

# Komparative Ästhetik Eine Hinführung

Rolf Elberfeld (Wuppertal)

„Ästhetik“ ist als *Disziplin* der europäischen Philosophie noch vergleichsweise jung. Als Baumgarten 1750 zum ersten Mal mit dem Wort *aesthetica* eine Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*) verband, die neben die „metaphysische bzw. logische Wahrheit“ (*veritas metaphysica* bzw. *logica*) eine „ästhetische Wahrheit“ (*veritas aesthetica*) setzt, d.h. Wahrheit, insofern sie *sinnlich* erkennbar ist (*sensitiva cognoscenda est*), wird eine Neuorientierung in bezug auf die „unteren Erkenntnisvermögen“ (*facultates inferiores*) eingeleitet, die an der bisher geltenden Grundordnung des Wissens zu rütteln wagt.<sup>1</sup> Die Neubegründung dieser Disziplin schien damals einen Nerv der Zeit zu treffen. Sie entwickelte sich schnell durch verschiedene Theorieentwürfe, so daß die Festlegung ihres Gegenstandes und ihre Theorieform von Anfang an umstritten war. Auch heute ist die Ästhetik weit davon entfernt, als Disziplin einheitlich zu sein, vielmehr versucht man immer wieder, ihren Horizont und ihre Ausgangspunkte neu zu bestimmen. Dies ist nicht verwunderlich, da schon auf den ersten Blick der Begriff der *aisthesis* im weiteren, aber auch der Begriff des *Schönen* im engeren Sinne weiträumige Phänomenfelder zur Sprache bringen, die sich wohl kaum durch eine Gesamtheorie mit universalem Anspruch fassen lassen.

Seit dem 19. Jahrhundert sieht sich die philosophische Ästhetik in Europa zudem mit einem Phänomen konfrontiert, das grundlegend neue Herausforderungen für diese Disziplin mit sich bringt. Neben den Reflexionen zum Schönen in Antike, Mittelalter und Neuzeit im weiteren und den theoretischen Begründungsversuchen zur Ästhetik als Disziplin der Philosophie seit Baumgarten im engeren Sinne, ergab und ergibt sich immer öfter eine den herkömmlichen Rahmen der Diskussion sprengende Beschäftigung mit den Kunsttraditionen außereuropäischer Kulturen.

<sup>1</sup> A. G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Ästhetica“ (1750/58)*, übers. u. hrsg. v. H. R. Schweizer, Hamburg 1988.

Noch bevor die theoretische Auseinandersetzung mit ästhetischen Erfahrungen aus anderen Kulturen begann, war unter den bildenden Künstlern in Europa bereits eine vielfältige Beeinflussung durch verschiedene Kulturen der Kunst wirksam geworden (Chinoiserie in der Aufklärung,<sup>2</sup> Japonismus in der Zeit des Impressionismus,<sup>3</sup> der sogenannte „Primitivismus“ im 20. Jh.,<sup>4</sup> der Zen-Buddhismus seit Mitte des 20. Jh.<sup>5</sup> usw.).<sup>6</sup> Künstler ließen sich schneller und tiefer von den ästhetischen Erfahrungsdimensionen anderer Kulturen berühren und setzten diese oft direkt in den eigenen künstlerischen Prozessen um (z.B. Van Gogh,<sup>7</sup> Picasso,<sup>8</sup> Cage<sup>9</sup>). Westlichen Philosophen scheint es

<sup>2</sup> Vgl.: W. R. Berger, *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, Köln-Wien 1990.

<sup>3</sup> Vgl.: K. Berger, *Japonismus in der Westlichen Malerei, 1860–1920*, München 1979.

<sup>4</sup> Vgl.: „Primitivism“ in *20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. by William Rubin, Vol. I&II, New York 1984.

<sup>5</sup> Park, Soon-Bho: *Analyse der mit Zen vergleichbaren Elemente in der modernen Kunst: mit besonderer Berücksichtigung der Absoluten Kunst, des Informel und des Happenings*, Wuppertal 1989; Golinski, H. G., Hieckisch-Picard S. (Hg.): *Zen und westliche Kunst*, Köln 2000.

<sup>6</sup> Arthur C. Danto läßt mit dem Japonismus die Moderne in der Kunst beginnen: „Für mich setzt im Westen eine tiefgreifende Veränderung, der Beginn der Moderne ein, als die japanischen Holzdrucke auf einmal von neugierig bewundernden Gegenständen zu Objekten des Einflusses werden. [...] Monet sammelte japanische Drucke, Matisse und Derain bevorzugten afrikanische Masken und Figuren. Aber van Gogh und Gauguin beschlossen, die Meister des *Ukiyo-e*-Drucks zu ihren Vorläufern zu machen, so wie Picasso entschied, daß eine Tradition im Völkerkundemuseum des Palais du Trocadéro die passende Vergangenheit für *Les Demoiselles d'Avignon* darstellte.“ Formen künstlerischer Vergangenheit – Ost und West, in: A.C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, 152f. Zum gesamten Komplex der Beeinflussung europäischer Kunst durch Außereuropäisches vgl. die vielfältige und informative Dokumentation: *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hrsg. von Siefried Wichmann, München 1972.

