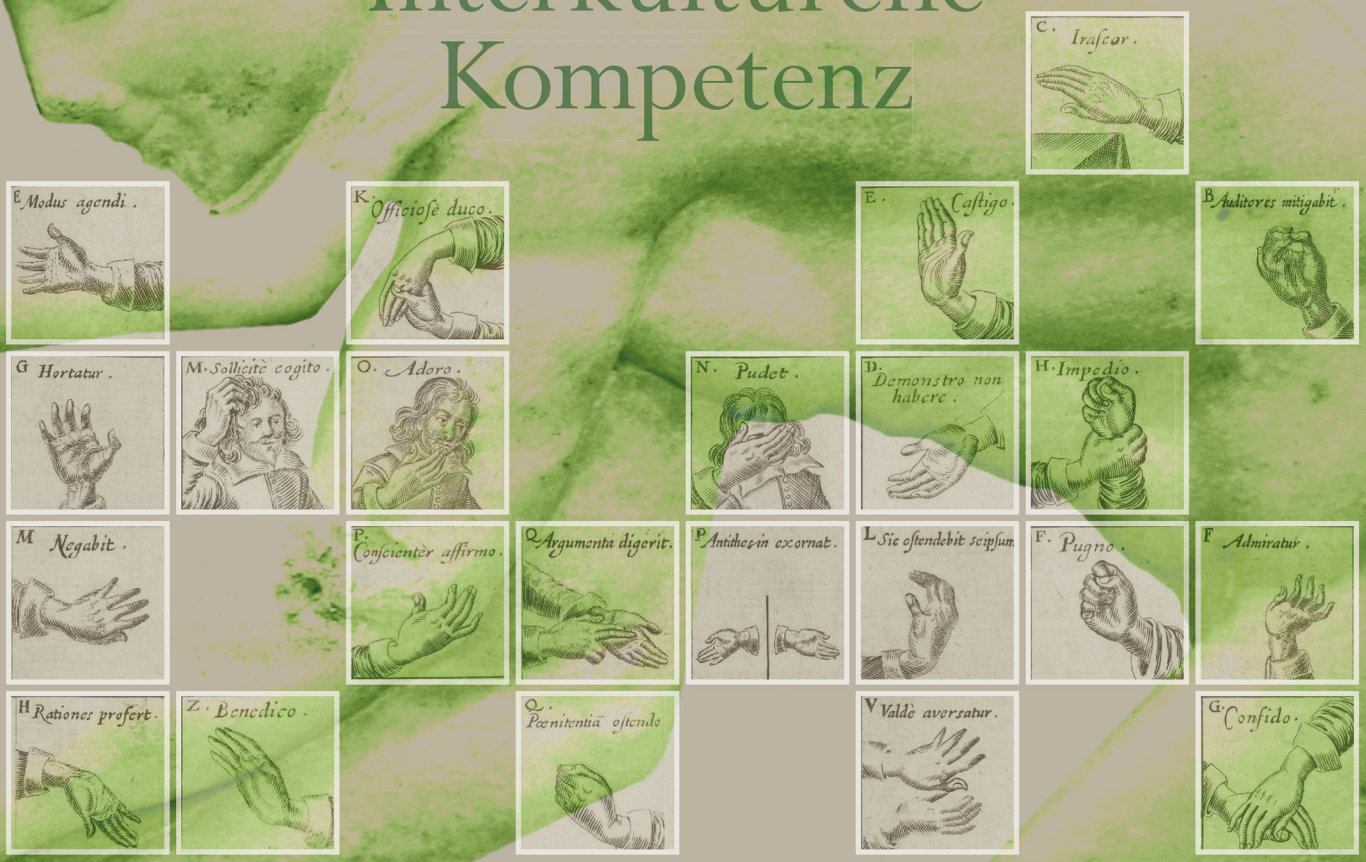
ISSN 1560-6325 ISBN 978-3-901989-35-3 € 16,–

