

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



H E I D E G G E R I N T E R K U L T U R E L L ?



Mit Beiträgen von CHOONG-SU HAN, TAKASHI IKEDA,
GIUSEPPE MENDITTO, TSUTOMU BEN YAGI, LEONHARD PRAEG,
HEINZ KIMMERLE, MONIKA KIRLOSKAR-STEINBACH
und anderen



HEIDEGGER INTERKULTURELL?

7

CHOONG-SU HAN (한충수, 韓忠洙)

Heideggers Denken und sein Ort

»Orte des Denkens« bzw. »Ort des Denkens«

15

TAKASHI IKEDA

Das Zuhause als übersehener Ort des Denkens:

Eine feministisch-phänomenologische Perspektive

23

GIUSEPPE MENDITTO

Nishidas bashō im Gespräch mit dem griechischen

und phänomenologischen Denken

33

TSUTOMU BEN YAGI

»Exiled in the Mother Tongue«

Gadamers Beitrag zur Frage nach Heimat und Fremde

forum

43

LEONHARD PRAEG

Postkarten aus der Postkolonie

63

HEINZ KIMMERLE

Eine dritte Tradition afrikanischer Philosophie:

afro-karibisch neben afrikanisch und afrikanisch-amerikanisch

73

MONIKA KIRLOSKAR-STEINBACH

Zwei Perspektiven indischen Philosophierens

Ein Rezensionssessay

81

REZENSIONEN & TIPPS

124

IMPRESSUM

125

POLYLOG BESTELLEN



»Erst im kontemplativen Verweilen, ja in einer asketischen Zurückhaltung enthüllen die Dinge ihre Schönheit, ihre duftende Essenz. Sie besteht aus temporalen Ablagerungen, die phosphoreszieren.«
(S. 52)

nen Heidegger'schen Denkens zurück. Trotz der Nähe zur Mystik und der eigenen besinnlichen Stimmung in seinem Spätwerk hat Heidegger in der Kontemplation allein ein analytisches Denken gesehen und versäumte es, deren mystische Dimension als »*Verweilen bei Gott im liebenden Aufmerken*« zu erfassen (108). Schließlich bemüht sich dennoch Han gegen Ende seines Essays, nicht ins andere Extrem zu fallen und die *vita activa* wiederum durch die *vita contemplativa* völlig ersetzen zu wollen, sondern findet überraschenderweise gerade im Christentum und bei Nietzsche Beispiele für die Notwendigkeit *beider* Lebensformen: »Die *vita contemplativa* ohne Handlung ist blind. Die *vita activa* ohne Kontemplation ist

leer.« (109) Nichtsdestoweniger ist der Imperativ des Zurückfindens zur Besinnlichkeit dringlicher angesichts der Bedrohung unseres Zeitalters, den Menschen zu einer »tödlichen Hyperaktivität« zu treiben (111).

Byung-Chul Hans Essay lädt den Leser auch durch seinen Stil zu einer »Kunst des Verweilens« bei Metaphern, Assoziationen, Bildern und Wortspielen ein. Zwar passt der Haupttitel trotz der angeführten Beispiele von Proust und aus dem alten China zu wenig und die Exkurse zu anderen Denkern entfernen sich zuweilen vom argumentativen Leitfaden, doch stellt ein solches Plädoyer für die Entschleunigung durch Besinnung eine lohnende und empfehlenswerte Lektüre dar für langsam Lesende.

MĂDĂLINA DIACONU

Die Kunst als Herberge der Globalisierung?«

zu: Jos de MUL und Renée van de VALL (Hg.), *Gimme Shelter. Global Discourses in Aesthetics*

Jos de MUL & Renée van de VALL
(Hg.): *Gimme Shelter. Global Discourses in Aesthetics International Yearbook of Aesthetics* vol. 15/2011, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, ISBN 978 90 8964 598 2, e-ISBN 978 90 4852 217 0 (pdf), e-ISBN 978 90 4852 218 7 (e-Pub), NUR 651, 218 Seiten

