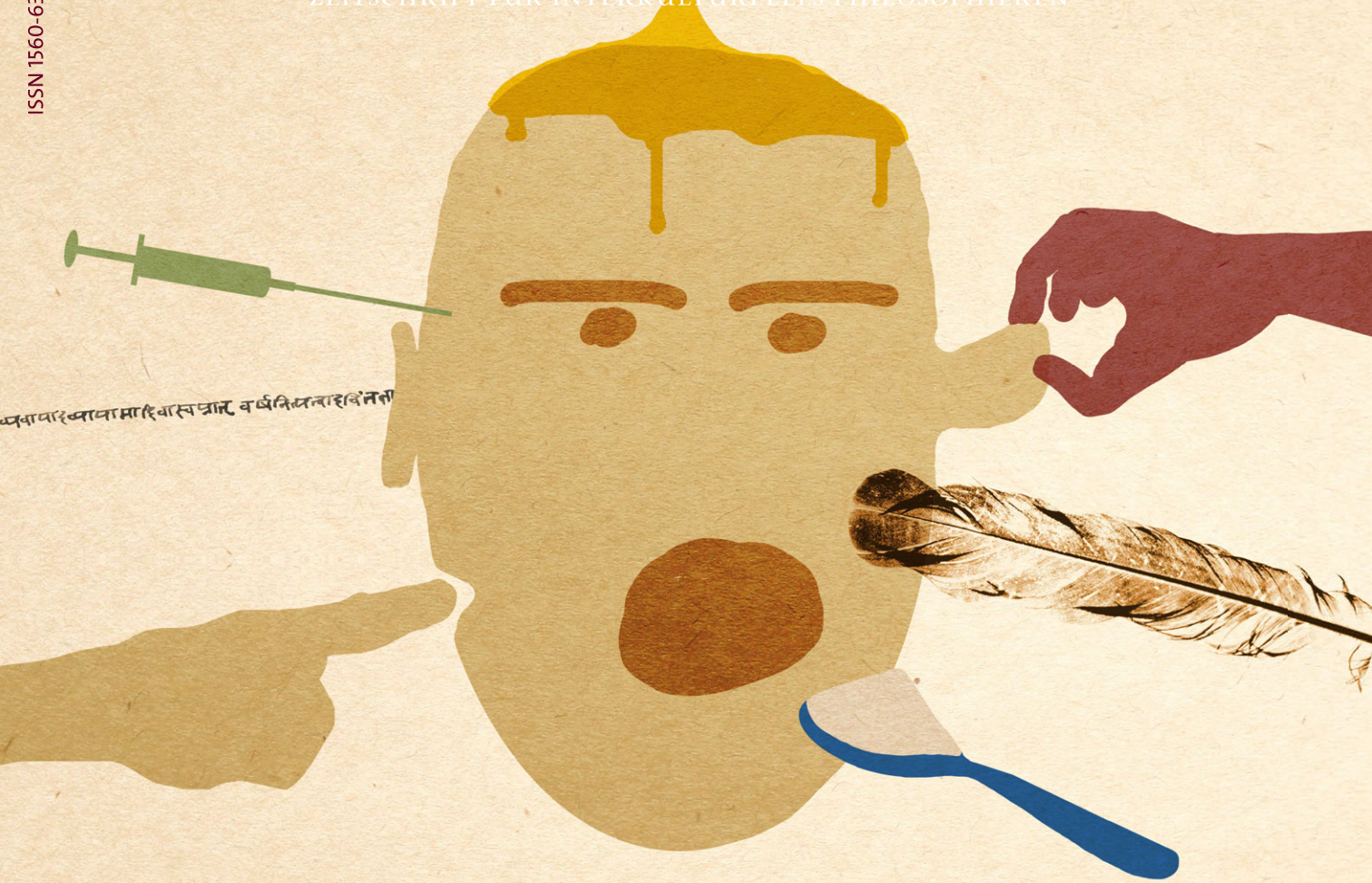
ISSN 1560-6325 ISBN 978-3-901989-41-4 € 16,–