36 2016

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN

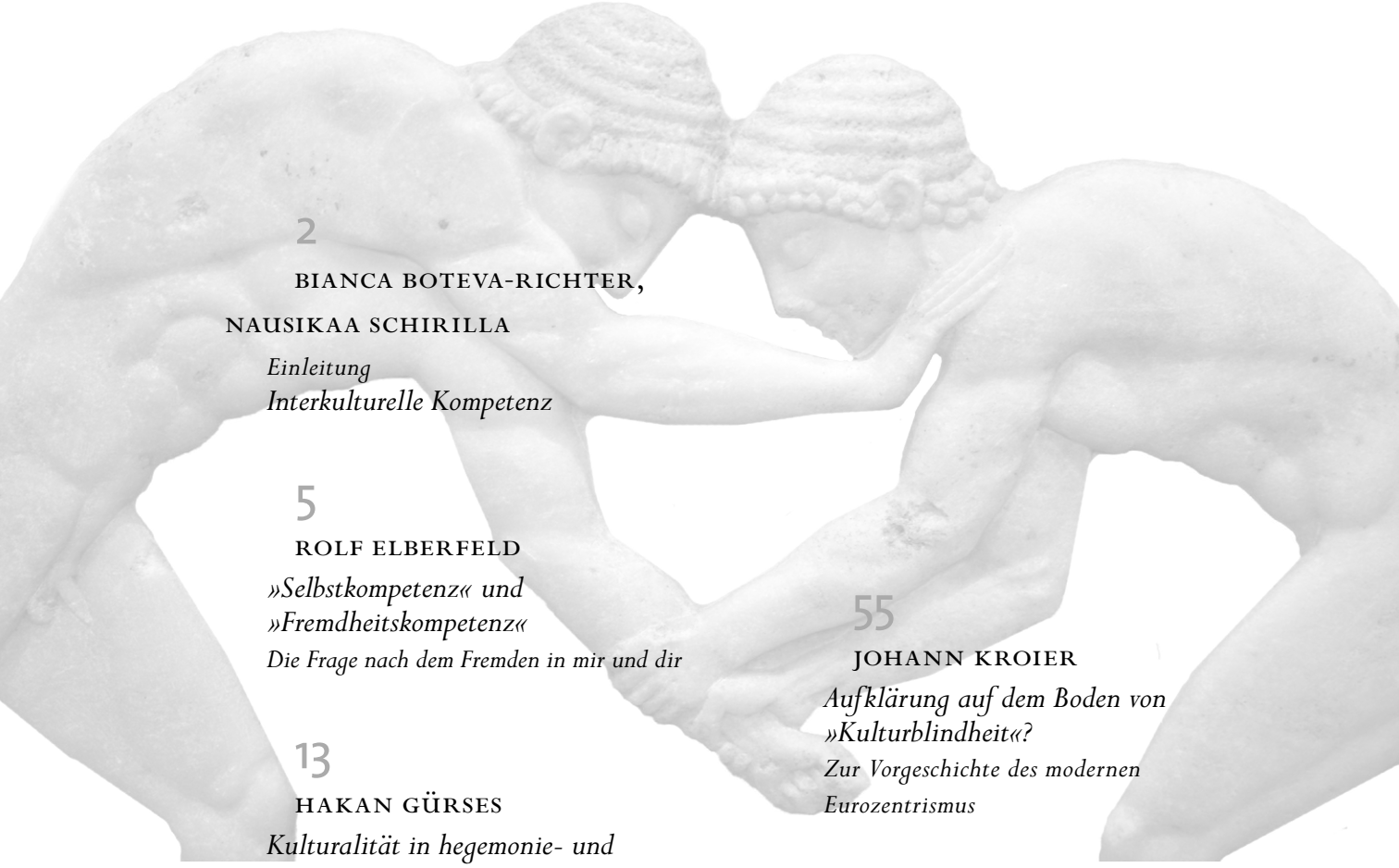
Interkulturelle Kompetenz



Mit Beiträgen von ROLF ELBERFELD, HAKAN GÜRSES, JÜRGEN BOLTEN, NAUSIKAA SCHIRILLA, JOHANN KROIER, ABBAS MANOOCHEHRI und anderen