Das Jahrbuch der International Association of Aesthetics (IAA) für 2011 versammelt ausgewählte Beiträge der gleichnamigen internationalen Tagung, die 2009 in Amsterdam stattgefunden hat. Wie die Herausgeber in ihrer Einleitung anmerken, ist der Titel – der auf einen Song der The Rolling Stones zum Vietnamkrieg und auf einen Dokumentarfilm zur selben Musikband zurückgeht – Joseph Früchtl zu verdanken. »Gimme Shelter« kündigt somit als Hauptthema des Bandes »a critical reflection on the violence of globalization and cultural dissemination as such and

the longing for the shelter of a local culture« an (de Mul, van de Vall, 14). Zwar sind Formen kultureller Dissemination auch vor der »Globalisierung 2.0« (idem, 12) bekannt, allerdings nahm erst in den letzten Jahrzehnten dieser Prozess rasant zu. Das beste Beispiel liefert die Geschichte der IAA selbst, deren Kongresse seit der Gründung in Berlin 1913 bis 2001 ausschließlich in Europa abgehalten wurden. (Nach den Stationen Tokio, Rio de Janeiro, Ankara und Beijing kehrte die IAA für ihre Jubiläumstagung 2013 in Krakau nach Europa zurück.) Ohne sich auf die Globali-



sierungsdebatte einzulassen, erwähnen die beiden Herausgeber in ihrer kurzen und informativen Einleitung als eventuell angemessene Reaktion auf diese Prozesse, sich zu einer Offenheit für andere Kulturen zu bekennen, ohne dadurch allerdings die eigenen Kulturwurzeln aufzugeben; die Kulturidentität wird als Interpretationsmittel für die gegenwärtigen Veränderungen eingesetzt. Die Tradition bietet zwar »a shelter from the storm of globalization«, doch nicht im Sinne einer Abschirmung von der aktuellen Dynamik, sondern vielmehr als »entrance to the multiverse and polylogue of cultures« (idem, 15). Die einzige Konstante bleibt dabei die menschliche Zerbrechlichkeit, die die Kunst wohl in allen Kulturen zum Ausdruck bringt.

Die 14 Beiträge des Bandes werden in einen allgemeinen Teil zur »universality/particularity of aesthetic judgment and the intercultural understanding of art« und in einen angewandten Teil zu »local artistic traditions in a global context« aufgeteilt. Zunächst befasst sich Stefan Deines mit den kulturellen Grenzen der Kunsterfahrung und -beurteilung aus einer kontextualistischen Perspektive, die jegliche universalistische (d.h. zugleich naturalistische, etwa evolutionär-psychologische und anthropologische) Auffassung zurückweist. Die Kunsterfahrung impliziert für Deines sowohl ein *know what* (Informationen zum kulturellen Kontext) als auch ein *know how* (ein intuitives Wissen, wie man »angemessen« auf ein Kunstwerk reagiert, was emotionale Aspekte, einen Erwartungshorizont und die Vertrautheit mit kulturellen Normen und

Konventionen impliziert). Das Erwerben des *know how* ist viel schwieriger als das Aufholen des kognitiven Mangels (*know what*). Der Kontextualismus verfällt jedoch dadurch nicht dem Relativismus, sondern definiert sich als ein »contextually grounded objectivism« (37): Es gibt wohl angemessene (normative) Beurteilungsstandards der Kunstwahrnehmung, aber sie sind kulturspezifisch. Eine adäquate Kunstrezeption setzt daher die Reflexion auf den Kontext des Werks, auf den eigenen Kontext des Rezipienten und auf das Verhältnis beider zueinander als unabdingbar voraus. Nichtsdestoweniger erkennt Deines realistisch zum Schluss, dass die zeitgenössische Globalisierung die Anwendung seines klaren Ansatzes durch die Verschwommenheit der kulturellen Kontexte und durch ihren Austausch, gegenseitigen Einfluss und nicht zuletzt durch das Phänomen der Hybridisierung erschwert.

Arnold Berleants Analyse der »scenic beauty in a global context« (später in seinem Band *Aesthetics beyond the Arts* 2012, wiederaufgenommen) stellt den Geschmackstheorien Kants und Humes eine im Ausgang von Dewey empirisch begründete Ästhetik gegenüber. Diese berücksichtigt und bewertet sogar die zweifache Variabilität der ästhetischen Naturerfahrung positiv, und zwar sowohl der malerischen Landschaft als auch des Betrachters. Des Weiteren erklärt Berleant Leitmotiv seiner ästhetischen Auffassung, wie das »aesthetic field«, die grundlegende Rolle der Sinneslehre und der körperlichen Umwelterfahrung, sowie auch das »aesthetic engagement«. Schließlich beurteilt er die Beein-

»Perhaps the only way to deal with globalization is to open ourselves to the cultures of others without giving up our cultural roots, but to use them as means of interpreting the rapid changes that our world and lives undergo.«



»These finite roots and traditions offer a shelter from the storm of globalization that sweeps across our planet. But not in the sense that they should cut us off of the process of globalization («Get out of my shelter»), but rather they offer us an entrance to the multiverse and polylogue of cultures.«

flussung der Geschmacksunterschiede durch diverse somatische und kulturelle Faktoren positiv als eine Anregung für grundsätzlich unabgeschlossene und z.T. vergleichende Untersuchungen der Kulturen.