42 2019

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN

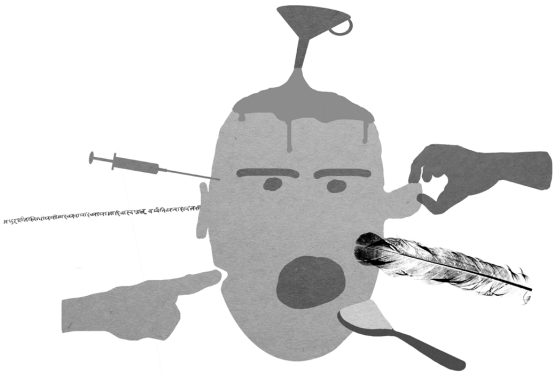


Gesundheit und Heilung

Mit Beiträgen von VITUS ANGERMEIER, MBIH JEROME TOSAM, JOSEF ESTERMANN, BARBARA SCHELLHAMMER, TOBIAS SCHLOSSER, DAMIAN PEIKERT, STEPHAN POPP und anderen

SONDERDRUCK

Gesundheit und Heilung



7
VITUS ANGERMEIER
Krankheitsprävention im Ayurveda
Pragmatisches Recycling und historische Brüche

21
MBIH JEROME TOSAM
Human Nature, Disease Diagnosis and Health in Traditional African Medicine

43
JOSEF ESTERMANN
Llamar el ajayu
Philosophische Hintergründe andiner Vorstellungen von Gesundheit, Krankheit und Genesung

61
BARBARA SCHELLHAMMER
Truth and Reconciliation in Kanada
Zur Bedeutung indigener Philosophietraditionen für die Heilung des kulturellen Genozids an Ureinwohnern

75
TOBIAS SCHLOSSER
Kannibalismus als Krankheit
Das Verständnis von physischer und psychischer Gesundheit bei indigenen Völkern Nordamerikas

87
DAMIAN PEIKERT
Die Praxis des Philosophen ist konkrete Medizin
Klinische Philosophie und das heilsame Gespräch

forum

107
STEPHAN POPP
Muhammad Iqbal – Mit Nietzsche für den Islam

125 REZENSIONEN UND TIPPS
158 IMPRESSUM

geben sie ein Gesamtbild von den dominierenden philosophischen Strömungen in der arabischen Welt wieder. In dieser Untersuchung wurden sowohl philosophische Studien, Nachdrucke und Essays als auch übersetzte Texte und Rezensionen sowie Interviews aufgezählt und zugeordnet, was den bibliographischen Wert dieser Arbeit noch deutlicher hervorhebt. Außerdem wurden die Texte dem betreffenden philosophischen Teilgebiet bzw. der jeweiligen Teildisziplin untergeordnet, sodass man eine gewisse Systematik in dieser Datenbank erkennen kann, wie es im Diagramm 3 auf Seite 268 sichtbar wird.

Zusammenfassend kann man den Schluss ziehen, dass die beiden Werke von Anke von Kügelgen und Kata Moser eine Bereicherung der zeitgenössischen Philosophie und des interkulturellen Austausches darstellen. Sie erweitern unsere Perspektive im Hinblick auf die Wahrnehmung des philosophischen Diskurses, der im Nahen und Mittleren Osten sowie in Nordafrika in den letzten zwei Jahrhunderten stattgefunden hat und gegenwärtig noch stattfindet. Es ist deshalb empfehlenswert, die beiden Bücher zu lesen und sich mit deren Inhalt kritisch auseinanderzusetzen. Außerdem muss ergänzt werden, dass die nächsten vorgesehenen Bücher in dieser neuen Reihe, nämlich *Hermeneutik, Glaube und Freiheit* von Roman Seidel und *Konzepte von Toleranz und Intoleranz in der arabischen Welt*, hg. von Sarhan Dhouib und Anke von Kügelgen, 2020 beim De Gruyter Verlag in Berlin erscheinen werden.