SONDERDRUCK

Interkulturelle Kompetenz



2
BIANCA BOTEVA-RICHTER, NAUSIKAA SCHIRILLA
Einleitung
Interkulturelle Kompetenz

5
ROLF ELBERFELD
»Selbstkompetenz« und »Fremdheitskompetenz«
Die Frage nach dem Fremden in mir und dir

13
HAKAN GÜRSES
Kulturalität in hegemonie- und machttheoretischer Perspektive

23
JÜRGEN BOLTEN
Interkulturelle Kompetenz – eine ganzheitliche Perspektive

39
NAUSIKAA SCHIRILLA
Interkulturelle Kompetenz – Eine Frage der Gerechtigkeit?

55
JOHANN KROIER
Aufklärung auf dem Boden von »Kulturblindheit«?
Zur Vorgeschichte des modernen Eurozentrismus

73
ABBAS MANOOCHEHRI
Edward Said: Eine emanzipatorische Erzählung

89
REZENSIONEN

132
IMPRESSUM

ARNE KLAWITTER

Die Ästhetik des Schnitt-Kontinuums

zu: Ryôsuke Ôhashi: *Kire. Das Schöne in Japan*

Zwanzig Jahre nach der ersten Ausgabe hat der Fink Verlag eine überarbeitete Fassung dieses wichtigen Buches über japanische Ästhetik veröffentlicht. Ōhashi ist vor allem als Philosoph mit Arbeiten zur Phänomenologie und zur Philosophie Heideggers, zum deutschen Idealismus sowie zum Buddhismus an die Öffentlichkeit getreten. Weitere Themengebiete sind für ihn die interkulturelle Philosophie, wofür sein Buch *Japan im interkulturellen Dialog* (1999) unübersehbar neue Maßstäbe gesetzt hat, und darüber hinaus das weite Feld der Ästhetik, und hier ganz besonders die vergleichende Ästhetik, was ihn schließlich dazu veranlasst hat, sich seit zwei Jahrzehnten darum zu bemühen, seinen deutschen Lesern die japanische Ästhetik nahe zu bringen.

Das vorliegende Buch bietet eine Rundumschau des in der japanischen Ästhetik so wichtigen Begriffs *kire*: Beginnend mit dem Nō-Spiel (Einleitung), geht der Verf. zum Verhältnis von Shintō und Natur über, um sich dann mit der Natürlichkeit in der Kunst der frühen japanischen Kultur zu befassen (Kap. I). Es folgt eine ausführliche Darstellung der Ästhetik des *kire* am Beispiel des *Ryōan-ji*-Steingartens in Kyōto (Kap. II). Der Entfaltung des *kire* in der Ästhetik der Neuzeit wird im Kapitel III nachgegangen, während sich das letzte Kapitel schließlich der Kunst der Gegenwart zuwendet. Erweitert wurde die Neuausgabe durch zwei Exkurse zum inszenierten Freitod Yukio Mishimas und zum Zusammenhang von Licht und *kire* und den religiösen Vorstellungen des Buddhismus und Shintōismus als Quellen des japanischen Kunstsinns. Der ursprüngliche Titel des zuerst 1986 in Japan erschienenen Buches lautet »›*Kire*‹ *no kōzō*«, dt. *Die Struktur des Schönen* – eine Anspielung auf Kuki Shûzōs berühmtes Buch *Iki no kōzō*, dt. *Die Struktur des Iki* aus dem Jahre 1930, das seiner Zeit westliche Philosophen wie Martin Heidegger stark beeindruckte.

Der Begriff *kire* ist, wie vom Verfasser im Vorwort zur Neuauflage ausgeführt wird, eine Verkürzung des Fachterminus *kire-tsuzuki*, dt. »Schnitt-Kontinuum«. Die Funktion des Schnitts, der zum Grundprinzip der japanischen Ästhetik erklärt wird, besteht darin, die innere Natürlichkeit eines Gegenstandes zum Vorschein zu bringen. So werden die Blumen im *Ikebana* von ihrer Lebenswurzel abgeschnitten, um von natürlichen Leben getrennt zu werden, wodurch ihre Endlichkeit und eigentliche Natürlichkeit erst ganz zum Ausdruck kommen. *Kire* impliziert einen »geübte[n] Eingriff in die Unmittelbarkeit des natürlichen Lebens, das in seiner naiven Natürlichkeit einmal von Grund auf »abgeschnitten«und negiert« werde. Durch diesen Schnitt gelange »die eigentliche Wesenheit der Blume, d. h. die Natürlichkeit der Natur« (165) unmittelbar zum Vorschein.

Ryôsuke Ôhashi:
Kire. Das Schöne in Japan
Aus dem Japanischen von Rolf Elberfeld. 2., überarb. und ergänzte Aufl.,
Paderborn: Fink 2014
ISBN: 978-3-7705-5662-5, 209 S.

