

FRONTIERS OF JAPANESE PHILOSOPHY 10

Transitions

Crossing Boundaries in Japanese Philosophy



EDITED BY

Leon Krings

Francesca Greco

Yukiko Kuwayama



FRONTIERS OF JAPANESE PHILOSOPHY 10

Transitions

Crossing Boundaries in Japanese Philosophy

edited by

Leon KRINGS

Francesca GRECO

and

Yukiko KUWAYAMA



CHISOKUDŌ

Contents

- 1 Editors' Introduction
– Leon KRINGS, Francesca GRECO and Yukiko KUWAYAMA

EPISTEMIC INTERVENTIONS

- 7 Why Bother? Relational Knowing and the Study of World Philosophies
– Monika KIRLOSKAR-STEINBACH
- 32 高橋、西田、ボーヴォワール、レヴィナスにおける性差ある他者性を問う
– 上原麻有子
- 52 Transition to the “Eternal Present”: Nishida Kitarō's Notion of Self and Responsibility in Our Context Today
– Yoko ARISAKA

PRACTICES OF TRANSFORMATION

- 71 Commuting between Zen and Philosophy: In the Footsteps of Kyoto School Philosophers and Psychosomatic Practitioners
– Bret W. DAVIS
- 112 Trans/Formations: Tentative Remarks on the Practice of Kata as Bodily Experience of Time
– Enrico FONGARO
- 122 Logik der Grenze: Räume des Übergehens im Anschluss an Nishida Kitarō
– Francesca GRECO und Leon KRINGS

TRANSLINGUISTIC PHENOMENOLOGIES

- 175 身体、媒体、あいだ
– 谷 徹
- 196 Erfahrungen als Übergänge: Ueda Shizuterus Konzeption des
„Urworts“
– Yukiko KUWAYAMA
- 220 Images of the Wind: A Japanese Phenomenology of
Imagination as Air
– Lorenzo MARINUCCI

CROSS-CULTURAL AESTHETICS

- 253 Übergänge und Übersetzungen: *Kire-tsuzuki* als „Schnitt-
Kontinuum“ zwischen Kunst und Natur
– Alberto GIACOMELLI
- 283 Zu einer Ort-Logik des Fotografierens: Perspektiven mit
Nishida Kitarō
– Filip GURJANOV
- 316 Transitions after Destruction: The Artistic Response
to the 2011 Triple Catastrophe in Japan
– Tamara SCHNEIDER

TRANSITIONS IN HISTORY AND TRANSLATION

- 341 Maruyama Masao on (Failures of) Transition in Japanese
History
– Ferenc TAKÓ
- 369 From Expression to Symbol: The Philosophy of Hatano Seiichi
in Political Context
– Yūsuke OKADA
- 388 翻訳への途上 : ハイデガー『Sein und Zeit』の翻訳について
– 岡田悠汰

405	Abstracts
415	Contributors
421	Index of Personal Names

Cross-cultural Aesthetics

Übergänge und Übersetzungen

Kire-tsuzuki als „Schnitt-Kontinuum“
zwischen Kunst und Natur

Alberto Giacomelli

Die Praxis des Übersetzens ist mit dem Problem der Beziehung zwischen „Eigenwelt“ und „Fremdwelt“ konfrontiert. Dabei stellt sich unter anderem die Frage: Kann die ästhetische und künstlerische Erfahrung Japans getreu in die westliche übersetzt werden? Was genau ist die Bedeutung des Begriffs „Übergang“ (移り渉り *utsuri-watari*) in der japanischen Ästhetik und was ist der Unterschied zwischen dieser Auffassung und der europäischen? Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, das Konzept des „Übergangs“ im Lichte des Begriffes „Schnitt-Kontinuum“ (切れ・つづき *kire-tsuzuki*) zu interpretieren.

Die Aufgabe des Übersetzers besteht, wie Walter Benjamin in seinem Aufsatz aus dem Jahre 1921 zeigt, nicht einfach darin, wortgetreu von einer Sprache in eine andere zu übersetzen. Die Übersetzung muss eher die Komplementarität der Sprachen ausdrücken und die dabei entstehenden Unterschiede hervorheben: „Sie [Die Aufgabe des

Übersetzers] besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird“.¹ „Die Übersetzung aber sieht sich nicht [...] im innern Bergwald der Sprache selbst“, so Benjamin, sie „ruft [...] das Original hinein, an denjenigen einzigen Ort hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.“² Eine Übersetzung kann daher keine einfache Übertragung sein, sondern ist eine Übergangspraxis, mit der ein Vergleich und eine Infragestellung der eigenen Identität verbunden ist. „Übersetzen“ bedeutet also, sich selbst zwischen „Eigenwelt“ und „Fremdwelt“ zu stellen.

Der Untergang der Zeit des *sakoku* (鎖国, „Land in Ketten“),³ das heißt, der Zeit der japanischen Landesabschließung, stellt die Frage nach der Möglichkeit eines echten Dialogs zwischen den Kulturen: Ist es möglich, das Wesentliche zwischen den Sprachen zu teilen? Ist es möglich, eine authentische Diskussion zwischen den Zivilisationen, den Praktiken und den Lebensformen zu führen? Wenn wir versuchen, eine japanische Formel des esoterischen Buddhismus oder ein Haiku in unsere Sprache zu übersetzen, manifestiert sich ein irreduzibler und flüchtig expressiver Überschuss von Dichtung und Kunst, den Benjamin als „das Unfaßbare, Geheimnisvolle, ‚Dichterische‘“ definiert.⁴

Viele Studien betonen, dass das sogenannte *sakoku* nicht einer historischen Phase der absoluten Isolation Japans entsprach. Vielmehr habe Japan Außenbeziehungen gepflegt, die mit denen von China und Korea im gleichen Zeitraum vergleichbar seien. Die aktuellen Bilder der Grenze und der Schwelle können dann dazu beitragen, das Thema des „Übergangs“ und der „Übersetzung“ zwischen westlicher

1. BENJAMIN 1955, 16.

2. Ibid.

3. Dieser Ausdruck weist auf die Zeit der Autarkie und der nationalen Isolation der japanischen Politik hin, die mit dem Erlass der Shōgun Tokugawa Iemitsu im Jahr 1641 eingeleitet und vom amerikanischen Kommodore Matthew C. Perry beendet wurde.

4. BENJAMIN 1955, 9.

Philosophie und japanischem Denken zu markieren.⁵ Während das griechische Substantiv *πέρας* und das lateinische *limes* eine Grenze als Abgrenzungslinie bezeichnen, die einen Innenraum von einem Äußeren trennt, bezeichnet der Begriff der Schwelle nicht einfach eine Grenze als Barriere, sondern vielmehr einen bestimmten Ort, der zwei Bereiche verbindet und zugleich voneinander trennt. Das japanische Denken und die westliche Philosophie stellen aus dieser Perspektive keine schematisch entgegengesetzten Untersuchungsbereiche dar, sondern irreduzibel plurale und dynamische Denkhorizonte, die nur durch Austausch, Dialog und Beziehung einen Sinn bekommen.

„Ost“ und „West“ sind keineswegs auf „monolithische, eindeutige und wechselseitig undurchlässige kulturelle Identitäten“ zu beziehen,⁶ sondern repräsentieren eher offene und in sich interkulturelle Realitäten. Es kann gezeigt werden, dass jede Kultur nur als Interkultur ent- und besteht, das heißt, als ständig sich erneuerndes Ergebnis des kulturellen Austauschs in jeder Phase ihrer Entstehung und Entwicklung. Eine Kultur ist niemals absolut gegeben und es wird niemals eine vollkommen vordefinierte und autonome Kultur geben, vielmehr hat sich jede Kultur immer schon durch komplexe Vermittlungen mit verschiedenen Kulturen gebildet.⁷

Eine von banalen Orientalismen emanzipierte Konfrontation muss daher auf schematische Kontraste und voreilige Verallgemeinerungen verzichten. Kultur bezieht sich aus dieser Perspektive immer auf einen sich stets weiter differenzierenden „Unterschied“ und basiert auf einer relationalen Identitätsidee.

In Kants Schriften wird das geographische Element der Grenze auf äußerst bedeutsame Weise philosophisch erklärt: Insbesondere im Schlussteil des Werkes *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*⁸ mit dem Titel

5. Vgl. CACCIARI 2016, 19, sowie CACCIARI 2000, 73–79.

6. CRISMA 2016, 198.

7. Vgl. AMSELLE 2001, 53.

8. KANT 1979, 173ff.

„Beschluß von der Grenzbestimmung der reinen Vernunft“ (§ 57) steht Kant vor dem Problem der Erkenntnis des „echten Nexus“ zwischen dem erkennbaren Phänomen und dem unerkennbaren Noumenon der Vernunft, der „an der Grenze“ zwischen den beiden steht.