Dagegen sieht Liliana Coutinho im kantianischen universalen *sensus communis* ein »useful tool in this actual context of globalization« (56). Erstens – präzisiert sie – geht das Geschmacksurteil über den ästhetischen Bereich hinaus und bezieht sich auf die subjektive Erfahrung überhaupt. Und zweitens darf die Universalität der Geschmacksurteile insofern nicht mit der Universalität und Notwendigkeit der logischen Urteile gleichgesetzt werden, als sie auf einem Glauben und einem »Als ob« basiert: Die Urteilskraft stellt nur einen Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit, von dem sie »glaubt«, er sei berechtigt. Im Ausgang von François Julliens Bild des Menschen, der einen Felsen besteigt, um sich einen besseren Überblick zu verschaffen, deutet Coutinho das Universale »not as a substantial reality«, als eine Grundlage oder ein Axiom, sondern »as an instrument of regulation« (61) oder als einen Horizont, der Folgen für die Alltagsmoral hat und somit eine positive Funktion ausübt. Zudem sieht sie im Anspruch der Geschmacksurteile auf Zustimmung durch die anderen – wie auch Hannah Arendt im Bereich des Politischen – die wesentliche Fähigkeit, sich in einen anderen hineinzusetzen und dabei von den rein subjektiven Bedingungen der Beurteilung abzusehen.

Bei Annelies Monseré rücken zwei andere Ästhetiker in den Vordergrund: Arthur Dan-

to und Jerrold Levinson suchen eine universale Definition der Kunst, ohne jedoch den historischen Kontext zu ignorieren, und versprechen dadurch, die Alternative zwischen Formalismus und Kontextualismus zu überwinden und die nicht-westliche Kunst in die Kunstgeschichte zu integrieren. Einerseits gilt ein Objekt laut Levinson als Kunst, wenn eine intentionale Beziehung zwischen diesem Objekt und der bisherigen Kunstgeschichte festgestellt werden kann. Eine solche Kunstdefinition gleicht einem »minimal historicism« (77), denn sie schließt nicht aus, dass sich der Inhalt der Kunst im Laufe der Geschichte ändern kann. Levinsons Kunstkriterium ist ein historischer Konsens, der allerdings im Bezug auf die nicht-westliche Kunst kaum möglich ist. Andererseits geht Danto zwar von einem transhistorischen Wesen der Kunst aus und betrachtet explizit Beispiele nicht-westlicher Kunst als Verwirklichung dieses Wesens. In einer zweiten Instanz hält er jedoch sein interkulturelles Versprechen aufgrund des »robust historicism« seines Hegelianismus (77) nicht ein: Indem die Kunst ihr Wesen in der Geschichte entfaltet, fallen jene Kunstformen aus dieser Geschichte heraus, die sozusagen nicht »linienkonform« sind; insbesondere die nicht-westliche Kunst scheint keine Rolle in diesem Prozess zu spielen, durch den die Kunst zu ihrem Selbstverständnis gelangt. Trotz ihrer scharfen Analyse schlägt die Autorin leider keine Alternative zu den kritisierten Auffassungen vor.

Krystina Wilkoszewskas Betrachtungen zu den »transcultural studies in aesthetics« (81 ff.)



identifizieren drei Phasen in der Begegnung mit nicht-westlicher Kunst seit der Gründung der Ästhetik im 18. Jh.: Zunächst theoretisierten die Kulturanthropologen die Kunstwerke allgemein als Artefakte; daraufhin entdeckten europäische Künstler und Ästhetiker u.a. die afrikanische Kunst; schließlich wurde die Untersuchung der nicht-westlichen Kunst im Zeitalter des Postkolonialismus zu einem Imperativ. Einen historischen Wandel erfuhr auch der Begriff der Pluralität: Während die Pluralität in der für die Moderne spezifischen Inter- und Multikulturalität aus der Zersplitterung eines Ganzen entstand, setzt die postmoderne Transkulturalität (mit dem Begriff von Wolfgang Iser) nicht mehr eine ursprüngliche Einheit voraus, auch wenn diese drei Begriffe in der zeitgenössischen Ästhetik häufig synonym verwendet werden. Angesichts dieser Schwierigkeiten empfiehlt die Autorin, die transkulturelle Ästhetik »von unten« (im Ausgang von konkreten Analysen) zu entwerfen. Auch dürfe der »oberflächliche« Charakter der transkulturellen Perspektive nicht entmutigen, die dennoch wertvoll und nützlich sei. Darüber hinaus macht es die Transkulturalität erforderlich, den westlichen Kunstbegriff kritisch zu hinterfragen, den Werkbegriff durch die Prozessualität der Kunst abzulösen und die ästhetische Begrifflichkeit bzw. Bewertungsstandards zu überarbeiten.

