

Ryôsuke Ohashi
Schnittpunkte. Erster Band

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray ·
Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin
Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong |
Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste
| Riccardo Dottori · Roma | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien |
Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski
· Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Terri J. Hennings · Freiburg | Seongha
Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann ·
Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos ·
Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebeck · Maynooth | Nam-In Lee ·
Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov ·
Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main |
Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Luis Román Rabanaque · Buenos
Aires | Gian Maria Raimondi · Pisa | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima |
Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris |
Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana
Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg
Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto |
Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandavelde · Milwaukee |
Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Ryôsuke Ohashi

Schnittpunkte

Essays zum ost-westlichen-Gespräch

Erster Band

Dimensionen des Ästhetischen

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>

Der vorliegende Band erscheint mit Unterstützung
der Alexander von Humboldt-Stiftung.



Alexander von Humboldt
Stiftung/Foundation

Lektorat und Druckvorlage: Eveline Cioflec

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2013

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-88309-859-3

Inhaltsverzeichnis

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Ästhetische Dimension des „Wassers“ Ein Aspekt der Japanischen Kunst in interkultureller Sicht | 6 |
| 2. Das „Schöne“ und die „Sterblichkeit“ des Menschen | 30 |
| 3. Gedicht und Tod Ehre, Liebe und Treue in Europa und Japan | 43 |
| 4. Die Sprache als Ort Überlegungen mit Bashô, Nishida und Heidegger | 55 |
| 5. Die Naturschönheit als Schein Zur Ästhetik bei Kant, Hegel und Adorno aus fernöstlicher Sicht des „Kunstwegs“ | 69 |
| 6. Der Ort des Schönen Über-Ästhetik der Tee-Zeremonie | 82 |
| 7. Violence and Religion: Jewish-Christian Thought in Dialogue with Buddhism..... | 91 |
| 8. Religion und Technik im Hinblick auf die ‚Leiblichkeit‘ Dshuang Dsi und die Bibel | 108 |
| 9. Der erfüllte Augenblick Die Zeitlehre bei Zen-Meisters Dôgen | 119 |
| 10. Fleur et Zen À propos de la culture japonaise à l'époque de la technologie | 130 |
| 11. Das ‚Lachen‘ als Augenblick und als Kairos Nietzsches Zarathustra und Zen..... | 145 |
| 12. ‚Natur‘ und ‚Mensch‘ Aus den Bildern Dürers und des Tuschmalers Sesshû | 161 |
| 13. Die Ungründigkeit des Sinnlichen Die Sinn- und Leiblehre J. Böhmes und die Spekulation Schellings..... | 180 |
| Nachwort..... | 194 |
| Nachweise..... | 196 |

1. Ästhetische Dimension des „Wassers“

Ein Aspekt der Japanischen Kunst in interkultureller Sicht

1

Von alters her wurde das Wasser sowohl im Westen wie auch im Osten als eines der vier Naturelemente angesehen. Dass diese Vorstellung heute allzu primitiv erscheint, ändert nichts daran, dass das Wasser das fundamentale Element der Lebenswelt des Menschen und des Lebens überhaupt auf der Erde ist. Es ist daher kein Wunder, dass im Osten ebenso wie im Westen in Religion, Kunst und Literatur immer wieder auf Wasser sich beziehende Ausdrücke in Grundaussagen vorkommen. Die vergleichende Religionswissenschaft Mircea Eliades zeigt, dass und wie die vom Wasser symbolisierten Formen und Phänomene – der Anfang der Welt, das Leben, die Sintflut, die Reinigung, das Heil, der Monster, die Nymphe, usw. – in den verschiedenen Kulturen als mehr oder weniger gemeinsame zu finden sind.¹ Das ebenfalls bekannte Werk Gaston Bachelards, *L'Eau et les Rêves* (Das Wasser und die Träume)², zeigt, wie mannigfaltig und komplex die Vorstellungen vom Wasser sind. Als „Imagination des Stoffs“ versteht Bachelard die sonst materiell aufgefassten Naturelemente Erde, Wasser, Feuer, Luft in ihrer substantiellen „Tiefe“, statt an der veränderlichen Form der Oberfläche zu haften. So entdeckte er in der Literatur und Dichtung verschiedene Seinsweisen des Wassers: das Helle, das Tiefe, das Schlafende, das Tote, das Mütterliche, das Reinigende, das Sanfte, das Tobende, usw.³

Ein kurzer Überblick über die Religions-, Kultur- und Geistesgeschichte im Westen und Osten wird den Eindruck erwecken, dass die Erfahrungen mit dem Wasser, wenn sie auch im Großen und Ganzen ähnlich sind, in ihren Ausdrucksweisen doch ziemlich unterschiedlich ausfallen. Dies ist schon daraus leicht zu vermuten, dass der Charakter eines Flusses von dessen geographisch-klimatischer Lage wesentlich bestimmt wird, so dass die Men-

¹ Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, New York 1958, 1963.

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves - essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.

³ Vgl. Gaston Bachelard, *ibid.*, vor allem Kap. 6.

schen je nach ihrem Wohnort verschiedene Grundempfindung zum Wasser haben. Ob die Menschen von vorn herein Furcht bzw. Ehrfurcht vor, oder vertrauliche Sympathie mit dem Wasser haben, ist das bestimmende Element der geistig-kulturellen Bearbeitung des Wassers. In China scheinen die ethisch-moralischen Wortbildungen mit Wasser im Vergleich mit anderen Kulturkreisen viel häufiger zu sein. Dagegen hat sich die naturphilosophische und quasi wissenschaftliche, zunächst alchemische Betrachtungsweise des Wassers nur in Europa entwickelt. Und in Japan ist die Erfahrung mit dem Wasser besonders ästhetisch-sinnlich, wie ich im Folgenden darstellen werde. Um das Charakteristische dieser Ästhetik hervorzuheben, ist noch zuvor zu den genannten chinesischen und europäischen Betrachtungsweisen des Wassers einiges zu sagen.