Bevor Ōhashi jedoch auf das *kire* zu sprechen kommt, geht es zunächst bezogen auf das Nō-Spiel um ein anderes, für die japanische Ästhetik ebenso wesentliches Konzept, und zwar um das *yûgen*, das als »geheimnisvolle Tiefe« übersetzt werden kann und von Ōhashi als der »Kern des ästhetischen Gefühls in der traditionellen japanischen Kunst« (17) bezeichnet wird. Allerdings wird diese »geheimnisvolle Tiefe« dem Leser nicht näher erläutert; der Verf. verweist lediglich kurz darauf, dass »im Grunde [...] sich *yûgen* nur in konkreten Kunstwerken finden und erleben« (17) lasse. Eine Idee von der »verborgenen Feinheit« des Nō-Spiels könne man dennoch erhalten, indem man den Gang und die Gesten des Nō-Schauspielers betrachte, wenn dieser seine Schritte lautlos voran gleiten lasse. Diese Art der stilisierten Bewegung nehme dem gewöhnlichen Gehen, das dem Fluss der Zeit entspreche, seine Realität und lasse es wie ein Kontinuum von Schnitten erscheinen: »Während der Schauspieler die Zehen des Fußes anhebt, gleitet er mit dem ganzen Fuß voran. Jeder Schritt, sowohl des rechten wie des linken Fußes, wird mit dem Senken der Zehen abgeschlossen und somit »abgeschnitten«. Mit diesem *kire* (»Schnitt«) aber beginnt zugleich der nächste Schritt, so dass das Voranschreiten fortgesetzt wird« (18).

»Pracht und Schlichtheit, obwohl sie sich eigentlich widersprechen, durchdringen einander, gleichwohl sie voneinander ›abgeschnitten‹ sind und somit eigenständig bleiben.« (20)

Auch in der Aufteilung der Bühne ist das *kire* zu entdecken. Der Kiessand, der die Bühne umgibt, »schneidet« den »heiligen Bereich« der Bühne von der gewöhnlichen Welt ab. Gleichzeitig wird die Abtrennung dieses heiligen Gebiets von einer kleinen Leiter überbrückt, die an der Vorderseite der Bühne in den Kies hinunterführt. Wie Ōhashi erläutert, wurde diese Leiter ursprünglich vom Shōgun benutzt, um auf die Bühne zu gelangen und die Schauspieler am Ende des Stücks zu ehren. Der körnige Sand wiederum erwecke den Eindruck von Wasser, »das die Bühne umgibt und vom Schmutz der gewöhnlichen Welt reinigt« (19).

Darüber hinaus sei das *kire* auch in der für das Nō-Theater charakteristischen Musik zu verspüren. Die im hinteren Teil der Bühne sitzenden Musiker bringen »jeder für sich mit ihren Instrumenten und Stimmen einzelne Töne hervor, die an- und ausklingen« und somit »keine Kontinuität von verschiedenen Tönen« hervorbringen, sondern eigenständige, voneinander »abgeschnittene« Töne: »Denn wenn ein Trommelschlag und der dazugehörende stimmliche Laut des Trommlers über die Bühne tönen, ›löscht‹ dieser Ton den vorherigen Klang aus, wobei auch er sofort wieder vom Schlag eines anderen Trommlers ausgelöscht wird« (19).

Schließlich geben das Nō-Gewand und die Nō-Maske weitere Beispiele für das *kire*. Während auf der Bühne jede Art von dekorativer Ausstattung vermieden wird, ist der Hauptdarsteller in ein prachtvolles Gewand gehüllt, dass trotz der prächtigen Farben auf jede Aufdringlichkeit verzichtet: »Pracht und Schlichtheit, obwohl sie sich eigentlich widersprechen, durchdringen einander, gleichwohl sie voneinander ›abgeschnitten‹ sind und somit eigenständig bleiben.« (20) Die Maske wiederum, die das Gesicht des Schauspielers verbirgt, lässt ihn im eigentlichen Sinne erst zum Schauspieler werden, indem sie ihm eine neue, stilisierte Realität gibt. Das *yûgen*, bemerkt Ōhashi zum

Schluss seiner einleitenden Ausführungen, sei genau das, was mittels eines Kontinuums von Schnitten die »Schönheit des Irrealen zur Realität mach[e]« (23).