Mit der Unterscheidung zwischen „Grenzen“ und „Schranken“ stellt Kant fest, dass es in allen Grenzen etwas Positives gibt (zum Beispiel ist die Oberfläche die Grenze des Körperraums), während die Schranken im Gegenteil einfache Negationen enthalten.⁹ Der von Kant verwendete Begriff „Grenze“ übersetzt das lateinische Wort *terminus*; der Begriff „Schranke“ hingegen ist eine Übersetzung für *limes*, was „Barriere“ bedeutet. Die Schranke begrenzt das Schließen, während die Grenze die offene Art des Horizonts umschreibt, die immer über sich selbst hinausgeht. Das philosophische Denken stellt sich „auf den Rand“: Wenn wir in diesem Sinne unsere Aufmerksamkeit vom Feld der Erkenntnistheorie auf das der Interkulturen verlagern, ist es eine Frage des Verständnisses, ob die zwischen Japan und der westlichen Welt bestehenden Grenzen unüberwindbare Barrieren sind, wie es das *Noumenon* für die *Phaenomena* im Kant'schen Sinne von „Schranke“ ist, oder ob sich diese Grenzen nicht doch für den Übergang öffnen.

DIE SCHWELLE ZWISCHEN DEN KULTUREN UND DAS AUFBLÜHEN DER SPRACHE

In einem Gespräch zwischen Heidegger und Tezuka Tomio 手塚富雄 (1903–1983), einem japanischen Professor für deutsche Literatur an der Kaiserlichen Universität Tōkyō, das in dem Aufsatz *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden* dargestellt wird¹⁰, hinterfragen der Fragende (Heidegger) und der Japaner (Tezuka) die Möglichkeit, einen gemeinsamen Bedeu-

9. Ibid., 175.

10. HEIDEGGER 1959, 79–146.

tungshorizont zwischen Ost und West zu teilen. In diesem Dialog wird Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888–1941) erwähnt, der in den 1920er Jahren ein Anhänger von Heidegger war. Professor Tezuka sagt dazu: „Galt doch all seine Besinnung dem, was die Japaner *Iki* nennen“, und Heidegger antwortet: „Was dieses Wort sagt, konnte ich in den Gesprächen mit Kuki stets nur aus der Ferne ahnen“.¹¹

Die tiefgründige Bedeutung des Begriffs *Iki* sowie das „Wesen der japanischen Kunst“¹² schienen für Heidegger unerreichbar. Der Philosoph wiederum bezweifelte die Möglichkeit, dass Kuki auf das westliche Seinsgefühl zugreifen könnte. Ist es angemessen, auf Konzepte zurückzugreifen, die aus dem europäischen Denken und insbesondere aus der griechischen Terminologie der Philosophie stammen, um das Phänomen *Iki* zu verstehen? Wird die japanische Sprache jemals die semantischen Bedeutungen der Begriffe *λόγος* und *τὸ ὄν* teilen? Und umgekehrt, wird das europäische Denken jemals die tiefere Bedeutung von *Iki* verstehen, die in einer „anderen“ Kultur verwurzelt ist?

In seinem grundlegenden Werk mit dem Titel *Iki no kōzō* (*Die Struktur von Iki*) unterstreicht Kuki den besonderen ethnischen Charakter des Begriffs von *Iki* (いき), der für ihn eine typisch japanische Lebensweise zum Ausdruck bringt.¹³ Traditionell drückt der Begriff *Iki* ästhetische Vorstellungen aus der späten Edo-Zeit aus: Eleganz, Schick, Reiz, im Wesentlichen ein in einem bestimmten Bildungsmilieu eigener Lebens- und Kunststil, der oft mit dem Begriff des „Kenners“ (通) verbunden wird, welcher als der Einzige gilt, der diesen Stil würdigen und leben kann.¹⁴

Die Übersetzung dieses Begriff sowie der Übergang zu seiner Bedeutung und der damit verbundenen Lebenspraxis scheinen für Heidegger zunächst sehr schwierig zu sein: Er zweifelt daran, die Vielschichtigkeit des *Iki*-Ausdrucks verstehen zu können, und ebenso an

11. Ibid., 81.

12. Ibid., 81f.

13. Vgl. KUKI 1992.

14. ŌHASHI 2014, 196.

der Möglichkeit eines Zugriffs auf den westlichen Seinssinn von Seiten Kukis.

Vielleicht finden die „östliche Welt“ Tezukas und die „westliche Welt“ Heideggers erst am Ende des langen und komplexen Dialogs einen Punkt der Konvergenz. „Soweit ich dem, was Sie sagen, zu folgen vermag“, bestätigt Tezuka, „ahne ich eine tiefverborgene Verwandtschaft mit unserem Denken [...]“. „Ihr Geständnis“, antwortet Heidegger, „erregt mich in einer Weise, daß ich ihrer nur dadurch Herr werde, daß wir im Gespräch bleiben. Nur eine Frage kann ich nicht auslassen. [...] Die nach dem Ort, an dem die von Ihnen geahnte Verwandtschaft ins Spiel kommt.“¹⁵

Dieser Ort, verrät Tezuka nach langem Zögern, ist der japanische Ausdruck *Koto-ba* (言葉): „*ba* nennt die Blätter, auch und zumal die Blütenblätter. Denken Sie an die Kirschblüte und an die Pflaumenblüte.“¹⁶ *Koto* bedeutet wörtlich „sagen“, aber in einem tieferen Sinne verflechtet es seine Bedeutung mit der von *Iki*. Die Bedeutung von *Koto*, die Heidegger und Tezuka teilen, ist daher diejenige von einem „Ereignis der lichtenden Botschaft der Anmut“.¹⁷ Es gibt daher eine gemeinsame Sprache zwischen dem Fragenden und dem Japaner: Eine Sprache, bei der es sich um ein ursprüngliches Sagen handelt, welches die Quelle ist, aus der bestimmte Idiome entstehen.

Es gibt für Heidegger also einen gemeinsamen Raum zwischen „Eigenwelt“ und „Fremdwelt“, das heißt, eine Sprache, die paradoxerweise vor-sprachlich ist, und die den Übergang von einer bestimmten Sprache zu einer anderen sowie die Kommunikation zwischen beiden ermöglicht. *Koto* und *Sage* stellen daher einen gemeinsamen Hintergrund zwischen Ost und West dar: Sie bedeuten „erscheinen“ und „scheinen-lassen“, sie betonen die Notwendigkeit, der Sprache zu lau-

15. HEIDEGGER 1959, 129.

16. Ibid., 134.

17. Ibid., 135.

sehen. Aus der ursprünglichen Sprache wird die jeweilige Sprache wie ein Blatt geboren bzw. sie erblüht wie ein Blütenblatt.

GESTELL UND SHIZEN

Bevor wir einige Beispiele für den „Übergang“ zwischen Kunst und Natur im japanischen Kontext betrachten und einen Vergleich mit der europäischen ästhetischen Erfahrung vorschlagen, scheint es angebracht, einige Aspekte hervorzuheben, die die Beziehung zwischen „Natur“ und „Technik“ in Europa und Japan auf unterschiedliche Weise charakterisieren. Rolf Elberfeld weist im Nachwort zur ersten deutschen Ausgabe des Buches *Kire. Das Schöne in Japan* darauf hin, dass Ryōsuke Ōhashi durch das Phänomen *kire* (切れ, „Schnitt“) einige der grundlegenden philosophischen Fragen Heideggers aufgreift: „Wie steht es heute um den Zusammenhang von Natur, Mensch und Technik? Wie kann der Mensch mit der Natur umgehen, in sie eingreifen—ohne sie zu zerstören—und sie dabei noch vertiefen?“¹⁸

In Heideggers Reflexion repräsentiert die Technik ein „Gestell“, das die Haltung des Menschen symbolisiert, der der Natur (φύσις) seinen Willen zur Macht auferlegt. Diese Herrschaft des Menschen über die Natur bildet den Ausgangspunkt des Weges der Verschleierung des Seins. In der deutschen Sprache bedeutet der Begriff „Gestell“ etwas Gebautes und Artifizielles: Zum Beispiel ein Brillengestell, ein Fahrradgestell oder das Gestell eines Handwerkers. Diese Alltagsbezeichnungen weisen im philosophischen Bereich darauf hin, dass die Technik als künstliche, konstruierte und erzeugte Struktur im Wesentlichen mit der Natur kontrastiert. Die tote und kalte Struktur des Artefakts ist daher der Antipode zur spontan wachsenden Natur (φύσις), die das Prinzip ihrer eigenen Genese und Bewegung, ihrer eigenen Geburt und ihres eigenen Untergangs in sich selbst hat.¹⁹

18. ŌHASHI 2014, 192.