In der Geistes tradition Chinas, vertreten vom Konfuzianismus und Taoismus, bedeutete das Wasser oft ein Symbol für die Natürlichkeit im tiefen Sinne, d. h. ein Symbol für die moralisch idealisierte Gestalt.⁴ Ein typisches Beispiel ist das bekannte Wort Lao-tsus: „Das oberste Gute ist wie das Wasser. Es dient allen Dingen, ohne um seinen eigenen Ort zu streiten.“⁵ Zwar kann man bei dem griechischen Dichter Pindar am Anfang der ersten „Olympischen Ode“ ein ähnlich klingendes Wort finden: „Das Beste ist das Wasser.“⁶ Aber es ist hier nicht zur Verdeutlichung der moralischen Qualität des Wassers angeführt, sondern als Paradigma für die Vortrefflichkeit und zum Preisen des Siegers. Hinter der ethisch-moralischen Tendenz der Wortverwendung in China liegt die vom Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus geprägte Lebensauffassung. Damit ist keineswegs gesagt, dass in China keine ästhetische Erfahrung mit dem Wasser zu finden ist. Ganz im Gegenteil gibt es sogar ein Genre der Tuschemalerei, das einen Fluss oder Berg zum Motiv hat, das sogenannte „Berg-Wasser-Bild“. Es gibt weiterhin viele Gedichte, in denen der Regen, ein Teich, ein See, ein Bach usw. thematisiert werden. Aber die Bilder der Tuschemalerei und auch die damit verbundenen Gedichte sind nicht bloß eine Beschreibung der Landschaft im

⁴ Vgl. Kunio Hachiya, *Chūgoku ni okeru mizu no shisō* (Der philosophische Gedanke zum Wasser in China), in: *Risō*, No. 614, Juli 1984, S. 73-82.

⁵ Lao-tsu, *Das Buch der Tugend*, Paragraph 8. Die Übersetzung stammt vom Verfasser. Zur neuesten deutschen Ausgabe Lao-tsus vgl. Lao-tsu, *Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben*, übers. und mit e. Komm. v. R. Wilhelm E. Diedrichs, München 1966 (10. Auflage).

⁶ Pindar, *I. Olympische Ode*.

Draußen, sondern die des inneren Seelenzustandes, und dieses Innere des Menschen wurde von der genannten Geistes-tradition geprägt. Die Tusche-malerei und die damit verbundenen Gedichte haben von daher oft eine ethisch-moralische Tendenz.

Die Naturphilosophie in der griechischen Antike und der Renaissance, teilweise verbunden mit der mittelalterlichen Alchemie, war der Quellgrund der modernen Naturwissenschaft, die historisch nur in Europa entstand. Diese Naturphilosophie beginnt mit der These des Thales von Milet, das Wasser sei das Prinzip aller Dinge.⁷ Der Gedanke des „Prinzips“ auf das alle Erscheinungen zurückgeführt werden, war selber das Prinzip der Philosophie, das mit Hegel die „Einheit des Gedankens und Seins“ genannt werden kann.⁸ Auf anspruchsvollerem Niveau der Spekulation kommt Heraklit auf das Wasser zurück, wenn er etwa schreibt: „Für die Seele ist es Tod zu Wasser zu werden, für das Wasser Tod zur Erde zu werden. Aus der Erde wird Wasser, aus Wasser Seele“.⁹ Das von Heraklit gemeinte Wasser stirbt, um zur Erde zu werden, und wenn es belebt wird, entsteht daraus die Seele. Die Vorstellung des Wassers wird hier mit der Vorstellung von Leben und Tod verbunden und philosophisch als „Wandlung“ begriffen.

In Japan ist zwar die von China überlieferte, ethisch-moralische Auffassung des Wassers bekannt und vertraut. Ein im japanischen Zen-Buddhismus fundamentaler Text, das „Berg-Wasser Sutra“ (山水經),¹⁰ verfasst vom Gründer der japanischen Sôtô-Sekte Dôgen (道元希玄, 1200 – 1253), gilt als ein Beispiel. Dôgen vertieft den Gedanken in religiös-spekulativer Richtung, indem er das Wasser und den Berg als die „Gegenwart des Weges des alten

⁷ Vgl. Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, „Thales“, 11 A 12 (Aristoteles, *Metaphysica* A 3, 983 b 18). Der Verfasser dankt Herrn Eberhard Ortland für seinen Hinweis darauf, dass die im Epos sich niederschlagenden Erfahrungen mit dem Wasser, wie wir sie zum Beispiel in Hesiods *Theogonie* dokumentiert finden, nicht nur älter als die These von Thales sind, sondern diese in gewisser Weise sogar Vorbildern (Brief von Ortland an den Verfasser vom 23. 12. 1998).

⁸ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Werke, Bd. 18, S. 202.

⁹ Diels-Kranz, a.a.O., Herakleitos, 22 B, Fr. 36.

¹⁰ Als Übersetzung vgl. *Berg-und-Wasser-Sutra* (山水經), in: Dôgen, *Shôbôgenzô. Ausgewählte Schriften*, Übersetzt, erläutert und herausgegeben von Ryosuke Ohashi und Rolf Elberfeld, Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 116-157.

Buddhas“ begreift.¹¹ Aber seine Einsicht blieb als Alleingang ohne Folge in der Nachwelt. Die naturphilosophisch-begriffliche Auffassung des Wassers, wie sie im Abendland überliefert wurde, ist in Japan noch weniger zu sehen. Stattdessen bildete sich dort die Erfahrung mit dem Wasser in der Weise einer Ästhetik des Wassers aus.