Das erste Kapitel behandelt den Zusammenhang von Shintō und Natur, was an der Struktur alter Shintō-Schreine verdeutlicht wird, in denen sich kaum Architektur im eigentlichen Sinne findet, sondern naturgegebene Dinge zu Kultzwecken aufgestellt oder zu Objekten der Verehrung erklärt werden. Diese Grundidee sei auch in der späteren shintoistischen Architektur erhalten geblieben. Selbst der Kreislauf der Natur mit seinem ewigen Vergehen und Werden wird in die Architektur integriert, insofern nämlich, als die Schreine, was insbesondere für die Schreine in Ise gilt, nicht als dauerhafter Aufenthaltsort der Götter gebaut, sondern nach einer gewissen Zeit abgerissen und in unmittelbarer Nähe neu errichtet werden. Der Ausgangspunkt dieser Architektur sei folglich eine Nicht-Architektur, nämlich der »Festplatz«, der nur durch die naturgegebenen Dinge gestaltet wird, was nach Ansicht von Ōhashi einen grundlegenden Widerstreit zwischen dem Wunsch nach Gestaltung und dem Wunsch, zur Natürlichkeit zurückzukehren, offenbare.

Das zweite Kapitel geht dann ausführlich auf das ästhetische Konzept des Steingartens *Ryōan-ji* ein, dessen Grundidee im Paradox einer »Gestaltung der Gestaltlosigkeit« besteht. Der Gedanke der Gestaltlosigkeit kommt im gewissen Sinne schon im Begriff »Trockengarten« (*karesansui*, eigentlich »Trocken-Landschaft«) zum Ausdruck. Dieser Trockengarten, so wird erläutert, sei derjenige Ort, wo das natürliche Leben völlig vertrocknet ist, und mit dem »Vertrockneten«, d.h. mit Stein und Kiessand, würden dann die Berge und Flüsse »provisorisch« gestaltet, also »abgeschnitten« von ihrer natürlichen Realität, was zugleich die Möglichkeit einer kosmisch-abstrakten Anordnung schaffe. Das Wirkliche sei dabei aber nichts anderes als das, »was *so ist, wie es ist*« (63), d.h. »kein Bild von etwas, sondern ein Bild seiner selbst« (64). Steine werden ›wie‹ Berge aufgestellt und der Kiessand wird in der Form eines Flusses geharkt. Die konkrete äußerliche Gestalt des Berges rückt dabei in den Hintergrund, um die allgemeine Gestalt zum Ausdruck zu bringen. Den Steingarten von *Ryōan-ji* erklärt Ōhashi mit dem Gartenbaumeister Shigemori Mirei als Form einer »geliehenen Landschaft«, bei der die Landschaft außerhalb des Gartens mit in die eigentliche Gartengestaltung einbezogen wird, in diesem Fall der als »Garten« bezeichnete Platz zwischen Residenz und Teich bei den alten Wohnanlagen des Adels, die ebenfalls durch eine Mauer vom äußeren Teil abgeschnitten waren. (Allerdings ist diese »geliehene Landschaft« heute nicht mehr zu sehen, weil dort Bäume wachsen, die den Blick auf die umgebende Landschaft versperren.) Die Mauer fungiert dabei als ein bewusst gesetzter Schnitt, der die »Naturschönheit der Landschaft ›abschneidet‹ und dadurch belebt«: »Aus der Naturwelt des organischen Lebens einen geometrischen, rechteckigen Raum herauszuschneiden und dorthin lediglich einige anorganische Steine und Kiessand zu platzieren, bedeutet nichts anderes als ein gründliches *kire* von der Außenwelt, d. h. der wilden

»Aus der Naturwelt des organischen Lebens einen geometrischen, rechteckigen Raum herauszuschneiden und dorthin lediglich einige anorganische Steine und Kiessand zu platzieren, bedeutet nichts anderes als ein gründliches kire von der Außenwelt, d. h. der wilden Natur, indem man das organische Leben und dessen Form ›vertrocknen‹ lässt.« (66)

Natur, indem man das organische Leben und dessen Form ›vertrocknen‹ lässt« (66).