19. Vgl. Aristoteles, *De Anima*, II, 412, 27 a.

In einer Sektion von Heideggers *Nietzsche* ist ausdrücklich von der „Herrschaft des Subjekts in der Neuzeit“ die Rede.²⁰ Heidegger spricht vom Bedürfnis des Menschen, sich als eine die Welt beherrschende Figur zu behaupten. Dieser *Wille zur Macht* hat seine Wurzel im sokratisch-platonischen Bedürfnis, eine Wissenschaft (*ἐπιστήμη*) zu begründen, somit das Reale mit Gewalt zu ergreifen und künstlerisches Schaffen durch die Stabilität des technischen und wissenschaftlichen Wissens zu ersetzen. Als „Metaphysik der unbedingten Subjektivität des Willens zur Macht“²¹ markiert die Philosophie Nietzsches für Heidegger die Erfüllung des Nihilismus, das heißt, die völlige Vergessenheit des Seins zugunsten der Weltherrschaft durch ein Subjekt, das seinen Willen zur Macht als „Machenschaft“ ausübt.

Die Geschichte der Vergessenheit des Seins ist daher auch die Geschichte der Beziehung zwischen Dasein und Natur, und die „Technik“ repräsentiert genau die grundlegende Einstellung des Menschen zur Natur. In *Sein und Zeit* (1927) interpretiert Heidegger einige grundlegende aristotelische Konzepte, die die Beziehung zwischen dem Menschen und den Dingen bestimmen. Laut Volpi versteht Heidegger den Schöpfungsakt (*ποίησις*) als „aufdeckende, produktive, manipulative Haltung, die gegenüber der Welt angenommen wird, wenn der Zweck der Produktion von Werken verfolgt wird“.²² Die Technik (*τέχνη*) stellt in diesem Zusammenhang die Art des Wissens dar, das die *ποίησις* zu ihrem Erfolg führt und das die Welt als „Zuhandenheit“ erkennt.²³ Der natürliche Gegenstand wird daher als *ob-jectum*, das heißt als *res obstans*, als „das Entgegengeworfene“ eines manipulativen Subjekts verstanden.

Bei der Schaffung eines Kunstwerks produziert die *ποίησις* jedoch nicht einfach nur ein Objekt, sondern sie ist für Heidegger ein Akt, der die Wahrheit ans Licht bringt. Van Goghs berühmtes Gemälde *Ein*

20. HEIDEGGER 1961, II, 141

21. Ibid., 199.

22. VOLPI 2002, 298.

23. HEIDEGGER 2006, 89–114; 129–32; 415–33.

Paar Schuhe veranschaulicht diese Dynamik, denn was sich darin zeigt, ist weder die alltägliche und banale Verwendbarkeit von Bauernschuhen noch deren erhabene Idealisierung: In diesem Bild wird das nutzbare Objekt in seiner Wahrheit hervorgehoben, die durch das Kunstwerk offenbart und zum „Ereignis“ wird. Das Wesen der Kunst besteht danach für Heidegger „in dem Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“.²⁴

Die Sprache der Kunst nimmt daher einen Charakter an, der nicht mehr instrumental, sondern eröffnend ist: Heideggers „Kunstwerk“ ist keine Form der Produktion, die sich im Gegensatz zur Natur befindet, oder eine Handlung, die wie die moderne Technik die Welt beherrschen will, sondern das Kunstwerk unterhält eine Symbiose, eine Harmonie und einen symbolischen Austausch mit der Natur. Im Malen von Bauernschuhen stellt van Gogh ihre „Zuverlässigkeit“ heraus.

Während die Anwendung der Technik die Heiligkeit der Beziehungen zwischen den Dingen und der Natur zerbricht, erscheint das Kunstwerk—ob in Van Goghs Malerei oder in Hölderlins Dichtung—für Heidegger als der Möglichkeit nach offenbarende und erlösende Gegenbewegung, die an den Ursprung, die Wurzel erinnert, an eine Art Erleuchtung, in der die Dinge in Anwesenheit der Götter leuchten und leben. Heidegger erkennt daher in der Kunst eine Alternative zur Technik, die die „dürftigere Zeit“ prägt. In der heutigen Zeit wird die Welt nach Heidegger zu einer Menge berechenbarer und beherrschbarer Objekte,²⁵ und die Geschichte der westlichen Metaphysik scheint diejenige einer stetigen Zunahme der von „Gestellen“ ausgehenden Gewalt im Umgang mit und gegen die Natur zu sein. Obgleich Heidegger eine Art harmonische Kontinuität zwischen dem Kunstwerk und der natürlichen Welt erkennt, wird diese Beziehung von ihm als etwas verstanden, das im Verlauf der Geschichte der westlichen Metaphysik gebrochen und vergessen wurde. Diese Kontinuität muss wie-

24. HEIDEGGER 2003, 49.

25. Vgl. GURISATTI, 2010, 281.

derhergestellt, neu zusammengestellt und wiedererlangt werden. Man kann daher vielleicht sagen, dass die traditionelle japanische künstlerische Sensibilität ein weniger ausgeprägtes Verständnis für den Dualismus zwischen Technologie und Natur und für den kognitiven Dualismus zwischen Subjekt und Objekt hat. Tatsächlich wurde das Wort *shizen* (自然) in Japan erst in der Meiji-Zeit (1868–1912) verwendet, um die Natur im modernen westlichen Sinne eines wissenschaftlich zu untersuchenden Objekts zu bezeichnen.²⁶ Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs stammt aus dem Chinesischen (*ziran*, jap. *jinen*) und der Ausdruck kann mit „von selbst so“ oder „das spontan Gegebene“ übersetzt werden.²⁷

Das Wort *shizen* wurde von Ausdrücken wie *tenchi* (天地), wörtlich „Himmel-Erde“, mitgeprägt und die Bedeutung von „Natur“ mit Wörtern daoistischer Herkunft wie *banyū* (万有)—„die zehntausend Wesen“—oder *banbutsu* (万物)—„die zehntausend Dinge“—angegeben. Zudem wurde das Wort *shinrabanshō* (森羅万象)—„die zehntausend Phänomene üppiger Wälder“—benutzt oder man sprach von *zōka* (造化), „schöpferischer Wandel“.²⁸ Diese letzte Bedeutung des chinesisch-japanischen Wortes *shizen* bezieht sich jedoch nicht auf die Vorstellung einer Geburt, wie sie in dem griechischen Prädikat $\phi\upsilon\omega$ (erschaffen) enthalten ist. Sie bezieht sich auch nicht auf die jüdisch-christliche (wie auch platonische) Vorstellung der Natur als Schöpfung eines Nicht-Göttlichen. In diesem Sinne kann die Natur im Fernen Osten nicht einmal als Materie ($\epsilon\lambda\eta$) oder als Rohstoff verstanden werden, der auf eine Form wartet.²⁹ Die dem Ausdruck *shizen* innewohnende Spontanität (自 *shi/ji*) bezieht sich eher auf einen langewährenden, sich selbst gestaltenden Fluss, der keinen göttlichen Eingriff erfordert.

Der japanische Begriff der „Natur“, der zumindest bis zur Mei-

26. Vgl. TÖRU 1983, iii–x.

27. FONGARO / GHILARDI 2005, 145.

28. Ibid., 144.

29. Ibid., 151.

ji-Ära niemals als träge Materie, sondern als „Spontaneität und Freiheit“ gedacht wurde, stellt auch keine Kombination von Elementen (Wasser, Feuer, Erde, Luft, Holz, Metall usw.) dar, aus denen er besteht. Die Natur im japanischen Sinne vermeidet daher die westliche „technische Manipulation“, die darauf abzielt, die Welt mit der Materie zu identifizieren, das heißt, mit einem zur Verfügung stehenden Objekt. Die japanische Kunst entwickelt sich dementsprechend aufgrund ihren archaischen Formen weder in einer kontrastierenden Dialektik noch rein imitativ in Bezug auf die Natur, sondern will eine eigentümliche „Natürlichkeit“ hervorbringen, die die Quintessenz der künstlerisch verklärten Natur darstellt. Diese Praxis kann mit dem japanischen Ausdruck *kire* bezeichnet werden.