2

Spricht man von der Ästhetik des Wassers in Japan, ist zuerst darauf hinzuweisen, dass das japanische Wort für das Wasser, *mizu* (水), an sich schon in bestimmten Wendungen Ästhetisch-Schönes bedeuten kann. Dies ist weder bei dem deutschen Wort „Wasser“ noch beim englischen „water“ oder dem französischen „eau“ der Fall, und zwar trotz aller Aufmerksamkeit auf das Wasser, was vor allem an den „Brunnen“ der europäischen Städten zu sehen ist. Ich beginne mit den Beispielen der japanischen Wendungen, in denen das Wort Wasser, *mizu*, selbst einen ästhetischen Wert ausdrückt.

Das erste Beispiel ist die Wendung *mizu-mizu-shii*, ganz wörtlich: Wasser-Wasser-haft. Dieser Ausdruck bedeutet zunächst frisch-saftig, aber er hat nichts zu tun mit dem Geschmackssinn noch mit dem Tastsinn, sondern mit dem Gesichtssinn. Er wird für die Schönheit z. B. eines hübschen Mädchens gebraucht. Ein junges Mädchen wird als *mizu-mizu-shii* bezeichnet, wenn es frisch aussieht und sein Gesicht strahlt, glänzt wie eine Frucht, über die man frisches Wasser gegossen hat. Ein anderes Beispiel ist der Ausdruck *mizu-mo-shitataru-yôna*, wörtlich: Wie-im-Tropfen-des-Wassers. Dieser Ausdruck wird eher für einen jungen Mann, als für eine schöne Frau gebraucht. Der so bezeichnete junge Mann muss nicht unbedingt körperlich stark und männlich sein. Er ist eher ein schlanker und nobel aussehender, von Frauen verehrter Mann. Wenn man eigens fragt, wieso der Ausdruck „Wassertropfen“ für eine solche Schönheit des jungen Menschen verwendet wird, stößt man auf die Frage nach der darin reflektierten spezifischen Erfahrung mit dem Wasser.

Kenner der japanischen Sprache würden hier ein Gegenbeispiel bringen, nämlich *mizu-kusai*, wörtlich: nach Wasser stinkend. Das Wort ‚stinken‘ wird hier im übertragenen Sinne gebraucht, und hat nichts mit dem Ge-

¹¹ Vgl. Dôgen, *ibid.*, S. 116: „Berge und Wasser der Gegenwart sind das volle Erscheinen der Worte der alten Buddhas“. Der hier verwendete Ausdruck „Worte“ kann auch mit dem „Weg“ ersetzt werden.

ruchssinn zu tun. Nach etwas stinken heißt, dass dieses Etwas gespürt wird, und somit da existiert. Nach Wasser stinken heißt, dass ein Mensch zu neutral, zu interesselos ist und keine Vertrautheit zulässt. Dieser Ausdruck wird als Vorwurf gebraucht gegen einen Menschen, der sonst in einem nahen Verhältnis steht und nichts verheimlichen sollte, aber trotzdem sein Geheimnis nicht verraten will. Dass das Wort Wasser hier in einer negativen Bedeutung gebraucht wird, ist zwar ein Gegenbeispiel für die ästhetische Bedeutung des Wortes Wasser, aber es ist zugleich ein Beleg einer besonderen Empfindsamkeit für das Wasser. Anders wäre es schwer zu verstehen, wieso das Wort Wasser für die Distanziertheit eines Menschen verwendet wird. Gerade diese Empfindsamkeit für das Wasser ist die sinnliche Basis für die Ästhetik des Wassers in Japan.

Ich gebe weitere Beispiele der ästhetischen Verwendung des Wortes Wasser. Zunächst der Ausdruck *mizu-giwa-datsu*, wörtlich: das Auffallen der Wasser-Grenze am Ufer. „Kiwa“ (giwa, 際) heißt die Grenze eines Bezirkes, d. h., von außen her gesehen, der Umriss des Bezirks. Etwas zeichnet sich dann unter anderem aus und zeigt seinen Umriss deutlich, wenn es alles andere überholt und hervorragt. *Kiwa-datsu* heißt also: auffällig werden, bzw. sich auszeichnen. Wenn zu diesem Ausdruck das Wort *mizu*, das Wasser, hinzugefügt wird, so ist es nicht bloß ausgezeichnet, sondern ästhetisch ausgezeichnet. Eine hervorragende Gestalt zeichnet sich wie an einem Teich mit klarer Grenzlinie des Wassers aus, wodurch die schöne Linie des umgebenden Ufers hervortritt. Dieser Ausdruck wird allerdings nicht für eine Menschenfigur, sondern eher für eine ausgezeichnete Kunstfertigkeit, meistens in der Politik oder im Militär verwendet.

Ein weiteres Beispiel ist *mizu-shôbai* (wörtlich: Wasser-Geschäft), d. h. die Tätigkeit im Trinklokal, in der Kneipe, im Nachtclub usw. Die Aufgabe wie die Unterhaltung mit den Gästen zum Zweck des Vergnügens wird oft mit einer herabsetzenden Vorstellung verbunden. Der Ausdruck „Frau von *mizu-shôbai*“ z. B. impliziert eine Anspielung darauf, dass diese Frau leicht mit Männern flirtet. Das Wort meint wie in der Wendung *mizu-mono* (Wasser-Stück) etwas Flüssiges und Unstabiles. Das *mizu-shôbai* bedeutet eine wie das Wasser un stabile, dem Verfall ausgesetzte Arbeit.