Die letzten beiden Aufsätze des ersten Teils schränken die Perspektive auf die Aktualität Heideggers ein. Kees Vuyk deutet die Heidegger'sche Erde als einen nützlichen Begriff für eine Kunsterfahrung, die positiv

auf die Globalisierung reagiert, allerdings unter der Bedingung, dass die Erde nicht mehr transzendental, sondern mit Vattimo als »unfounding« (97) verstanden wird. Für ihn ist Heidegger leider einen Schritt zu weit gegangen und damit in eine antimoderne Einstellung zurückgefallen: Die Kunsterfahrung wurde von ihm nicht nur als vom Alltag ent-rückend und ent-fremdend ausgelegt (durch die Begegnung mit der Kunst »we feel lost, no longer at home«, 99), sondern die Erde wurde letztlich mit dem »native ground« identifiziert als »shelter for the turmoil the encounter with a work of art has caused« (98), wie in der berühmten Analyse Van Goghs. Auf den Punkt gebracht, besteht der angemessene Umgang mit der Kunst in einer globalisierten Welt laut Vuyk nicht mehr im »Bewahren«, wie für Heidegger, sondern in einem ständigen Hinterfragen. Vuyks Neudeutung der Heidegger'schen Erde im aktuellen Kontext ist zwar anregend, doch geht sie letztlich zu frei mit Heidegger um und enthält so manche exegetische Ungenauigkeit. Der nächste Beitrag verlegt den Schwerpunkt der Analyse auf den Begriff des Ge-stell bei Heidegger. Erik Vogt extemporiert ausführlich über Vattimos Heidegger-Lektüre, ohne allerdings m.E. wirklich zum Thema des Bandes beitragen zu können.

Der zweite Teil des Bandes beleuchtet Ausschnitte aus der zeitgenössischen Kunst weltweit: Peng Feng weist auf Xu Bings Entwicklung von einer prononciert chinesischen Kunst zu einem internationalen Stil hin, während Curtis Carter den ursprünglich im europäischen Kontext geprägten Begriff der Avant-

»In such a multiverse the only real universal and unifying given is human fragility. Art at its best is able to express this experience of fragility and to transfer it from one shelter to the other.«



garde auf die chinesische Kunst erweitert. Parul Dave Mukherji interviewt die Medienkünstler und Dokumentarfilmer des Raqs Media Collective aus Delhi. Renée de Vall setzt sich mit der schwer einzuordnenden Kunst der Inderin Nasreen Mohamedi auseinander.

Jale Erzen kritisiert zu Beginn die starke Tendenz zur Ökonomisierung in der Stadtpolitik in der Türkei (und weltweit) mit ihren verheerenden sozialen Folgen, wie etwa die Errichtung einer »global and placeless culture of penury« (171) und das Schaffen identitätsloser Räume. Solchen Prozessen setzt die Autorin die Wiederentdeckung der »memory of city« (ebd.) entgegen und rekurriert auf zahlreiche Stadttheoretiker und Philosophen, um eine leiblich-emotionale Erfahrung der Stadt

und ihres materiell eingeschriebenen »Gedächtnisses« zu befürworten.

Mit der Stadtästhetik befasst sich auch Susan Habib, die die Phasen der Wandmalerei in Teheran seit der Revolution 1979 beschreibt und ihre Bedeutung in einem politischen Kontext, in dem die Kunst im öffentlichen Raum streng reguliert wird, hervorhebt. Schließlich kommentiert Heinz Kimmmerle Ausstellungen afrikanischer Kunst hauptsächlich in Deutschland und in den Niederlanden seit 1990.

Abgesehen von einem mangelhaften Lektorat des Bandes, bieten die hier gesammelten Aufsätze einen wichtigen Beitrag zur Ausarbeitung einer interkulturellen Ästhetik, auch wenn sie – vor allem im ersten Teil – eher neue Fragen aufwerfen als neue Antworten bieten.