DICHTUNG UND *KIRE-JI*

Während Heidegger von der Möglichkeit eines Übergangs zwischen den Kulturen durch *ein Gespräch von der Sprache* ausgeht, versteht Ōhashi Ryōsuke den Übergang im Lichte des Begriffes „Schnitt-Kontinuum“ (切れ・つづき *kire-tsuzuki*) im Bereich der Kunst. Wie bei Kuki der Begriff des *iki* typisch japanisch zu sein scheint, ebenso ist *kire* für Ōhashi eine eigentümlich japanische, ethische und ästhetische Erfahrung: Der „Begriff“ oder die „ästhetische Kategorie“ von *kire* ist in erster Linie eine Praxis,³⁰ die sich in der eigentümlichen Aktion des „Weg-schneidens“ und des „Ab-trennens“ ausdrückt. Diese Praxis ist in dem Ausdruck *kire-tsuzuki* enthalten, wörtlich: „schneiden und fortsetzen“, aber auch „Schnitt-Kontinuum“.

Was heißt eigentlich „Schnitt-Kontinuum“? Es bedeutet, dass es einen Übergang (移り渉り *utsuri watari*)³¹ zwischen Kunst und Natur

30. Die spezifische Tätigkeit der *kire*-Praxis unterscheidet sich sowohl von der Sphäre der natürlichen Spontaneität als auch von der Sphäre der einfachen Herstellung von Gegenständen (*póiesis*). Es handelt sich um eine ästhetische Erfahrung, die die Natur nicht manipuliert und beschämt, sondern ihr tiefes Wesen durch die Kunst offenbart.

31. In seinem Buch *Kire. Das Schöne in Japan* spricht Ōhashi niemals explizit von *utsu-*

gibt, einen Übergang, der weder einfache Kontinuität (連続), noch einfach diskontinuierlicher „Schnitt“ (切れ *kire*) ist. Der Ausdruck „Schnitt-Kontinuum“ zeigt eher an, dass es eine paradoxe Koexistenz von Übergang und Zäsur gibt, die die japanische Auffassung von Schönheit im höchsten Sinne des Wortes durchdringt. Diese Praxis konkretisiert sich vor allem in der technischen Wirkung des „Schnitts“ auf die Natur, das heißt, in dem künstlichen Eingriff in die Natur des gegebenen Gegenstandes. Tatsächlich kann die Beziehung zwischen „Natur“ und „Technik“, die dem Ausdruck *kire-tsuzuki* innewohnt, als verbindender Übergang und als Übersetzung betrachtet werden; das Verhältnis zwischen Natürlichkeit und Gestaltungswille erlaubt uns zudem auch zu prüfen, inwieweit unser ästhetisches Gefühl für eine fremde künstlerische Erfahrung wie die japanische offen und durchlässig sein kann.

Dieser Vergleich zwischen künstlerischen Praktiken kann anhand von einigen Beispielen in Erwägung gezogen werden: Mit den Ausdrücken *kire* und *kire-tsuzuki* wurde in der japanischen Dichtung ursprünglich die Beziehung zwischen Bild und Wort bezeichnet. Insbesondere in der Haiku-Komposition wurden einige Interpunktionszeichen oder unübersetzbare Wörter verwendet, die eine Zäsur in den Versen der Dichtung, eine Art Umsturz, eine zeitliche Veränderung oder eine spirituelle Umwertung markieren. Die Praxis von *kire* endet jedoch nicht mit diesem besonderen Sinn von „Loslösung“, von einem „Wort, das schneidet“, das heißt, von einer abgeschnittenen Silbe (切れ字 *kire-ji*), die die Bilder der Poesie abschneidet. Das *kire* als „Schnitt-Kontinuum“ drückt auch die Beziehung zwischen dem poetischen Ereignis und dem Übergang von Zeit und Natur aus.

Durch *kire-ji* Wörter wie *kamo* (かも), *ya* (や, 也), *kana* (かな, 哉), *keri* (けり), und *mo* (も) wird die scheinbar banale Kontinuität der Ereignisse im täglichen Zeitfluss „abgeschnitten“: Der natürliche Übergang

ri watari. Wie in der Einleitung erwähnt, werden wir jedoch versuchen, die Übereinstimmung zwischen diesem Begriff von und dem von *kire-tsuzuki* zu argumentieren.

wird unterbrochen, aber nicht, um das Bild als statisch und ewig festzuhalten, sondern um ein Naturphänomen durch Kunst einzigartig und unwiederholbar zu machen.³²

Der natürliche Fluss der Zeit, bzw. ihr Übergehen, erwirbt mit dem „Schnitt“ der poetischen Kunst einen neuen Charakter, der der Natur nicht als ein totes und kaltes technisches Artefakt gegenübersteht, sondern die Natur in seiner Einfachheit, Spontaneität und Unmittelbarkeit erleuchtet und das Wesentliche in ihr zum Vorschein bringt. Das *kire-tsuzuki* macht daher die ursprüngliche, innere, intime Natürlichkeit gerade in der Künstlichkeit der Kunst sichtbar.

Zwei bekannte Haiku des berühmten japanischen Dichters der Edo-Zeit, Matsuo Bashō, drücken diese ästhetische Praxis aus:

古池や	<i>furuike ya</i>	Der alte Weiher:
蛙飛び込む	<i>kawazu tobikomu</i>	Ein Frosch springt hinein,
水の音	<i>mizu no oto</i>	das Geräusch des Wassers. ³³

In diesem Haiku ist die fünfte Silbe *ya*—was mit „ach!“, oder „oh!“ übersetzt werden kann—das *kire-ji*, das Zeichen bzw. die Silbe, die schneidet. Damit ist der Ort des alten Teiches „abgeschnitten“ und gleichzeitig mit dem Ereignis des springenden Frosches verbunden. Dichtung bedeutet nichts anderes als das Trennen (切り出し *kiridashi*) eines einzigartigen Ereignisses von unzähligen anderen, das Ausschneiden (切り取り *kiritori*) desselben und seine Umwandlung in Sprache als Pracht des Schnitt-Kontinuums. Wenn wir uns darauf beschränkten, zu schreiben: „Ein Frosch springt in einen alten Teich, man hört ein Geräusch des Wassers“, wäre dies der banale sprachliche Ausdruck eines Ereignisses, das ebenso banal und kontinuierlich ist. Aber jedes Ereignis, selbst das gewöhnlichste, ist ein einzigartiges, unwiederholbares Geschehen, das in dieser Welt nur einmal stattfindet. Die scheinbare Kontinuität alltäglicher Situationen verdeckt und verbirgt die

32. Vgl. ÔHASHI 2017, 21f.; GIACOMELLI 2017, 230; PASQUALOTTO 2002, 109f.

33. ÔHASHI 2017, 22.

Einzigkeit und Unverwechselbarkeit jedes Ereignisses. Wenn wir stattdessen das Ereignis „abschneiden“, das heißt, mit einem *kire-ji* die Kontinuität des Ereignisses selbst unterbrechen, manifestiert sich ein natürliches und banales Phänomen unerwartet als etwas Einzigartiges und Unwiederholbares. Und so wird eine gewöhnliche Situation zu einem poetischen Bild: Die unmittelbare und unreflektierte Natürlichkeit des Sprunges des Frosches in den Teich wird unterbrochen und erhält dadurch einen neuen Charakter: einen künstlerischen und künstlichen Charakter, der sich aber nicht von der Natur abhebt, sondern die ursprüngliche, innere, intime Natürlichkeit sichtbar macht.

Die Zäsur in ihrer Beziehung zum Fluss der Zeit erscheint auch in einem anderen Haiku von Bashō:

から鮭も	<i>Karazake mo</i>	Der Dörrlachs,
空也の瘦も	<i>Kūya no yase mo</i>	wie auch der abgekehrte Kūya-Mönch
寒の内	<i>Kan no uchi</i>	—inmitten der bitteren Kälte. ³⁴

Im vorliegenden Beispiel wird das *kire-ji* durch die Silbe *mo* dargestellt, die das Gedicht sowohl nach der fünften als auch nach der zwölften Silbe „schneidet“. Die Silbe *mo* unterbricht somit den linearen Fluss der Komposition und trennt die drei verschiedenen „Zeiten“, die sich in diesem Gedicht finden—die Trockenheit des Lachses, die Abgekehrtheit des Mönches, und der Winterfrost. Gleichzeitig vereint diese Silbe die „Zeiten“ gerade durch dieses „Schnitt-Kontinuum“. Durch den poetischen Gebrauch der „abschneidenden Silbe“ wird der kontinuierliche Fluss der Zeit „abgeschnitten“, und gerade darin drückt sich die ursprüngliche Zeitlichkeit des natürlichen Lebens aus.

DER SCHREIN UND DER ÜBERGANG DES GÖTTLICHEN

Der Begriff des Übergangs als Durchgang von einem Zustand zu einem anderen ist im Zusammenhang mit der zeitlichen

34. ŌHASHI 2014, 68.