Erotische Wendungen mit Komponenten wie „nass“ oder „feucht“ bzw. „Nässe“ sind im Japanischen in den literarischen Ausdrücken zu finden. Das Wort *Nure-ba* (濡れ場), wörtlich die nasse bzw. feuchte Szene, ist ein Terminus in Theaterstücken und bedeutet Liebesszene. *Nure-goto* (濡れ事), das nasse bzw. feuchte Stück, bezeichnet das Liebesstück im Theater. Die japani-

schen Wörter „nass“ bzw. „feucht“ haben wegen der Beschaffenheit bzw. der Wirkung des Wassers eine assoziative Nuance des Erotischen. *Shippori to nureru* (sanft-feucht nass werden) ist ein guter Beleg dafür. Dieses Wort bedeutet den Zustand, wenn im „sanften“ Frühlingsregen alles „nass“ wird. Das sich im Liebesakt findenden Paar wird in ähnlichem Sinne als „sanft-feucht“ beschrieben. Im Stück *Nure-goto* oder in der Szene *nure-ba* geht es darum, die unmittelbare Wollust und Geilheit eher in der Weise zurückzuhalten, das durch diese Zurückhaltung hindurch das Erotische assoziativ und eindrucksvoll zum künstlerischen Ausdruck sublimiert wird. Dieses Moment der „Zurückhaltung“ teilt das *nure-goto* und *nure-ba*, von Gradunterschieden abgesehen, mit der japanischen Ästhetik und Kunst, wie wir noch näher sehen werden.

Man könnte hier kritisch bemerken, dass die oben angegebenen Beispiele alle relativ neue Wendungen seit der Neuzeit Japans sind, in der wohl die überwältigende Gewalt des Wassers in der Überschwemmung und im Sturm prinzipiell bewältigt wurde, während in der früheren Zeit, in der die Bewässerungsanlagen noch nicht entwickelt waren, die Erfahrung mit dem Wasser oft der Kampf um das Weiterleben, somit Furcht erregend gewesen sein muss. Aber gerade in der antiken Literatur in Japan wird das japanische Wort *mizu* nicht nur für das chinesische Schriftzeichen „Wasser“, sondern auch für ein anderes Schriftzeichen, das „schön“ bedeutet, gebraucht. Das gemeinte Schriftzeichen bedeutet ursprünglich die Schönheit eines Edelsteins. Diesem Schriftzeichen wurde die japanische Aussprache *mizu* zugeteilt. Die in China mit einem Edelstein assoziierte Schönheit wurde also in Japan dem „Wasser“ zugeschrieben.

Einige alte Wendungen, in denen dieses Zeichen verwendet wird, sind anzugeben. Das Wort *mizu-e*¹² bezeichnet die jungen und schönen Baumäste; *mizu-gaki*¹³ heißt der schöne Zaun um einen heiligen Bezirk herum; *mizu-tamauki*¹⁴ ist der aus dem Edelstein gemachte, schöne Kelch bzw. Becher. Weiterhin: *mizu-ba* heißen die jungen und schönen Zähne, die auch bei lang lebenden Menschen wachsen können und als gutes Zeichen für ein langes Leben stehen. Das wichtigste Beispiel mit diesem Schriftzeichen ist *mi-*

¹² Vgl. *Mannyôshû* (Die Gedichtsammlung *Zehntausend Blätter*), Bd. 6. Vgl. die englische Übersetzung von J. L. Pierson, *Mannyôshû*, 20 Bände, Leyden 1929-1963.

¹³ Vgl. *Mannyôshû*, *ibid.*, Bd. 13.

¹⁴ Vgl. *Kojiki* (古事記, *Aufzeichnungen alter Gegebenheiten*). Vgl. die englische Übersetzung von Donald L. Philippi, Tōkyo 1968.

zu-ho, wörtlich die schöne Reispflanze, genauer, die in goldener Farbe sprießenden Reisähren. Der antike Ausdruck *mizu-ho no kuni*¹⁵, das Land der sprießenden, schönen Reisähren, bezieht sich auf die japanischen Inseln, wo der Reis als Hauptnahrung angebaut wird.

Zum Schluss ist auf die Schriftzeichen hinzuweisen, die mit dem Zeichen Wasser zusammengestellt sind und in Japan neben der Silbenschrift oft in ästhetischem Sinne gebraucht werden, mit der Bedeutung von sauber, rein, gereinigt, durchsichtig, klar, hell (dies alles mit der Silbenschrift 清), trüb (濁), schmutzig (汚), usw. Die Chinesen haben diese Schriftzeichen so gebildet, dass der linke Teil Wasser bedeutet und der rechte Teil (氵) nur den Klang ausdrückt. Ihnen liegt also die Vorstellung von Wasser zugrunde. Das deutsche Wort „sauber“ könnte Ästhetisches bedeuten, vielleicht auch das Wort „rein“, aber nicht so eindeutig wie das japanische Wort *kiyoraka* (rein). Das *kiyorakana* (reine) Gesicht z. B., ist nicht bloß ein sauber gewaschenes und geschminktes Gesicht. Es ist das edelmütig schöne Gesicht. Mit der Frage, wieso die edelmütige Schönheit mit dem Zeichen für Wasser ausgedrückt wird, kommen wir zum Ausgangspunkt zurück. Aber zugleich finden wir uns in einer neuen Phase der Überlegung, in der wir den Blick von den sprachlichen Beispielen auf die künstlerische Gestaltung wenden sollten.

3

Hinter dem Umstand, dass das Wort „*mizu*“ an sich schon etwas Ästhetisches bedeutet, steht offensichtlich die spezifische Erfahrung, dass das Wasser als ästhetisch empfunden wird. Es ist anzunehmen, dass diese Empfindung in der künstlerischen Gestaltung bildlich zum Ausdruck kommt.