MĂDĂLINA DIACONU

Beiträge aus Ostasien zu einer globalen Ästhetik

zu: *Aesthetic Consciousness in East Asia. Contemporary Aesthetics*, 6

Im 20. Jahrhundert stand die Ästhetik weltweit im Zeichen des übermächtigen Einflusses der westlichen Ästhetik. Nun sei die Zeit gekommen, um dieses Ungleichgewicht auszugleichen und dieser Hegemonie durch die »Versöhnung« und »Harmonisierung« zwischen dem Westen und dem Osten zu begegnen. Mit dieser Kritik beginnt Joosik Min, ehemaliger Präsident der Koreanischen Gesellschaft für Ästhetik, seine Einleitung zum Sonderband der US-amerikanischen Zeitschrift *Contemporary Aesthetics*, der 2018 der ostasiatischen Ästhetik gewidmet ist. Der von Joosik Min geforderte Perspektivenwechsel ist bereits spürbar geworden. Denn während im 20. Jahrhundert keiner der Kongresse der International Association of Aesthetics in Asien abgehalten wurde, wurde er zwischen 2001 und 2016 allein in ostasiatischen Ländern drei Mal veranstaltet.

Um die angestrebte epistemische Gerechtigkeit wiederherzustellen, ist es für Joosik Min jedenfalls notwendig, zunächst die Grundsätze der fernöstlichen Kunst zu klären

Aesthetic Consciousness in East Asia. Contemporary Aesthetics, special volume 6 (2018) https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=57

und die »East Asian wisdom« wertschätzen zu lernen, die fern von jeglichem Dualismus holistisch denkt und Werte wie Vitalität und Harmonie (zwischen Mensch und Umwelt, Tradition und Moderne) in den Vordergrund stellt. Ebenso gehören zum Programm einer globalen Ästhetik das Studium der Klassiker der fernöstlichen Ästhetik, ihrer Grundbegriffe und auch eine komparative Untersuchung ihrer Entwicklung, um etwa festzustellen, inwieweit sich die Rezeption chinesischer Lehren in Korea von jener in Japan unterscheidet. Dafür seien transnationale Kooperationen zu suchen, meint Joosik Min. Ein weiteres Desiderat stellt für ihn die Ausarbeitung einer Geschichte der ostasiatischen Ästhetik dar, die dann m. E. auch den Weg freimachen würde für die Einbeziehung dieser Traditionen in die bislang auf den Westen beschränkten Abhandlungen zur Geschichte der Ästhetik. Insbesondere betont Joosik Min die Besonderheiten der fernöstlichen Kunst, wie etwa die Einheit der Poesie, Kalligraphie und Malerei oder die Auffassung des Kunstschaffens »as a matter of mind«, wobei dieser »Geist« die Persönlichkeit des Künstlers transzendiert und mit dem »spirit of the universe« in Verbindung steht. Anders gesagt: »East Asian art is an art created by an artist who expresses his or her root of life as a form and embodies the self-awareness of Tao.« (Joosik Min) Diese Partikularitäten werden konkretisiert in den drei Teilen des Bandes, die jeweils drei große Bereiche der Ästhetik sensu largo thematisieren: »Nature and Environment«, »Life and Human Cultivation« und »Art and Creation«.

»It is now time to value the East Asian wisdom that puts great importance on vitality, harmony, and totality while regarding wholeness as a relationship of coexistence, harmony, and supplementation.«

(Joosik Min)