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die Neuzeit und behandelt zunächst die den Raum ausschmückende Wandschirm- und Wandmalerei, um dann zu Rollbildern und Farbholzschnitten überzugehen. Das *kire* beschreibt Ōhashi hier u. a. an den Kirschblütenbildern von Hasegawa Tōhaku (1539–1610), auf denen eine Vielzahl prächtiger Blüten zu sehen ist, die im Raum frei zu schweben scheinen, da sie vom Baum selbst abgetrennt sind. Ihr prächtiges Aussehen berge damit gleichzeitig eine »Verdüsterung«: »[E]s ist, als ob in der vollen Blüte des Lebens auch schon sein Niedergang vage durchscheint« (87). Auf diese Weise komme eine »gegenseitige Durchdringung von Diesseits und Jenseits« (90) zur Darstellung, die Ōhashi als typisch für das *shōhekiga*, die japanische Malerei auf Wandschirmen und anderen Raumteilern wie Schiebetüren (*fusuma*), herausstreicht.

An Katsushika Hokusais (1760–1849) Holzschnitt *Tiger im Schnee* verdeutlicht Ōhashi dann noch einmal die Funktion des *kire* in Hinblick auf die Darstellung einer mehrdimensionalen Welt. Das Bild zeigt einen Tiger inmitten des mit Schnee bedeckten Bambusgrases, das dieselbe Form wie die Krallen des Tieres hat. Damit unterstützt das Gras, obgleich es eigentlich doch am Boden wächst, die Bewegung, denn beim ersten Hinsehen scheint der Tiger aufzuspringen, doch bemerkt der Betrachter sehr schnell, dass der Tiger bereits emporgesprungen ist und gleichsam in der Luft schwebt: »Jegliche Schwere ist seinem Körper genommen, er schwebt inmitten der tanzenden Schneeflocken. [...] Die sonst so scharfen Augen, die normalerweise nach Beute spähen, haben sich in träumende Augen verwandelt, die in den leeren Himmel hinaufblicken. Die spitzen Reißzähne liegen im Maul versteckt, das vor allem eine gewisse Heiterkeit zeigt« (121).

Das interkulturell angelegte vierte Kapitel bietet interessante Vergleiche zwischen europäischer und japanischer Kunst. Die Darstellung alter Menschen bei Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, bei denen mit dem Alter die Frage verbunden ist, wohin man geht, wenn man gestorben ist, wird der Porträtierung von Priestern und Lehrmeistern des Dao gegenübergestellt, der es im Gegenteil darauf ankommt, das »Nicht-alt-werden« zu zeigen. Während bei da Vinci und Dürer die »tiefe Menschlichkeit« der Bilder dafür sorgt, dass sich die Hässlichkeit des Alters in »Schönheit« verwandelt, wählte der japanische Künstler Hokusai einen ganz anderen Weg, um das Alter darzustellen und darüber hinaus den Standpunkt des Malers in die Darstellung mit einzubeziehen. Dabei interpretiert Ōhashi den in der Luft schwebenden Tiger als Selbstporträt des fast 90jährigen Hokusai, der durch einen »Schnitt« das Alter vergessen mache, um es in diesem Vergessen zu vergegenwärtigen.

Die weiteren Unterkapitel zur Ästhetik der Gegenwart gehen dem Verhältnis von Eigenwelt und Fremdwelt nach und befassen sich mit den Geisha-Bildern von Vincent van Gogh und Takahashi Yuichi, mit der Übernahme der europäischen Architektur in der frühen Moderne Japans, und sie untersuchen die Beziehung zwischen *iki* und *kire*. Kuki wirft er in diesem Zusammenhang vor, einen »bedenklichen

»Beim Gehen auf der Bühne lässt der Schauspieler seine Schritte lautlos voran gleiten. Dieses langsame, gleitende Schreiten beraubt das gewöhnliche Gehen, das dem Fluss der Zeit entspricht, seiner Realität. Doch genauer betrachtet, erkennt man in der Art dieses Schreitens die äußerste Stilisierung des menschlichen Gehens. Während der Schauspieler die Zehen des Fußes anhebt, gleitet er mit dem ganzen Fuß voran. Jeder Schritt, sowohl des rechten wie des linken Fußes, wird mit dem Senken der Zehen abgeschlossen und somit ›abgeschnitten‹. Mit diesem *kire* (›Schnitt‹) aber beginnt zugleich der nächste Schritt, so dass das Voranschreiten fortgesetzt wird.« (18)