Die Abb. 1 zeigt den Schrein von Ise (伊勢), in dem die Sonnengöttin Amaterasu als der mythologische Ahn der Kaiserfamilie verehrt wird. Auf der Abb. 2 sieht man zwei parallele Anlagen für den Schrein mit gleichen Gebäuden. Die Gebäude in der westlichen Anlage sehen etwas älter aus, während die in der östlichen noch neu sind. Normalerweise ist die eine Anlage leer während in der anderen der Schrein steht. Alle zwanzig Jahre wird er im selben Stil in der jeweils danebenliegenden, leeren Anlage neu erbaut. Nach dem Weihfest des neuen Schreins stehen die alten Bauten einige Monate lang neben den neuen. Die in diesem Photo gezeigte Szene kann man also

¹⁵ Vgl. das Norito (祝詞), d. h. den bei einer Feier vorgetragenen feierlichen Weihegesang *Otono-bokai*.

nur während dieser Zeit alle zwanzig Jahre sehen. Der Schrein gilt in ästhetischer Hinsicht als ein repräsentatives Muster des traditionellen japanischen Stils und ästhetischen Sinnes. Sein erstes Charakteristikum ist die Schlichtheit der Konstruktion, wie man leicht erkennt. Die zeitlich wegen der von vornherein vorgesehenen Erneuerung, begrenzte Existenz der Bauten, somit der provisorische Charakter des Baus, gilt als das zweite Charakteristikum. Das Grundstreben der Architektur, einen Bau möglichst gediegen und langlebig zu machen, wird hier zunächst aufgegeben. Ein quasi nicht-architektonisches Moment wird in der Architektur selbst aufgenommen. Wie im Folgenden zu sehen ist, ist diese Negativität, durch die etwas erst in seiner Positivität zum Vorschein gebracht wird in der japanischen Kunst auffällig.

Der Schrein weist grundlegende Charakteristika des Baustils *nagare-zukuri* auf. *Nagare* (流れ) heißt „Fließen“ oder „Strom“, und „zukuri“ (造り) den „Stil“. Der Name kommt von der Form des Schreindachs, das auf zwei Flächen besteht, die von oben nach unten schräg abfallen, so etwa wie bei einem Gebirgsbach das Wasser schnell abwärts strömt. Das in diesem „Stromdach“ impliziert Bild von Wasser ist auch in den genannten zwei Charakteristika der Ästhetik des Ise-Schreins enthalten. Das Motiv der Flüssigkeit kann als ein weiteres nicht-architektonisches Moment im Bau des Shintô-Schreins angesehen werden.¹⁶

Die in der Abb. 3 zu sehende Brücke verbindet den heiligen und den säkularen Bezirk miteinander, die durch den Fluss Isuzu voneinander getrennt sind. Die Besucher reinigen sich die Hände mit dem Wasser dieses Flusses. Die Reinheit des Wassers gilt als das prägende, fundamentale Motiv des Ise-Schreins, das darüber hinaus mit dem schlichten hellen Holz der japanischen Zypresse als baumaterial und den weißen Kieselsteinen in der ganzen Anlage ausgedrückt wird.

Die Abb. 4 zeigt wiederum den Schrein von Itsukushima (厳島), der auf Pfosten in der japanischen Inlandsee steht. Die ästhetischen Elemente des Ise-Schreins tauchen hier alle wieder auf, so z. B. die schlichte, abfallende Form des „Stromdachs“ *nagare-zukuri*. Bei Ebbe steht kein Wasser unter dem Schrein, so dass der sonst mit Wasser bedeckte Meeresboden sich zu Erdboden wandelt. Bei Flut steht das Meereswasser bis knapp unter dem

¹⁶ Shintô: Das vorhin erwähnte *mizu-gaki* umgibt die jeweilige Anlage. Allerdings wird es hier *tama-gaki* (Edelstein-Zaun) genannt. Das ästhetische Element des Wassers im Ise-Schrein ist so beim Eintreten in das heilige Gebiet der Schreinanlage noch unverkennbarer.

Schreinboden, wie auf dem Photo zu sehen ist. Die Besucher befinden sich beim Gehen von einem Gebäudeteil zum anderen in fast schwebender Fühlung mit dem Meereswasser.

Wenden wir den Blick auf das Rollbild in der Abb. 5, in dem zwei Künstler mit ihrer jeweiligen Kunst konkurrieren: Während der Maler Tawarayama Sôtatsu (俵屋宗達, 16./17. Jh., Geburts- und Todesjahr unbekannt) die Kraniche gemalt hat, stammt das zugehörige Gedicht von dem Kalligraphie-Meister Honnami Kôetsu (本阿弥光悦, 1558-1637). Die auffliegenden Kraniche verlassen das Ufer. Die Linien der Welle im Hintergrund korrespondieren sowohl mit den Konturen der Flügel der Kraniche wie auch mit dem Duktus der Kalligraphie. Das prägende Motiv des Bildes ist wiederum das Wasser.

Die Kalligraphie ist selber ein Beispiel für den Ausdruck mizu-kuki-no-ato wörtlich: die Spur des Stengels der Wasserpflanze. Mizu-kuki sind die schönen Gräser am Ufer, im übertragenen Sinne die mit dem Pinsel geschriebene Kalligraphie. Ato ist die Spur. Mizu-kuki-n-ato heißt die elegante und fließende Form einer Kalligraphie. Die zwei Rollbilder können auf diese Weise als Beispiele der Ästhetik des Wassers betrachtet werden.

Das nächste Bild (Abb. 6) gemalt von Ogata Kôrin (尾形光琳, 1658-1716), trägt den Titel „Rote und weiße Pflaumen“. Ein weiß blühender Pflaumenbaum steht am linken, ein rot blühender am rechten Ufer eines Flusses, der in der Mitte fließt. Man erkennt sofort, dass dieser breite und rauschende Fluss das zentrale Thema des Bildes ist, während die zwei Pflaumenbäume an den beiden Seiten den Charakter des Flusses mit ihrer jeweiligen Gestalt akzentuieren: Die Zweige der roten Pflaume sprießen schlank nach oben, während der lange, knorrige Ast der weißen Pflaume mit kleinen Verästelungen herunterhängt. Seine Form wiederholt teilweise die Form der Wellen des Flusses. Die rote, in ihrer Gestalt zarte und sanfte, sich zurückbeugende Pflaume drückt offensichtlich das weibliche Geschlecht aus, während die weiße, kräftige, sich zum Fluss hinstreckende Pflaume eher männlich wirkt. Die Wellen des Flusses kreisen in sich, genauer gesagt: Sie bilden je eine Spiralen-Form, deren Anfang spiralförmig verläuft und deren Ende in eine andere Spirale übergeht, so wie ein Lebewesen von einem Lebewesen geboren wird und selbst wieder durch die Vereinigung mit dem anderen Geschlecht neues Leben gebiert. Dass es in diesem Leben Geschlechter gibt, wird mit der roten und weißen Pflaume angedeutet. Der Strom des Flusses bringt so das sterbliche Leben zum Ausdruck.