Vergänglichkeit und dem „Schnitt-Kontinuum“ im Kontext der Shintō-Architektur von besonderer Bedeutung.

Der Shintō-Schrein repräsentiert die archetypische Form der japanischen Architektur. Die Form des Schreins teilt einige wesentliche Elemente mit der Struktur des Nō-Theaters (能, wörtlich: „Talent“, „Können“). Um die Bühne des Theaters fließt symbolisch das Wasser, bestehend aus einem weißen Kiesbett, das die Grenze zwischen dem Heiligen und dem Profanen durch die eigentümliche Aktion des *kire-tsuzuki* markiert. Der Kies „schneidet“ die Bühne aus, isoliert sie von der Alltagswelt und markiert sie als einen quasi heiligen Ort: Der „Schnitt“ zwischen dem Heiligen und dem Profanen markiert jedoch nicht nur eine Zäsur, einen Kontrast, sondern auch einen Übergang. Die Trennung zwischen den beiden Welten wird in der Tat durch eine kleine Treppe vermittelt, die auf der Vorderseite der Bühne in Richtung Kies abfällt, wodurch ein paradoxes Schnitt-Kontinuum entsteht. Die Verwendung von Holz, Rinde, Stroh und Kies als Metapher für Wasser, das die Bühne umgibt und vom täglichen „Dreck“ reinigt, erinnert sofort an die strukturellen Elemente des traditionellen Shintō-Schreins.

Die meisten Shintō Schreine sind mit vergänglichen Materialien gebaut. Wie Ōhashi bemerkt: „Traditionell sind die Schreine nicht für die Ewigkeit gebaut, sondern werden, je nach lokaler Tradition, alle paar Jahre oder Jahrzehnte abgerissen und daneben in gleicher Form wie zuvor wieder aufgebaut. Die schlichte, reine Form (形相) der Gebäude bleibt dabei über Jahrhunderte hinweg erhalten“.³⁵ Die Vergänglichkeit der Elemente und der periodische Wiederaufbau, der eine erneuerte Reinheit symbolisiert, stehen der architektonischen Konzeption den westlichen Kathedralen entgegen. Die Architektur der westlichen Kathedrale zielt darauf ab, die Ewigkeit und Stabilität des Himmelreiches zu imitieren. Die Architektur des Shintō-Schreins hingegen steht nicht im Gegensatz zum Strom des Werdens, sondern

35. Ibid., 28.

begünstigt die natürliche transformative Dynamik der Zeit. Geht es hier nicht darum, naiv und einseitig eine immanent strukturierte japanische Architektur und eine transzendent strukturierte europäische Architektur gegeneinander aufzustellen. Tatsächlich gibt es auch innerhalb Japans Beispiele für „transzendente“ Architektur, die die Sehnsucht nach dem Jenseits symbolisieren. Dies ist zum Beispiel bei der Architektur der Phönix-Halle (鳳凰堂) des Byōdōin (平等院) zu sehen, eines Tempels in Uji (宇治), in der Nähe von Kyōto, der als Ausdruck einer „Kultur der Sehnsucht“ (憧憬の文化) definiert werden kann.³⁶ Dieser 1053 erbaute Tempel ist durchdrungen von buddhistischer Eschatologie und insbesondere von der Spiritualität des Amida-Glaubens. Diese Lehre, die sich u.a. durch das Werk *Ōjyōshū* (Über die Wiedergeburt im „Reinen Land“) des Mönches Genshin 源信 (942–1017) verbreitete, wies den Weg zum „Reinen Land“ (浄土) des Buddha Amitābha (Jap.: Amida).

Die „immanente“ religiöse Architektur ist nicht nur charakteristisch für die japanische Shintō, sondern auch für den chinesischen Daoismus. Im China der Ming-Dynastie (1368–1644) gibt es Beispiele sowohl für Gärten als auch für religiöse Gebäude, die den Geboten von *Daodejing* (道德經) entsprechen, wie dem des „Anpassens“, des „Keinen-Widerstand-Leistens“, d.h. in Übereinstimmung mit der natürlichen Konfiguration des Ortes handeln.³⁷

Eine weitere Problematisierung des Ost-West-Architekturvergleichs könnte das Beispiel des Borobudur Tempels in Java (778–858) sein, der, obwohl aus Stein gebaut, einen Weg der „immanenten“ Askese symbolisiert, der dem der Darstellung *mandala* in Vajrayāna Buddhismus in Tibet sehr ähnlich ist.³⁸

Im shintoistischen Bereich, die architektonische Technik steht nicht im Gegensatz zur Natur, sondern in einem diskontinuier-

36. Vgl. *ibid.*, 47, 51.

37. Vgl. PAOLILLO 2015, 35.

38. Vgl. PASQUALOTTO 2007, 93–102.

lich-kontinuierlichen Verhältnis mit ihr. Die Konstruktion „schneidet“ die unberührte Natur ab und versinkt doch in ihr und respektiert ihre Vergänglichkeit durch die Wahl der Materialien.

Derselbe heilige Ort (祭場) ist kein ewiges „Haus Gottes“,³⁹ sondern ein Durchgangsraum, ein Durchgangsort für die *kami* (神), wie die Beispiele des Yakurahime-Schreins (八倉比売神宮), des Ōmiwa-Schreins (大神神社), des Kamosu-Schreins (神魂神社) oder der berühmten Schreine von Ise (伊勢神宮) und von Izumo (出雲大社) zeigen. Das Heiligtum hat daher nicht den Zweck, einen Raum auf Erden zu errichten, der auf das Paradies anspielt, sondern eher den Übergang zwischen den Welten zu begünstigen und die Menschen durch Gebet und Tanz in Kontakt mit den fließenden Kräften der Natur in Gestalt der *kami* zu bringen.

Die Behausung der Göttlichkeit (ヨリシロ) bevorzugt daher die Fließfähigkeit, die sich auf den Fluss des Wassers bezieht. Wasser ist in der Tat oft in der Nähe der Schreine vorhanden, um die Besucher vom Schmutz des Alltags zu reinigen.

Die Kurzlebigkeit der Shintō-Architektur ist mit der zeitlichen Konzeption der buddhistischen Unbeständigkeit, das heißt mit *mujō* (無常, Skrt. *anitya*) verwoben.⁴⁰ Diese Unbeständigkeit ist wiederum der westlichen Vorstellung von einer Beständigkeit des „Hauses Gottes“ als Nachahmung des göttlichen Reiches auf Erden entgegengesetzt. Die Shintō-Spiritualität gründet sich auf eine Dynamik der Harmonisierung, der Partizipation und des „Schnitt-Kontinuums“ gegenüber der Natur und auf dem Fluss der Zeit, während die christliche Architektur, insbesondere die gotische Kathedrale, sich auf eine metaphysische Vision gründet, die in der Natur den Bereich des Irrtums zu erkennen glaubt. Die Kathedrale feiert daher nicht die Natur als zentralen Ort der Anbetung, sondern hat das Ziel, die Menschen jenseits der Vergänglichkeit der sinnlichen Welt zur wahren Rea-

39. ŌHASHI 2014, 105.

40. PASQUALOTTO 2002, 37–73.

lität der Transzendenz zu erheben. In der Kathedrale gibt es daher für Ōhashi kein „Schnitt-Kontinuum“ (*kire-tsuzuki*) mit der Natur, sondern sie ist Ausdruck des Willens zum Aufstieg ins Jenseits. Dieser Wille drückt sich in den gotischen Fenstern aus, die das Licht des Himmels als göttliche Quelle willkommen heißen.

Die Kathedralen von Saint-Denis, Reims und Rouen, die Kathedralen von Köln und Ulm werden von einem himmlischen und jenseitigen Licht beleuchtet, das *lux dei* und *lumen gratiae* ist und sich von der Natur abgewendet hat.

Das Verhältnis von Übergang und Austausch, das die Shintō-Architektur mit der Natur und mit der Göttlichkeit unterhält, verbindet auch den Ahnenpol der japanischen Spiritualität mit der architektonischen Sensibilität von gegenwärtigen Kunstschaffenden wie Tadao Andō, der in seinem in den frühen neunziger Jahren in Kyōto errichteten Gebäude namens „Time’s“ die konzeptionelle Arbeitsweise von *kire-tsuzuki* in einer zeitgenössischen Tonart meisterhaft wieder aufnimmt. Die Verwendung von Baustoffen wie Glas und Zement bewirkt in der Tat nicht eine Abkehr von der Natur durch eine „kalte“ technisch-künstliche Produktion. Im Inneren des Gebäudes beherbergen die Betonblöcke der Fassade die Gewässer des Takase-Flusses, die in die architektonische Struktur geleitet werden, wodurch diese innen „hohl“ wird. Der Takase-Fluss, der die Natur darstellt, wird daher von der architektonischen Struktur des Gebäudes „begrüßt“ und „geschnitten“. Der scheinbar massive Betonkörper des Gebäudes drückt also ein Schnitt-Kontinuum mit der Natur aus, die es innen mittels einer Flüssigkeitslücke durchdringt.