Weg« gewählt zu haben, indem dieser »*iki* mittels der europäischen Ästhetik und Metaphysik zu analysieren versuchte, ohne dabei Wesen und Grenzen derselben zu reflektieren« (146). Ōhashi will im Gegensatz dazu das *iki* auf der Grundlage des *kire* erklärt wissen. Das »Abschneiden« der unmittelbaren Natürlichkeit und der Ichhaftigkeit führe beim *iki* zu einer ästhetischen Zurückhaltung; es könne aber auch zu einer »Freiheit im Sinne der Unabhängigkeit von inneren Zwängen« (148) führen, was Ōhashi gerade anhand der *Ästhetischen Briefe* von Schiller zu verdeutlichen sucht.

In dem für diese zweite Ausgabe neu verfassten Beitrag zum inszenierten Selbstmord des nationalistischen Schriftstellers Yukio Mishima zeigt Ōhashi auf, inwieweit dem Seppuku Mishimas eine ›Übung des Todes‹ voranging und inwiefern der von Mishima vollzogene Akt der Selbsttötung einen Regelbruch im japanischen Sterberitual bedeutet. Dabei interessiert er sich weniger für die rechtsextremen Ansichten Mishimas und die Verquickung von Ästhetik und Politik als für das ›Tiefere im Tod‹, das er mit Plato und Nietzsche zu ergründen sucht, um Mishima, wie es scheint, nachträglich doch noch einen philosophischen Heiligenschein zu verleihen. Am Ende der Betrachtungen kommt er zu dem Schluss, dass die Ästhetik des Sterbens, wie Mishima sie verfolgt und vollzogen habe, zwar unter dem Einfluss der Tradition des ›Schnitt-Kontinuums‹ entstanden, Mishima aber letztlich einen anderen Weg gegangen sei, »der so unerhört und hart [war], dass kaum ein anderer ihn nachahmen k[önne]«. Dennoch führe sein Weg, »am ›Tieferen des Todes‹ vorbei, das einzig und allein *inmitten* des Lebens erfahren werden kann« (165).

Auch wenn es dem Verfasser im Ganzen gelingt, an einigen der »Highlights« japanischer Kunst die Funktion und die Effekte des *kire* aufzuzeigen, was einem westlichen Leser mitunter überaus erhellende Einsichten in die für den europäischen Betrachter doch recht verschlossene japanische Ästhetik bietet, hat das Buch seine Schwächen, vor allem dort, wo sich der Verf. in allgemeinen, metaphysischen Ausführungen verliert oder zu pauschalen Abwertungen der modernen Kunst verführen lässt. So wird z. B. gesagt, dass der »Großteil der gegenwärtigen abstrakten Kunst [...] zur sterilen Selbstnegation der Kunst geworden [sei]«, während andere moderne Kunstformen, wie die Pop Art, »oft nur ein passives und kritikloses Genießen im Rahmen der Massenproduktionsgesellschaft [blieben]« (149). Den Grund dafür glaubt Ōhashi darin erkennen zu können, »dass die Kunst zu einem Bereich geworden [sei], welcher der Dimension des *kire* fern bleib[e] und die Erfahrung des Todes bzw. der Einheit von ›Leben und Tod‹ (*shōji*) verdeck[e]« (149). *Kire* wird damit zum Nonplusultra einer Kunst stilisiert, die »tiefer« und »reifer« (131) ist als alle anderen und in der auf besondere Weise Leben und Tod in einem Schnitt-Kontinuum vereinigt werden (vgl. 182). Angesichts eines solchen Schlusswortes wären eine Relativierung der lebensphilosophischen Überhöhung des *kire* und eine kritische Distanz insbesondere zur Verbindung von Lebensphilosophie, Religion und Ästhetik wünschenswert gewesen, um diesem Buch auch noch eine dritte, überarbeitete und ergänzte Auflage zu bescheren.

»Der Gegensatz von Naturschönem und Kunstschönem, wie er in der europäischen Ästhetik eine wichtige Rolle spielt, wird hier von Grund auf ungültig gemacht. Künstlichkeit und Natürlichkeit dringen ineinander. Die äußere Naturlandschaft und die ›vertrocknete‹ Landschaft aus Stein und Kies werden füreinander transparent. Das Durchscheinen von Wirklichkeit und Unwirklichkeit [...] wiederholt sich hier im Steingarten des Ryôan-ji.« (67)