Die in diesem Bild gemalte Wellenform ist ein in Japan bis heute belieb-

tes Design, das mit *Kôrin-nami*, die von Kôrin gemalte Welle, bezeichnet wird. In diesen Wellen kommt zum Ausdruck, was die Ästhetik des Wassers birgt: ein selbstbewusster Blick auf die Sterblichkeit des Menschen, wie sie oben beschrieben wird: Das Kreisen der Wellen in sich mit der spiralen Form, deren Ende in eine andere Spirale übergeht, wie das Geboren-werden und Gebären des Lebewesens. Dieses Gefasstsein auf die eigene Sterblichkeit ist es, was sich zu einem religiösen Bewusstsein vertieft, in dem die Unmittelbarkeit des Lebens „negiert“ wird, so dass es in seiner höheren, bzw. tieferen Bedeutung begriffen wird.

An diesen Kôrin-Wellen erkennt man weiterhin eine wichtige Tendenz der japanischen Malerei: der Vorrang der Linie vor der Fläche. Heinrich Wölfflin war der Ansicht, dass das lineare Sehen die Dinge so sieht und malt, wie sie sind, während das malerische Sehen die Dinge so malt, wie sie zu sein scheint.¹⁷ Er betrachtete das lineare Sehen als eine im 16. Jahrhundert im Vergleich zum malerischen weniger entwickelte Stufe im 17. Jahrhundert. Wölfflins Ansicht ist allerdings mit Vorsicht zu vertreten, wenn die faktische Verwendung von Linie und Fläche in der Malerei genau ins Auge gefasst wird. Auch wenn ihm ein gewisses Recht zugestanden werden kann, gilt seine Ansicht doch nicht von der Linie in der japanischen Malerei, da diese keine bloße Vorstufe des Malerischen ist. Das So-sein-wie-es-ist hat in Japan höchste Bedeutung, nämlich als das Natürlichsein im Sinne des buddhistischen Wahrseins. Das mit den Linien dargestellte Wasser der Wellen Kôrins hat genau diese Bedeutung. Der Vorrang der Linie vor der Fläche ist auch und vor allem mit der Tradition der Schreibkunst in Japan verbunden, die eher das Innerlich-Geistige als das Sinnliche ausdrücken will.

In dieser Hinsicht ist die Ansicht Kants der Linie der japanischen Malerei etwas näher, wenn er in der Zeichnung die reine schöne Kunst sieht.¹⁸ Allerdings ist die kantische Ansicht über die Zeichnung zu mager, da in ihr die Abstraktion vom sinnlichen Element betont wird, während die Welle Kôrins offensichtlich auch der sinnlich ansprechende malerische Ausdruck ist.

Betrachtet man das Bild „Meereswellen“ von Sôtatsu (Abb. 7) oder das noch bekanntere von Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849), „Die Wellen auf dem Meer in Kanagawa“ (Abb. 8), stellt man fest, dass der gemalte Ozean zwar den Eindruck einer gewichtigen Masse mit großer Tiefe und

¹⁷ Vgl. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, 11. Aufl., 1956, S. 32 f.

¹⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 14.

Ausdehnung vermittelt, das wichtigste Element aber gleich wohl die mit Linien ausgedrückte Wellengestalt ist. Im Vergleich dazu sind auch die Meeres- und Flussdarstellungen eines europäischen Zeitgenossen Hokusais, des englischen Malers W. Turner (1775-1851) zu erwähnen; zwar sind Masse und Fläche des Wassers – bald im Dunkeln tobend, bald im Licht ruhend (Abb. 9 und 10) – zu sehen, aber nicht dessen linienförmigen Ausdruck. Dies gilt auch von der Darstellung des französischen Malers Courbet „*Küste in Deauville*“. Freilich gibt es auch in der japanischen Malerei viele Bilder, in denen mehr die Fläche als die Linie des Meers oder des Flusses betont wird, wie in der Abb. 11, „Die Kieferküste von Miho“ (entstanden im 16. Jh., der Maler ist unbekannt). Dieses Bild gehört aber dem vorhin erwähnten Genre der Tuschkmalerei an, dem „Berg-Wasser-Bild“, dessen Stil chinesischer Herkunft ist.

Im japanischen Holzschnitt, wo die Linie das grundlegende Element ist, wird Wasser überwiegend durch Linien dargestellt. Typisch ist vor allem die Darstellung von Regen durch dünne Striche wie in „Sieben Legenden Komachis“ (Abb. 12)¹⁹ von Katsukawa Shunshō (勝川春章, 1726-1792) und den Holzschnitten „Landschaft in Shōno“ (Abb. 13) sowie „Regensschauer auf der großen Brücke vor Atake“ (Abb. 14) von Andō Hiroshige (安藤広重, 1797-1858).