Den Beginn macht Fuxing Xue, der eine andere Begründung der Objektivität in der ästhetischen Naturerfahrung als Allen Carlsons berühmter »Scientific Cognitivism« sucht. Betont Carlson die Relevanz der Naturwissenschaften für die »korrekte« Naturbewertung, so findet Fuxing Xue im Anschluss an Yuriko Saito in der »ethical objectivity« und in der Anbindung an die Umweltethik die Möglichkeit, Carlsons kognitiven Ansatz sinnvoll zu erweitern. Dafür stützt er sich auf Cai Yi (1906–1992), der als erster (und somit auch vor Carlson) die Frage nach der Objektivität in der ästhetischen Naturbetrachtung aufgeworfen hat. Aus dieser Perspektive weist Fuxing Xue drei gängige Modelle in der klassischen chinesischen Ästhetik zurück, die auf Erregung basieren, in der Landschaft Emotionen aufzufinden bestrebt sind oder die Naturschönheit zum Zweck der persönlichen moralischen Vervollkommnung in den Blick nehmen. Auch Carlsons Theorie wird in ihre Schranken gewiesen, denn sie fragt höchstens nach dem *Modus* einer geeigneten Naturbewertung, jedoch nicht auch nach den *Gründen*, warum wir die Natur ästhetisch betrachten sollen. Hierfür muss die epistemologisch gegründete Objektivität durch eine axiologische ergänzt werden, welche den intrinsischen Wert der Umwelt behauptet.

Konkreter geht David Adam Brubaker auf die Shanshui-Malerei (Berg-Wasser-Malerei) als Vorbild für die Einheit zwischen dem Selbst und der Natur ein. Arnold Berleant findet diese Einheit in seiner Theorie der »sensory immersion and active engagement with na-

ture« auf der Ebene der Wahrnehmung, Chen Wangheng dagegen schöpft vielmehr aus der traditionellen chinesischen Philosophie und sieht in der Reflexion über die Naturschönheit einen Weg zum glücklichen Leben dank dem Heimatgefühl (»a sense of being at home«), das der Aufenthalt in der Natur dem Menschen verleiht. (Im Übrigen war es wieder ein Wissenschaftler chinesischer Herkunft, Yi-Fu Tuan, der den Begriff der Topophilia in die Wissenschaft eingebracht hat.) Beide – Berleant und Chen – exemplifizieren die Einheit zwischen Mensch und Natur durch die Erfahrung der Shanshui-Malerei; doch während Berleant »obskure« Begriffe wie das innere Selbst durch ein aktives perzeptives Engagement ersetzt, behauptet Chen den privaten Charakter der (erlebten) Umwelt. Dieselbe »private interiority« der Natur bezeichnet Jing Hao (10. Jh.) als *zhi* in seiner Abhandlung zur Malerei *Bifa Ji*. Laut Brubaker lässt sich *zhi* nicht in die objektivierende Sprache des Pragmatismus und der analytischen Philosophie übersetzen, sondern entspricht eher Merleau-Pontys »Textur des Sichtbaren« und seinem Begriff des *atmosphérique*, die beide untrennbar verbunden sind mit dem leiblichen Subjekt. Zum Schluss demonstriert Brubaker die Aktualität von *Bifa Ji* anhand ausgewählter Beispiele zeitgenössischer chinesischer Malerei.

Liu Yuedis Interesse gilt mehr der chinesischen »Living Aesthetics« *(Sheng-huo-mei-xue)*. Diese »advocates that aesthetics return to living, explores the aesthetic value of the living world, enhances the aesthetic quality of everyday living experience, and aims to promote happiness«. Dabei ist das Leben *(sheng-huo)* nicht im biologischen Sinne der ζωή, sondern als individuelle und kollektive Lebensform *(βίος)* zu verstehen. Liu Yuedis Rückblick auf die Hypostasen der »Ästhetik des Lebens« in den letzten Jahrzehnten bietet einen sehr guten Überblick über die Entwicklung der chinesischen Malerei seit der Kulturrevolution. Die moderne chinesische Kunst beginnt zwar erst nach 1978, erfährt aber seither eine rasante Entwicklung. Zunächst bewertete der von Tschernyschewski geprägte sozialistische Realismus alles als schön, was Leben zeigt oder an dieses erinnert. Später kritisierte die sog. »scar art« die Kulturrevolution; manche Künstler suchten Inspiration in der chinesischen Volkskunst, andere optierten für einen manieristischen Realismus, für den Fotorealismus oder sogar für den Surrealismus. Ab 1985 traten in die Kunstszene die Modernität und Avantgarde mit ihrer Kluft zwischen Elitekultur und Mainstream. Die Künstler verteidigten ihre Autonomie, ohne die Werte des Humanismus zu verlassen, und ihre »rationale Malerei« wollte ein philosophisches Credo transportieren. Seit den 1990er-Jahren gaben die postmodernen Künstler die Rolle einer aufklärerischen Elite auf, um zu professionellen Kunstproduzenten zu werden und in ihren Werken den eigenen Alltag auszulegen. Am Ende dieser drei Etappen – der kulturellen Integration im Zeichen einer politischen Herrschaft (die Kunst spiegelt das Leben wider), der Dichotomie zwischen Kulturelite und Politik (die Kunst negiert das Leben und

