Kunsttraditionen, denen es um die Nachbildung eines Ideals geht, aus Europa importiert und bis heute an

»Wenn ich allein und in Muße bin, sitze ich den ganzen Tag vor meinem Tuschkasten und schreibe alles, was mir durch den Kopf geht, ohne Zusammenhang und ohne eine bestimmte Absicht auf. Dabei ist mir immer recht wunderbarlich zumute.«

Yoshida KENKŌ am Beginn des *Tsurezuregusa* (S. 5)

... wodurch eine andere Moderne der Kunst entstehen kann im Vergleich zur europäischen.

den »Kunsthochschulen« tradiert. Daneben existieren die traditionellen Formen der Kunst weiter. Zu Anfang der Rezeption jedoch säuberlich voneinander getrennt. In Japan und China ergibt sich für das 20. Jahrhundert eine Doppelschichtigkeit der Kunstordnungen, die sich inzwischen aufzulösen scheint zugunsten einer Durchdringung beider Ordnungen, wodurch eine andere Moderne der Kunst entstehen kann im Vergleich zur europäischen.

Heute stehen wir mitten in dem Prozess der Durchdringung der verschiedenen Ordnungen der Kunst auch in globaler Perspektive. Eine Tendenz scheint sich jedoch abzuzeichnen: Die *metaphysische* Konzeption der Kunst hat ausgedient. Die Sinnlichkeit und Leiblichkeit wird mehr und mehr zum Ort der Kunst. Sollte dies zutreffen, so wäre es auch für die europäischen Theorien der Kunst von entscheidender Bedeutung, die Reflexionen zur Kunst und zur ästhetischen Erfahrung in Asien nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern zu einem Ausgangspunkt der ästhetischen Betrachtung zu machen. So könnte eine Ästhetik als »Theorie der Sinnlichkeit« die noch kaum entdeckten Potentiale asiatischer Welterfahrung auch für die europäische Diskussion fruchtbar machen.

## forum:

Beiträge außerhalb des Themas