In der europäischen Malerei wird, trotz Ausdrücken wie „es regnet Bindfäden“ oder „es regnet Strippen“ usw., der Regen nur selten dargestellt.²⁰ Van Gogh scheint in seiner Nachzeichnung des Werkes von Hiroshige nicht so sehr für dessen Hauptthema „Regenschauer“, sondern eher für die Menschenfiguren interessiert zu sein (vgl. Abb. 15). Der österreichische Maler Hundertwasser (Friedrich Stowasser, 1928-2000) hat zwar immer wieder Regen, Regentropfen und Regenlinien gemalt (vgl. Abb. 16), aller-

¹⁹ Der Originaltitel lautet *Nana-Komachi* („Sieben lebende Komachis“). Komachi ist der Name der legendären, schönen Frau Ono no Komachi, die in der Heian-Zeit gelebt haben soll. Im Nō-Theater wurden alle sieben Stücke inszeniert. Das Bild bezieht sich auf eines dieser sieben Stücke. Es ist mit „Amagoi Komachi“ betitelt und erzählt, Komachi habe bei Trockenheit die amagoi-Zeremonie (das Erbitten des Regens) durchgeführt, woraufhin es sofort geregnet habe. Allerdings ist Komachi in diesem Bild (vorne) nicht in dieser Rolle dargestellt. Sie hat die Zeremonie schon hinter sich.

²⁰ Eines der wenigen Beispiele ist die Wasser-Zeichnung von Leonardo, die von der spiralartigen, gezwirbelten Linie als strichförmiges Korrelat der strudelnden Bewegung des Wassers beherrscht sind.

dings begann er damit erst 1961, nachdem er sich während eines Japanaufenthalts in Zusammenarbeit mit japanischen Handwerkern mit dem Holzschnitt beschäftigt hatte. Insofern gelten seine Bilder als „Japonismen der Gegenwart“.

In der modernen japanischen Malerei ist nach wie vor eine besondere Aufmerksamkeit auf das Wasser festzustellen. Hier seien nur einige typische Beispiele gezeigt: die Bilder von Heihachirô Fukuda (福田平八郎, 1892-1974) „Kräuselung“ (Abb. 17) und „Die Wirbel in Naruto“ (Abb. 18) von Dogyû Okumura (奥村土牛, 1889-1990).

Zieht man zum Vergleich die wenigen Beispiele in der modernen europäischen Malerei heran, hinterließen auch dort Maler wie Anton Lehmden (1929–) oder David Hockney (1937–) eindrucksvolle Wasser-Bilder. In den anti-realistischen Bildern des ersteren ist aber das Wasser offensichtlich nicht als solches der Gegenstand, sondern als das, was zu den wohl mit seinem Erlebnis der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs verbundenen, tieferen Motiven hinführt: Sturz, Kluft, Chaos und Tod. In den Wasser-Bildern Hockneys sind dagegen eher amüsante Formen, somit auch *die ästhetischen Linien* des Wassers, die oft im Schwimmbad beobachtet werden. Nur geht es bei ihm, wie er selbst in seiner autobiographischen Darstellung sagt,²¹ eher um die künstlerische Aufgabe bzw. Stilfrage, *wie* man das Wasser malen soll, als um das Wasser als solches. Erst für Hundertwasser wird das Wasser zu einem eigenständigen Thema der Gestaltung, allerdings unter dem Einfluss der japanischen Holzschnittmalerei, wie oben erwähnt wurde.

Nicht nur in der modernen Malerei, sondern auch in der heutigen Architektur ist die Ästhetik des Wassers in Japan gegenwärtig. Das vorletzte Bild (Abb. 19) zeigt das Bauwerk „Die Kapelle am Wasser“ von Tadao Andô (安藤忠雄, 1941–) im großen Feld in Hokkaido. Bei Andô ist das Wasser neben dem Licht und dem Wind eines der bestimmenden, das Motiv bildenden Elemente. „Die Kapelle am Wasser“ ist ein repräsentatives Beispiel dafür. Den Eingang der Kapelle bildet eine Treppe, die nach unten führt. Der Boden ist beinahe so niedrig wie die Wasserfläche des Teichs draußen. Die Wand, an der in einer Kapelle gewöhnlich der Altar steht, wird hier auf einen Teich hin geöffnet, in dessen Mitte das Kreuz steht. Die Besucher sehen hinter dem Kreuz kein Bildnis Christi oder der Heiligen Mutter Maria, sondern das weite Feld und die Berge Hokkaidôs, der nördlichen Hauptinsel Japans. In Andôs *Kapelle des Wassers* wird zwar die Natur als heilig und gött-

²¹ Vgl. dazu: N. Stangos (ed.), *David Hockney by David Hockney*, London 1976.

lich empfunden, aber nicht so, dass das Gebäude der Kapelle den Altar mit dem Kreuz entbehrlich machte.

Vergleichen wir diesen Natur-Altar mit dem Bild Caspar David Friedrichs, „Der Mönch am Meer“ (Abb. 20). Auch dort steht ein Mönch nicht vor einem Altar, sondern am Strand, vor dem Meer. Die große Natur des Meeres und des Wolkenhimmels ist darin göttlich, ja sogar der Gott selbst. Darin sieht man die gleiche Konstellation der Geistesgeschichte, wie sie auch bei einem Zeitgenossen Friedrichs, dem Philosophen Fichte zu finden ist. Fichte behauptete in seinem Gedanken des Naturrechts, dass die moralische Ordnung selber Gott sei.²² Allerdings ist in diesem Gedanken ein Keim des Atheismus enthalten. Fichte wurde bekannterweise mit seinem Naturrechtsaufsatz in den Atheismusstreit verwickelt, so dass er die Universität Jena verlassen musste. Der Natur-Altar Friedrichs enthält in diesem Sinne auch einen Keim des Atheismus, wenn man so sehen will, da in seinem Bild kein Kirchgebäude mehr benötigt wird. Der Himmel und das Meer stehen für den Kirchbau. Dagegen wird bei der „Kapelle am Wasser“ Andô zwar die Natur selbst als heilig und göttlich empfunden, zumindest für die gläubigen Besucher, aber nicht so, dass das Gebäude der Kapelle den Altar mit dem Kreuz entbehrlich machte. Das Kreuz steht in einem Teich, in dem sich die Umgebung spiegelt. Im Element des Wassers befinden sich das Kreuz und die umgebende Landschaft nicht mehr im unmittelbaren Gegensatz. Der Gegensatz wird aufgehoben. Das Kreuz wird „ver-natürlicht“. Dadurch wird die Kapelle ein Stück der großen Natur. Die Ästhetik des Wassers dringt hier in die Architektur der christlichen Kapelle derart ein, dass der sonst in der abendländischen Geistes-tradition fundamentale Gegensatz von Geist und Natur verschwindet.