»Philosophers such as Chen Wangheng take traditional *shanshui* painting, which uses images to create an emotional resonance with the vitality of nature and the private character of some particular natural environment, as a model and resource for a twenty-first-century aesthetics of environment that may provide an antidote to the overemphasis on materialism during the twentieth century.«

(Brubaker)

entwirft ästhetische Utopien) und der Koexistenz von Elite-, Mainstream- und Volkskultur (die Kunst kehrt zum Leben zurück) – weist die zeitgenössische Kunstlandschaft in China eine überwältigende Vielfalt auf. Die politische Pop Art (Ideologiesatire) kohabitiert mit einem zynischen Realismus, der sich gegen das Erhabene und das Elitäre in der Kunst auflehnt, die Konzeptkunst mit der Performance- und der Installationskunst, deren Themen den Alltag rehabilitieren. Dieses Panorama dient Liu Yuedi abschließend zur Behauptung, dass der gegenwärtige Imperativ, eine »neo-Chineseness« zu konstruieren, einfach bedient werden kann durch die Rückkehr zu einer Ästhetik des Lebens.

»The thirty years of contemporary Chinese art from 1978 to the present could be briefly summarized as a process from de-Chineseness to re-Chineseness, and it also is the historical process of contemporary art from de-contextualization to re-contextualization.«

(Liu Yuedi)

Zwei weitere chinesische Beiträge beleuchten zusätzlich die praxisorientierte Auffassung von Ästhetik im zeitgenössischen China. So befasst sich Wei Du mit dem utilitaristischen Verständnis der Kunst(erfahrung) vermittels der ästhetischen Bildung und eines von Kunst geprägten Lebensstils in der modernen chinesischen Ästhetik. Diese Idee ist Wei Du zufolge keinem westlichen Einfluss zu verdanken, sondern basiert auf der konfuzianischen Tradition. Zum Beweis hebt er die Kontinuität zwischen der konfuzianischen Lehre über Geist und Seele und der modernen chinesischen Ästhetik hervor, um schließlich die moderne chinesische Ästhetik als eine »Aesthetics of the Mind« zu bezeichnen. Liyong Pans Aufsatz geht von der Untersuchung der Freizeitkultur aus, ein Bereich, der in China derzeit eine starke Entwicklung erfährt. Die *leisure studies* sollen die Freizeitaktivitäten auf die sog. menschliche Selbstoptimierung beziehen. Dafür ist es erforderlich, die Ästhetik über die (audiovisuellen) Künste hinaus auf das Alltagsleben zu erweitern und ihr eine gewichtigere Rolle bei der Gestaltung der Gesellschaft zuzuweisen, zumal die Ästhetik gleichsam eine Schule bietet, um die Einheit zwischen Körper und Seele zu erfahren.

Allgemeine Betrachtungen über das Schönheitsdenken im prämodernen China werden von Junghwan Lee angestellt. Im Grunde genommen betont der Autor, dass die Universalität der Assoziation zwischen Kunst und Schönheit, wie sie die (westliche) Ästhetik proklamiert hatte, keineswegs selbstverständlich ist, sondern Gegenstand von Untersuchungen durch das Einbeziehen (auch) ostasiatischer Lehren bilden sollte. So gehören zu den Prinzipien der Kunst in China wie im Westen die Originalität, die Natürlichkeit und die Unbeschreibbarkeit, wenn auch die prämoderne chinesische Sprache über keinen Dachbegriff für Kunst verfügte. Zugleich aber spielte dort die *wahrgenommene* Schönheit keine besondere Rolle.