IKEBANA UND STILLEBEN

Ein weiteres bedeutendes Beispiel, das die Beziehung zwischen Übergang und *kire-tsuzuki* hervorhebt, betrifft die ästhetische Praxis des Ikebana (生け花). Das Bild der Blume erinnert in besonderer Weise an die Beziehung zwischen Natur und Zeit in Japan, da

im chinesischen Schriftzeichen für „Blume“ (花) auch das Zeichen für „Transformation“ (化) enthalten ist. Wie Ōhashi betont, ist der „Schnitt“ im Ikebana nicht nur das Abschneiden der Blume von ihrer natürlichen Lebensgrundlage oder die Entwurzelung der Blume aus dem Leben, sondern ein „Wiederbeleben der Blume“, gerade dadurch, dass sie von der unmittelbaren Natur getrennt wird.⁴¹ In der Vergänglichkeit der Blume drückt sich die Fragilität und Wechselhaftigkeit des Werdens aus.

Gerade im Verblässen, im Abschneiden der Blume, wird die natürliche Form in die künstlerische verklärt, sodass ein dynamischer Übergang zwischen Leben und Tod stattfindet. Die fluide Dynamik manifestiert sich dann im Schneiden der Blume als „Schnitt-Kontinuum“ von Leben und Tod (生死 *shōji*), das nicht durch die Suche nach einer beruhigenden Stabilität jenseits der Zeit zu einem Ende gebracht werden kann.

Gerade im Zusammenhang mit der Erfahrung des Todes muss der Unterschied zwischen Ikebana und der westlichen Blumenkomposition erkannt werden. In Europa entwickelt sich die dekorative Blumenkomposition ab dem 16. Jahrhundert vor allem mit der Absicht, die Vergänglichkeit und Sterblichkeit allen Lebens in einem warnenden oder negativen Sinne auszudrücken. Die Verbindung zwischen europäischer Blumenkomposition und Stillleben, die in der Malerei mit symbolischen Elementen auf die Themen der *vanitas* und des *memento mori* anspielt, erscheint daher deutlich. Die Schädel, die verbrauchten Kerzen, die verrotteten Früchte und die herabfallenden Blütenblätter sind allesamt Symbole einer Ära, die die ständige Gegenwart des Todes und die Eitelkeit der irdischen Dinge wahrnimmt. Die Blume selbst ist eine Warnung an den vergänglichen Zustand der Existenz. Durch die Kunst erinnert uns das Stillleben der Barockmalerei immer wieder daran, dass wir sterblich sind, aber es spielt auch auf die Ewigkeit an. In Europa ist die Vergänglichkeit der „Blume“ und damit des Lebens

41. Vgl. ŌHASHI 2014, 69f.

immer auf die Welt „jenseits“ bezogen, während die irdische Welt „negativ“ als bloßer Moment des Übergangs und des Leidens verstanden wird.

Es ist bezeichnend, dass die Malerei des Stilllebens im Barock des 17. Jahrhunderts ihr Maximum erreichte, das heißt in einer Zeit, die von einem Gefühl der Unsicherheit der Existenz und von der Permanenz des Vergehens der Zeit gekennzeichnet ist. In gleicher Weise erinnert der Barock an das mittelalterliche Thema der Kritik der vergänglichen Natur weltlicher Güter.

Während Ikebana wörtlich „die Blume zum Leben erwecken“ bedeutet, lädt uns das Stillleben dazu ein, unser irdisches Leben als bloßen Übergang zum ewigen Leben zu betrachten. Das japanische Blumenstecken hat jedoch nicht die Intention, die Vergänglichkeit (*vanitas*) der in einigen Tagen verwelkenden Blume zu thematisieren.⁴² Das Ziel der Blumenkunst (華道 *kadō*) ist es, die „Blumenheit“ bzw. den Charakter der Blume, der sich mit dem „Selbst“ des Blumenmeisters oder der Blumenmeisterin deckt, in reiner Form hervorzuheben. Das bedeutet, dass der Künstler sich und seine Subjektivität nicht durch Ikebana ausdrückt, sondern dass er eins wird mit der floralen Komposition und mit der Natürlichkeit der Blume verschmilzt.

Es ist in diesem Zusammenhang nicht möglich, die vergleichende Analyse zu einem Ende zu bringen, denn es handelt sich hierbei um eine offene interkulturelle Frage. Es gilt festzustellen, ob die Unterschiede zwischen „Eigenwelt“ und „Fremdwelt“, die oben hervorgehoben wurden, eine absolute Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen unterschiedlichem ästhetischem Empfindungsweisen bedeuten, oder ob zwischen Ost und West ein eigentlicher Übergang über ein „Schnitt-Kontinuum“ möglich ist.

42. Vgl. *ibid.*, 177.

SHŌJI (LEBEN UND TOD) UND MALEREI

Nachdem einige typisch japanische Beispiele für *kire-tsu-zuki* beschrieben wurden, scheint es wichtig zu sein, nach einer Möglichkeit der Übersetzung und einer Übergängigkeit dieses Konzepts in den Westen zu fragen. Ōhashi schlägt dazu einen Vergleich der Darstellungen von *Oiran* (花魁) von Van Gogh und Takahashi Yuichi 高橋由一 (1828–94) vor.⁴³



Fig. 1: Vincent Van Gogh
"Courtesan (after Eisen)" (1887)



Fig. 2: Takahashi Yuichi
"Oiran" (花魁) (1872)

Das Thema der beiden Gemälde ist im Grunde dasselbe: die Darstellung der Haare von Geisha und der Haarnadeln (簪), die verwendet werden, um sie zu fixieren. Was die beiden Bilder jedoch zeigen, ist grundlegend verschieden und zeigt zwei unterschiedliche Arten des Verständnisses der „Moderne“. Angeregt durch die Farben und die Komposition der Farbholzschnittkunst des Ukiyo-e (浮世絵), bricht Van Gogh mit den Repräsentationen und traditionellen Formen der westlichen Porträtmalerei und insbesondere des Impressionismus und

43. Ibid., 132f.

erlangt seinen eigenen Stil. Innerhalb der impressionistischen Malerei ist jedoch bereits ein entscheidender Wendepunkt in der Konzeption der Metaphysik des Lichts im Gange, in welcher dieses nicht mehr die Quelle des Göttlichen darstellt. Vielmehr drückt Van Gogh auf der Leinwand den unmittelbaren Eindruck aus, den das Objekt in der natürlichen Welt erzeugt. Dieses „immanente“ Licht ohne Beziehungen zur Transzendenz verbirgt den beunruhigenden Schatten radikaler Endlichkeit und spielt gleichzeitig auf diesen Schatten an, und lässt zudem die auf den Tod Gottes folgende Leere des Nihilismus vermuten.

Wir können sagen, dass sich in Van Goghs Malerei ein *kire-tsu-zuki* zwischen Licht und Dunkelheit ausdrückt, ebenso wie das Schnitt-Kontinuum zwischen „Leben und Tod“ (生死 *shōji*). In impressionistischen Gemälden bezieht sich Licht auf einen ihm entgegengesetzten dunklen Pol, wie in dem Gemälde *Kirschblüten* (桜図), das ursprünglich Hasegawa Tōhaku 長谷川等伯 (1539–1610) zugeschrieben wurde, tatsächlich jedoch das Werk seines Sohnes Kyūzō 久藏 (1568–1593) ist.



Fig. 3: Hasegawa Kyūzō „Cherry tree“ (桜図) (ca. 1592)

Es ist ein Gemälde auf goldenem Grund, das auf Schiebetüren der Gattung *Shōbekiga* (Zeichnungen auf Trennwänden) angefertigt wurde. Das Motiv der „Kirschblüten“ erinnert an den Frühling und kann als Beispiel für die Beziehung zwischen natürlicher Schönheit und *kire* verstanden werden. Der riesige Baumstamm auf der linken Seite erhebt sich imposant nach oben und überströmt die Schiebetür, das heißt, er ist auf abrupte Weise „scharf getrennt und ausgeschnitten“.

Die dünnen Äste auf beiden Seiten des Stammes hängen nach unten. Der Maler „schneidet“ die überflüssigen Teile ab und zeigt nur die wichtigen. Es muss jedoch betont werden, dass die unzähligen Blüten, die am Kirschbaum blühen, keinen klar bestimmten dekorativen Wert haben, der mit der Frühlingspracht zusammenhängt. Die Schönheit der Blumen hält eine dunkle und verderbliche Seite verborgen.