Eine fast entgegengesetzt orientierte Interpretation wäre allerdings auch möglich, sogar plausibel, wie E. Ortland andeutet (vgl. Fußnote 7): Der Teich kann als „Taufbecken“ verstanden werden, in dem das Kreuz steht. Das Ganze könnte dann durchaus als ein christliches Bild verstanden werden, in dem das Wasser nicht mehr die Natur, sondern das Wasser der Taufe sein muss. Zwar macht das Wasser bei Andô nicht nur bei dieser „Kapelle am Wasser“ das fundamentale Element aus. Bei vielen seiner Werke gilt das Wasser als das Hauptmotiv, und zwar so, dass es als dem Wasser des Shintô-Schreins entsprechendes erscheint. Aber dennoch ist es möglich, hier das

²² Vgl. J. G. Fichte, *Über den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 186 f.

„christliche“ Wasser zu sehen. Die Frage wäre demnach, was das heiÙe, dass das Wasser in der Kapelle Andô's sowohl als das Shintôistische Wasser wie auch als das christliche Taufwasser erscheinen *kann*. Andô selber will in den Religionen fundamental Gemeinsames in ihrem Ziel sehen, und sagt: „Daher sehe ich keinen Widerspruch darin, dass ich auch christliche Kirche entwerfe.“²³ Zwar sagt Andô andererseits, er habe beim Bau der Kapelle am Wasser versucht, aus der Geschichte „den Geist der Kultur“ wiederzugewinnen, und den Einfluss der Tradition auf sein „Unterbewusstsein“ umgesetzt.²⁴ Aber eine *schlüssige* Auslegung der Kunst ist m. E. nach, auch wenn sie, oder gerade weil sie anders als diese ist, eine Bereicherung der „Kunst-Welt“.²⁵ Hiermit sei zumindest angedeutet, dass und wie die japanische Ästhetik des Wassers an der Architektur Andô's eine Interkulturalität gewinnt, so dass diese als ein Beispiel für den interkulturellen Dialog verstanden werden kann.

So weit ein Überblick über die Ästhetik des Wassers in Japan. Dieser Überblick soll nicht als Reiseführer in die japanische Kultur gelten. Er will zunächst als ein Versuch verstanden werden, das Wasser nicht nur als Naturphänomen, sondern auch als Kulturphänomen aufzuzeigen.

²³ Phillip Jodidio, *Interview mit Tadao Andô, Osaka, 15. Dezember 1990*, in: Phillip Jodidio, Tadao Andô, Köln 1997, S. 22.

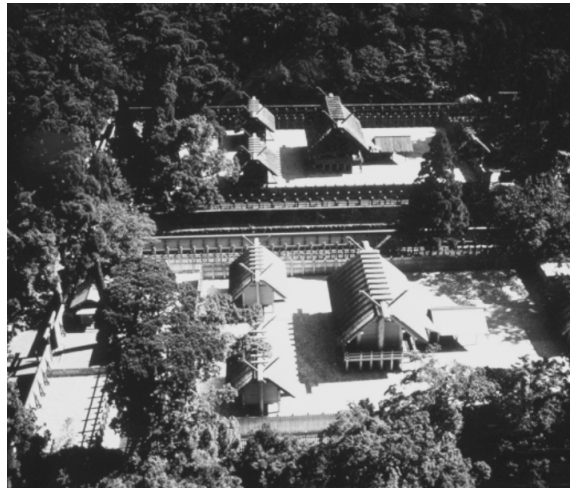
²⁴ Vgl. *ibid.*, S. 78 f.

²⁵ Dazu vgl. der Verfasser, *Womit muß der Vergleich in der vergleichenden Ästhetik heute gemacht werden?*, in: *Einheit und Vielheit. Das Verstehen der Kulturen*, herausgegeben von Notker Schneider, R. A. Mall und Dieter Lohmar (Studien zur Interkulturellen Philosophie, Bd. 9), Amsterdam 1998, S. 155-166.

Abbildungen



1. Vorderseite des Ise Schreins



2. Ise-Schrein (östliche und westliche Anlage)



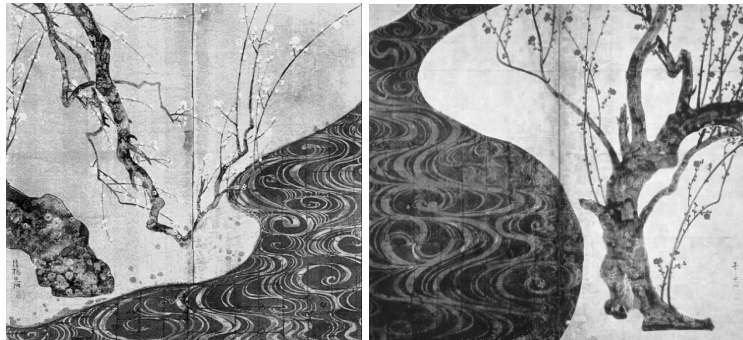
3. Brücke über den Fluss Isuzu beim Ise-Schrein



4. Itsukushima-Schrein



5. Tawaraya Sôtatsu. *Kraniche am Wasser*; Honnami Kôetsu. Kalligraphie



6. Ogata Kôrin. *Weisse und rote Pflaume*