Die Alltagsästhetik wird auch in Japan thematisiert, allerdings durch den Begriff des »ästhetischen Lebens«, der laut Tanehisa Otabe ein Leitmotiv der modernen japanischen Ästhetik bildet. Als Ausgangspunkt seiner historischen Rekonstruktion dient Chogyu Takayama, der 1901 ein in Japan vielbeachtetes »nietzscheanisches« Manifest des ästhetischen Lebens *(biteki seikatsu)* veröffentlicht hat. Das ästhetische Leben hat im Unterschied zum sog. kognitiven und moralischen Leben einen

intrinsischen oder absoluten Wert, wobei – typisch für die traditionelle Kunstbetrachtung in Japan – die Schönheit *innerhalb* der Welt gesucht wird, wie etwa im Kunsthandwerk oder im Tee-Weg. Anders ausgedrückt, die japanische Kultur sucht das Absolute im Endlichen. Auch ist Vorsicht geboten bei der Auslegung Takayamas, um sein Ideal des ästhetischen Lebens nicht als Eloge eines triebhaften Lebens zu misszuverstehen; so meint er mit Instinkt weder etwas Angeborenes, noch Animalisches, sondern die Gewohnheiten als zweite Natur. Aus dieser Perspektive erklärt sich Takayamas Assoziation der zweiten Natur mit der Technik, die allerdings nicht im modernen westlichen Sinne verstanden wird, sondern im weiten Sinne einer Lebensweise bzw. eines »Wegs« zur Kultivierung des Menschen. Die ausführliche Rekonstruktion der Argumentation Takayamas legitimiert Tanehisa Otabe durch seine breite Rezeption in Japan, was er durch mehrere Autoren belegt.

Die koreanische Ästhetik kommt zu Wort zunächst durch Joosik Min, dessen Aufsatz den Wert des Neuen hinterfragt. Laut Joosik Min konzentriert sich das Kunstschaffen in Korea (und allgemein im Fernen Osten) auf die Aufrechterhaltung und Übertragung der tradierten Werke und weniger auf neue Entwicklungen. Aus diesem Grund lässt sich auch die Kunstgeschichte nach dem westlichen Muster einer Stilgeschichte nicht auf die Kunstgeschichte in den fernöstlichen Ländern anwenden. Zwar hat es auch Theoretiker in Korea gegeben, die die Frage nach dem Neuen aufgeworfen haben; so zeigten Lee Gyubo und Park Jiwon auf, wie wichtig es ist, aus von alters her tradierten Schaffensmustern und Konventionen auszubrechen, jedoch auch sie haben kaum das Neue als Wert an sich ins Zentrum gestellt. In seiner sog. Theorie der Neuen Intentionen *(Shin-ui)* pries Lee Gyubo (12.–13. Jh.) die Ehrlichkeit und meinte, dass die Persönlichkeit und die Originalität der Dichter erst dann einen adäquaten Ausdruck erhalten, wenn neue Absichten und neue Wörter geschaffen werden. Er ging sogar so weit, Nachahmung mit Stehlen gleichzusetzen. Park Jiwon (18. Jh.) wiederum forderte die Schriftsteller auf, die Welt mit den Augen eines Kindes zu sehen, um einen frischen Blick zu gewinnen. Das kreative Schreiben beginnt mit der genauen Beobachtung und mit der Nachahmung der Natur, was insofern gerechtfertigt ist, als kein Objekt ein gewöhnliches sein kann. »Those who are not interested in the feelers of insects or flower petals lack the capacity to express objects«, merkte Park Jiwon an. Er prangerte sowohl die undifferenzierte Nachahmung des Bestehenden als auch den Mangel an Respekt für die Konventionen durch eine ständige und unbegründete Improvisierung an; sein Ideal hieß: »to review the old and learn the new« *(Beopgo-Changshin)*. Im Gefolge der angeführten Klassiker der koreanischen Ästhetik distanziert sich Joosik Min von der »Mythologie des Neuen« im Westen (um korrekter zu sein: im *modernen* Westen) und fordert zur Reflexion auf, ob das Neue tatsächlich und immer etwas Gutes sei. Seine Zurückhaltung wandelt sich unmissverständlich in Kritik, wenn er zu bedenken gibt, dass die uneingeschränkte Annahme des Neuen