Obwohl der Tod in Japan allgemein als ein neutrales Naturphänomen anders als die westliche Trauer verstanden wird, ist es oft möglich, im künstlerischen Bereich, eine subtile Traurigkeit, einen „Schatten“ (翳り) einzufangen, wie im Fall des Gemäldes Kirschblüten: „Ihr äußerst prächtiges Aussehen bringt eine Verdüsterung; es ist, als ob der vollen Blüte des Lebens auch schon sein Niedergang vage durchscheint“.⁴⁴

In der Blüte des Lebens ist der Tod irgendwie schon vorhanden. Dieses Vorhandensein des Todes wird auch symbolisch durch die Tatsache bekräftigt, dass die Bäume auf einem goldenen Hintergrund gemalt sind, was eine ungewöhnliche Farbe ist—tatsächlich ist es nicht wirklich eine Farbe—sondern eher eine Konzentration von „Glanz“. Dieser Glanz des Goldes symbolisiert einerseits die Autorität, den Reichtum und die Macht der Welt, andererseits ist es eine Pracht, die auch die Welt der Götter und des Buddha schmückt. Zwar bringt Gold die Herrlichkeit dieser Welt zum Ausdruck bringt, es spiegelt aber auch die Macht und die Pracht einer jenseitigen Welt wider. Diese Doppelvision das heißt, die gegenseitige Durchdringung der Geisteszustände der realen und der jenseitigen Welt, wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass das Gemälde vom Shōgun Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536–98) für den Familientempel in Auftrag gegeben wurde, der seinen geliebten verstorbenen Sohn schützte.

Ebenso wie für Kyūzō stellt der Abgrund des Todes auch für Van Gogh kein dem Licht bloß entgegengesetztes Element dar, sodass auch sein Werk die Dynamik des *kire-tsuzuki* enthält, die in diesem Sinne die

44. Ibid., 87.

Grenzen der japanischen „Eigenwelt“ überschreitet. Das Schnitt-Kontinuum scheint sich somit in der Osmose zwischen Licht und Dunkelheit der Leinwände des niederländischen Malers zu manifestieren, in der das helle Gelb der sonnigen Weizenfelder von einer dunklen Qual durchdrungen ist, so wie sich in dem Ausdruck *shōji* die wechselseitige Durchdringung von Leben und Tod zeigt. Van Goghs Faszination für die japanische Ukiyo-e Kunst und die daraus resultierenden chromatischen Experimente, die im Porträt der *Oiran* erkennbar sind, haben daher eine fruchtbare Hybridisierung und einen Übergang zwischen östlicher und westlicher Ästhetik möglich gemacht, wenn nicht sogar eine Erweiterung des Begriffs von *kire-tsuzuki* über die Grenzen Japans hinaus. Auf der anderen Seite scheint Takahashis Malerei kein Beispiel für die gegenseitige Begegnung zwischen den Kulturen zu sein, sondern eher eine einseitige Nachahmung des westlichen „Realismus“, ein Versuch des Künstlers, die europäische Moderne zu übernehmen. Takahashis Kurtisane mit ihren hohlen Wangen, dem scharfen Mund und den von subtilen Schmerzen gezeichneten Augen ist ein rein fotografisches Porträt. Dieses Bemühen um schlichte Konkretheit neutralisiert die Möglichkeit des Ausdrucks von *kire*. Die Darstellung der *Oiran* in ihrer hyperrealen Unmittelbarkeit bedeutet, das bildliche Subjekt auf die reine Natur zu reduzieren, und daher die Kunst nicht erblühen zu lassen. Nachahmung erlaubt es der Natur nicht, durch einen „Schnitt“ hindurch einen neuen Charakter zu erobern.

DIE „IMPRÄGNIERUNG DURCH PARFÜM“
KIRE UND KUNJŪ

Die ästhetische Erfahrung der „Imprägnierung durch Parfüm“ (薰習 *kunjū*)⁴⁵ ist von großem Interesse, weil sie klarstellt, dass „Schönheit“ nicht auf das Sichtbare beschränkt ist (Malerei, Architektur, Blumenschmuck usw.). Es gibt „schöne Klänge“ im Hören,

45. CORNU, 2003, 726 f.

„schöne Aromen“ im Geschmack (auf Japanisch wird von einem Geschmack gesprochen, der „schön“ ist, 美味), die „Weichheit“ im Griff und „köstliche Aromen“ im Geruch. Jeder Sinn ermöglicht ästhetische Empfindungen. Diese Gefühle unterscheiden sich je nach Land, Alter oder Individuum, aber in dem Moment, in dem sie eine Form (形 *katachi* oder 型 *kata*) als künstlerische Ausdrucksform erhalten, besitzen sie ein gemeinsames universelles Merkmal, das es ihnen ermöglicht, kulturelle Unterschiede zu überwinden, sich zu übersetzen und interkulturelle Übergänge herzustellen. Im Sinne Kants wird Schönheit durch einen „gesunden Menschenverstand“ empfangen. Im italienischen Vorwort zu seinem Buch *Kire*,⁴⁶ stellt Ōhashi das Thema *kire-tsuzuki* als „Schnitt-Kontinuum“ in einen Zusammenhang mit dem Thema der „Imprägnierung durch Parfüm“. Die beiden Ausdrücke haben aus Sicht der konzeptuellen Geschichte keine Beziehung zueinander. Außerdem hatte die „Imprägnierung durch Parfüm“ ursprünglich auch keine Beziehung zur Ästhetik. Es ist in der Tat ein traditionelles Konzept des Mahāyāna-Buddhismus, in dessen Mittelpunkt die Idee der „Leere“ steht (空, Skrt. *śūnyatā*).

Die „Imprägnierung durch Parfüm“ stellt ursprünglich eine Metapher dar, um auf verständliche Weise die komplexe Vorstellung der „Leere“ zu erklären. Die „Imprägnierung durch Parfüm“ bezieht sich tatsächlich auf ein präzises Phänomen: Wenn ein bestimmtes Parfüm auf ein neues Kleidungsstück aufgetragen wird, das noch keinen Geruch aufweist, wird dieses Parfüm zum Geruch dieses bestimmten Kleidungsstücks. In buddhistischer Hinsicht gibt es ursprünglich keinen „Geruch“, alles ist „leer“ (*śūnyatā*). Das Bewusstsein für diese Leere ist jedoch nur in der Perspektive des „Erwachens“ (悟り) möglich. Für die gewöhnlichen Menschen ist die reale Welt stattdessen eine Welt der Leidenschaften (煩惱, Skrt. *kleśa*) und der Illusionen (迷妄). Leidenschaften und Illusionen verdecken die transparente „Leere“, ähnlich wie ein bestimmter Geruch ein „leeres“ Kleidungsstück (das geruchlos ist)

46. ŌHASHI 2017, 19–23.

durchdringt, oder ein Nebel den klaren Himmel verwischt. Das Herz bzw. der Geist (心 *kokoro*) ist ursprünglich eine „Leere“ (空 *kū*, was in der Lesung *sona* auch „Himmel“ bedeutet), hell und klar, jedoch entstehen stets irgendwo Leidenschaften und Illusionen, und gerade weil wir nicht wissen, woher sie kommen, verwendet die buddhistische Terminologie dafür den Begriff der „Ignoranz“, (無明, Skrt. *avidyā*). Die Leidenschaften und Illusionen, die aus Unwissenheit entstehen, verdunkeln die offene Welt der Leere und doch werden im Zen-Buddhismus die Illusion und die Leere als wechselseitige Durchdringung oder sogar paradoxe Identität verstanden. In den buddhistischen Schriften wird der Ausdruck *zenpō kunjū* (染法薰習) verwendet.⁴⁷ Das heißt: Der Zustand des Herzens bzw. des Geistes, voller Illusionen und Irrtümer, imprägniert die Welt, die zur Welt der Leidenschaften wird. Aber die wirkliche Welt, in der wir leben, besteht nicht nur aus Illusionen und bösen Leidenschaften. Es gibt auch Freude und angenehme und schöne Situationen. Es sollte also nicht überraschen, dass es auch im positiven ästhetischen Sinne eine „Imprägnierung durch Parfüm“ gibt.

Im Japan der Heian-Zeit (794–1185) parfümierten die Höflinge die Räume mit „Räucherstäbchen oder aromatischen Essenzen“ (香を焚く).⁴⁸ Die Übertragung eines guten Parfüms auf ein Kleidungsstück drückte sich in dem poetischen (und im Japanischen sehr melodösen) Begriff des *utsuriga* (移り香, „übergehender Duft“) aus, der sich auf den Ausdruck „Übergang“ (移り渉り *utsuri watari*) beziehen lässt. Darüber hinaus war ein Spiel namens *kōdō* (香道, „Weg des Parfüms“) in Mode, das die Höflinge faszinierte und das darin bestand, verschiedene Arten duftender Hölzer zu erraten: ein Spiel, das bis heute praktiziert wird. In der japanischen Poesie war ein Lieblingsthema das „Pflaumen-Parfüm“. Der Pflaumenduft, der sich in einer dunklen Nacht, in der nichts

47. Der japanische Ausdruck *kunjū* wird auch als Übersetzung für Skrt. *vāsanā* verwendet (LUSTHAUS 2002, 472–473). Er bedeutet nicht immer eine rein negative Bestimmung durch Illusionen, sondern kann auch eine positive Bedeutung im Sinne einer Habitualisierung hin zur Erleuchtung annehmen.

48. ŌHASHI 2017, 21.

zu sehen ist, fast unmerklich ausbreitet, gilt in der traditionellen japanischen Kultur als hervorragendes ästhetisches Phänomen.

Bei der Beschreibung des *Iki*-Phänomens bezieht sich Kuki Shūzō auf Bergson, der von einem „Duft von Rosen“ spricht, der keine abstrakte und unveränderliche Realität ist, sondern sich mit dem Geschmackswechsel ändert, ähnlich wie *Iki*, das nicht rein abstrakt in formalen Begriffen gefasst werden kann.⁴⁹ Die „Übertragung eines guten Geruchs“ bezieht sich auf die *Iki*-Verfeinerung, wenn sie mit dem sauren *Sanmi*-Geschmack (酸味) von eingelegten Pflaumen (*umeboshi*) in *Kisen*-Tee verbunden ist, auf halbem Weg zwischen dem bitteren *shibumi* (渋味) und dem süßen *amami* (甘味). Wie Ōhashi hervorhebt, scheint diese Ästhetik der „Imprägnierung durch Parfüm“ auf den ersten Blick keinen Zusammenhang mit der Ästhetik von *kire* zu haben.⁵⁰

In der Tat scheint sogar das genaue Gegenteil zuzutreffen, denn die Übertragung eines Parfüms scheint mehr das Gefühl einer reinen „Kontinuität“ (連続) zu haben, als dasjenige der Unterbrechung eines „Schnitts“ (*kire*). Die ästhetische Erfahrung eines guten Parfüms, das sich ausbreitet und uns erreicht, ist jedem bekannt. Aber in einer solchen Erfahrung ist auch diejenige der „flüchtigen Zeit“ (儚さ *hakanasa*) enthalten ob wir es merken oder nicht: Wie Kuki und Bergson bemerken, ist ein guter Geruch nicht ewig und unveränderlich. Diese Unbeständigkeit (die sich auf den buddhistischen Begriff der *anitya* bezieht) betrifft nicht nur die vorübergehende Natur des persönlichen Geschmacks, sondern auch die Tatsache, dass ein gutes Parfüm zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrnehmbar ist, aber bald verschwinden wird. Und gerade diese Vergänglichkeit macht den Sinn unseres eigenen Lebens verständlich. Die ästhetische Erfahrung der „Imprägnierung durch Parfüm“ ist einzigartig und nicht wiederholbar und hängt somit mit der Erfahrung von *shōji* als Schnitt-Kontinuum zwischen Leben und Tod zusammen.

49. KUKI 1992, 49. Vgl. BERGSON 2002, 85.

50. Vgl. ŌHASHI 2017, 21.

In Japan wurde den Menschen diese Unbeständigkeit und Diskontinuität des Lebens auf literarischer und gedanklicher Ebene während der Kamakura- und Muromachi-Zeitalter (zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert) bewusst. Viele Gelehrte stellen fest, dass vor dem Hintergrund dieses Bewusstseinsprozesses der wachsende Einfluss des Buddhismus der Kamakura-Zeit, insbesondere des Zen, zu verstehen ist. Die im Heian-Zeitalter entwickelte Ästhetik der „Imprägnierung durch Parfüm“ wurde bald als „Weg“ im „Weg des Parfüms“ (香道 *kōdō*) des Muromachi-Zeitalters internalisiert, und später Teil des Tee-weges (茶道 *sadō*) und Ausdruck des Buddha-Weges (仏道 *butsudō*).

Ein besonders schönes Gedicht aus der Heian-Zeit von Ki no Tomonori 紀友則 (?850–?904) fasst diese ästhetische Erfahrung von Parfüm zusammen, in der die Ausdrücke *utsuriga* und *utsuri watari* miteinander verwoben sind:

せみの羽濃	<i>Semi no ha no</i>
よるの衣は	<i>yoru no koromo wa</i>
うすけれど	<i>usukeredo</i>
移香こくも	<i>utsurika kokumo</i>
にはひぬるかな	<i>nioi nuru kana</i>

Von dem Nachtgewand,
das Ihr mir liehet, trotz
seines dünnen Stoffes
bleibt der Duft, von dem es durchdrungen,
mir als Erinnerung noch erhalten...⁵¹

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, Jean-Loup

2002 „Intercultura e globalizzazione“, A. Miltenburg (Hrsg.): *Incontri di sguardi* (Padova: Unipress), 53–76.

51. ÔHASHI 2014, 109.

ARISTOTELES

- 2016 *De Anima*, hrsg. v. T. Buchheim (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

BENJAMIN, Walter

- 1955 „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp), 9–21.

BERGSON, Henri

- 2002 *Essai sur les données immédiates de la conscience*, trans. *Saggio sui dati immediati della coscienza* (Milano: Raffaello Cortina).

CACCIARI, Massimo

- 2000 „Nomi di luogo: confine“, *Aut Aut* 299/300, 73–79.
 2016 „Tradurre i luoghi“, E. Magno-M. Ghilardi (Hrsg.): *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Giangiorgio Pasqualotto* (Milano: Mimesis), 19–24.

CORNU, Philippe

- 2003 *Dizionario del Buddhismo* (Milano: Mondadori).

CRISMA, Amina

- 2016 „In dialogo con Giangiorgio Pasqualotto“, E. Magno-M. Ghilardi (Hrsg.): *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Giangiorgio Pasqualotto* (Milano: Mimesis), 189–205.

FONGARO, Enrico / GHILARDI, Marcello

- 2005 „L'idea di natura tra Cina e Giappone“, «*Oltrecorrente*» 11, 143–52.

GIACOMELLI, Alberto

- 2017 „Lo sbocciare dell'arte. La tecnica e il ‚taglio‘ della natura“, Ōhashi Ryōsuke: *Kire: il bello in Giappone*, hrsg. v. A. Giacomelli (Milano: Mimesis), S. 227–250.

GURISATTI, Giovanni

- 2010 *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin* (Macerata: Quodlibet).

HEIGEGGER, Martin

- 1959 „Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden“, *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen: Neske), 83–155.
 1961 *Nietzsche*, 2 Bde. (Pfullingen: Neske).
 2006 *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer).
 2012 *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Frankfurt a. M.: Klostermann).

KANT, Immanuel

- 1979 *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können* (Leipzig: Reclam).

LUSTHAUS, Dan

- 2002 *Buddhist Phenomenology: A Philosophical Investigation of Yogācāra Buddhism and the Ch'eng Wei-shih Lun* (London: Routledge).

ŌHASHI Ryōsuke 大橋良介

- 1986 『「切れ」の構造:日本美と現代世界』(Tōkyō: Chūōkōronsha).
2014 *Kire. Das Schöne in Japan*, hrsg. v. R. Elberfeld (Wilhelm Fink: Paderborn).
2017 *Kire: il bello in Giappone*, hrsg. v. A. Giacomelli (Milano: Mimesis).

PAOLILLO, Maurizio

- 2015 „Le radici daoiste del giardino tradizionale cinese“, A. Mariani (Hrsg.): *Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario* (Milano: LED), 21–38.

PASQUALOTTO, Giangiorgio

- 2002 *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente* (Venezia: Marsilio).
2007 *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente* (Venezia: Marsilio).

TŌRU Sagara 相良亨

- 1983 「自然」, Id. et al. (Hg.), 『日本思想—理・自然・道・天・心・伝統』, Tōkyō: Tōkyō Daigaku Shuppankai, 3–10.

KUKI Shūzō 九鬼周造

- 1992 『「いき」の構造』, übers. als *La struttura dell'iki*, Übers. v. G. Baccini (Milano: Adelphi).

VOLPI, Franco

- 2002 „È ancora possibile un'etica? Heidegger e la „filosofia pratica““, «*Acta philosophica*» XI, 2, 291–314.