»[...] from realism, modernism to postmodernism, Chinese contemporary had experienced hundreds years art history of Western art in a very short time, and these art traditions still coexist in China nowadays.«

(Liu Yuedi)

ernstzunehmende Nebenwirkungen hat, bevor er allgemein die »creative tradition« als neue Richtung proklamiert, die die Kunst im 21. Jh. einschlagen soll. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Neue als solches abgelehnt wird, sondern allein, dass es im Sinne von *freshness* und nicht von *strangeness* oder *novelty* angenommen wird. Unter Umständen ist dieser Imperativ des frischen Blicks sogar anstrengender, weil er eine tagtägliche Erneuerung im existentiellen Sinne impliziert in dem Sinne, dass man sich konstant an die getroffene Entscheidung erinnern muss, sich selbst zu erneuern.

Auch Hee-wan Chae rekonstruiert das koreanische ästhetische Bewusstsein, allerdings auf der Basis der ästhetischen Grundkategorien und -merkmale des koreanischen Tanzes. Zu diesen gehören u. a. das Gesamtkunstwerk, die Rundumsicht (das Publikum kann die Aufführung aus mehreren Perspektiven folgen, wie in einem Amphitheater), die Improvisation, die Dialektik von Spannung und Entspannung als Prozess des »tying and untying the knot of life«, die Beschreibung der Werkstruktur als eine Sukzession von Berggipfeln, die Nachahmung des Kosmos und der formgebende Eingriff in diese kosmische Ordnung. Weitere Kennzeichen betreffen eine naturalistische Auffassung der Kunst, die Abschwächung der Intentionalität, indem Tänzer »getanzt werden«, wellig-lineare Bewegungen, die Verschränkung gegensätzlicher Kräfte, die Ästhetik des Unabgeschlossenen usw.

Auch wenn manche Artikel nicht frei von ideologischer Prägung sind und einen quasi-programmatischen Willen zur Selbstabgrenzung von euroamerikanischen ästhetischen Theorien verraten, ist im Grunde genommen ihre Forderung legitim, die Ästhetik in historischer und systematischer Perspektive auszuweiten durch das Einbeziehen (auch) ostasiatischer Traditionen. Ebenso erschließen diese Studien, die dank dem Online-Zugang der Zeitschrift ohne Einschränkungen eingesehen und gelesen werden können, interessante Perspektiven auf die aktuellen Interessen, Prioritäten und Herausforderungen im Zusammenhang mit der Ästhetik in China, Südkorea und Japan.

CONCORDIA. Internationale Zeitschrift für Philosophie. Revista Internacional de Filosofía. Revue Internationale de Philosophie. International Journal of Philosophy. Gegenwartsphilosophie aus Polen. Filosofía contemporánea de Polonia. Philosophie contemporaine en Pologne. Contemporary Philosophy from Poland.
Gastherausgeberinnen: Krystyna Bembennek/Iwona Krupecka (2018/74).
ISSN 0179-0846
ISVB 3-95886-237-3

ALEXANDER HÖLLWERTH

Ein dynamisches und lebendiges Bild der polnischen Philosophie der Gegenwart

zu: *CONCORDIA. Gegenwartsphilosophie aus Polen*

Der von den zwei in Danzig tätigen Philosophinnen Krystyna Bembennek und Iwona Krupecka als Gastherausgeberinnen herausgebrachte Band der *Concordia. Internationale Zeitschrift für Philosophie* (2018/74) ist der polnischen Philosophie gewidmet. Der bescheiden formulierte Titel »Gegenwartsphilosophie aus Polen« erweckt von vorneherein keine falschen Erwartungen, die notgedrungen enttäuscht werden müssten – Erwartungen auf