<sup>7</sup> „Die japanische Malerei ist hochbeliebt, man läßt sich davon beeinflussen, das ist allen Impressionisten gemein, und da sollte man nicht nach Japan gehen, das heißt in die Gegend, die ein guter Ersatz für Japan ist, in den Süden?“ Vincent van Gogh, *Briefe an den Bruder Theo*, Bd. II, hrsg. v. F. Erpel, Berlin 1982, 157.

<sup>8</sup> Vgl. William Rubin, *Picasso*, in: „Primitivism“ in *20<sup>th</sup> Century Art*, wie Anm. 4, 241–333.

<sup>9</sup> „Die Tatsache, daß am Ende seines Weges, der mit der Suche nach neuen Klängen und den Möglichkeiten ihrer strukturellen Organisation begann, eine Auflösung des konventionellen Musikbegriffs und des ‚Werkes‘ stand, deren Grundlage die Überzeugung ist, daß eine völlig neuartige Rezeptionsweise als Ergebnis einer zu

hingegen oft nur nach einer langwierigen Abarbeitung an der eigenen Tradition möglich, zu der Einsicht vorzustößen, daß sich in anderen Kulturen *horizontenerweiternde und -erneuernde* ästhetische Phänomene und wesentlich andere *Realisationsformen von Kunst* zeigen, die an Rang und Lebendigkeit den europäischen in keiner Weise nachstehen. Dabei scheint es zu einfach, wenn durch eine bestimmte, europäisch zugespitzte philosophische Definition von „Ästhetik“ behauptet wird, außerhalb Europas gäbe es keine „Ästhetik“. Gerade weil die Disziplin auch in Europa verhältnismäßig jung ist, gilt es vor allem zu beachten, daß spätestens seit dem 19. Jahrhundert durch europäischen Einfluß die Disziplin der Ästhetik im engeren philosophischen Sinne auch *in Japan, China und Indien rezipiert und weiterentwickelt wurde*. In diesen Ländern ist die Ästhetik, den damaligen Machtverhältnissen entsprechend, sehr bald in komparativer Perspektive und in Rückbezug auf die eigene Tradition ästhetischer Erfahrungen entfaltet worden. Inzwischen kann die Ästhetik als Disziplin in Indien, China und Japan auf eine mehr als hundertjährige Geschichte zurückblicken.<sup>10</sup>

Die erste Vorlesung in Japan, in der „Ästhetik“ als Unterdisziplin der Philosophie behandelt wird, geht auf Nishi Amane (1829–1897) zurück.<sup>11</sup> Er hält diese Vorlesung 1870 an der Ikueisha-Schule und übersetzt das Wort „Ästhetik“ mit *kashuron* 佳趣論, was mit „Theorie des guten und schönen Geschmacks“ wiedergegeben werden kann. Für eine weitere, sehr berühmte Vorlesung von 1877,<sup>12</sup> die eigens der Ästhetik gewidmet ist, benutzt er eine neue Übersetzung, nämlich *bimyō-gaku* 美妙學. In dieser Wortbildung findet sich nun auch das bereits über tausend Jahre vor unserer Zeitrechnung auf Orakelknochen belegte chinesische Wort für das Schöne *mei* 美 bzw. in sinojapanischer Lesung

verändern die Einstellung des Hörers zur Umwelt und zu sich selbst notwendig sei, kann als Konsequenz aus der Einwirkung nicht so sehr östlicher Musik wie vielmehr indischer und chinesischer Philosophie auf ein Denken, das westlicher Musik und ihrer Wahrnehmung mit wachsender Skepsis begegnete, gedeutet werden.“ P. W. Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, München-Salzburg 1986, 115. Cage sieht demgemäß die Aufgabe der Kunst in der *Transformation* des eigenen Lebens: „Unsere Aufgabe im Leben ist es, mit dem Leben, das wir leben, ins Fließen zu kommen, und dazu kann Kunst uns verhelfen.“ Ebd. 122.

<sup>10</sup> Geiger, *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts: Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne*, Frankfurt/M. 1987; Michele Marra, *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Hawaii 1999.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu: M. Siemer, *Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin: zwei stilisierende Ästhetiken im Kulturkontakt*, Hamburg 1999. Vor allem das Kapitel 3.3: *Abriss der philosophischen Ästhetik im Japan der Meiji-Zeit*, 48–68.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu die Übersetzung in: M. Marra, *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Hawaii 1999, 26–37.

*bi*. Die Zusammensetzung *bimyo* wird heute gewöhnlich übersetzt mit „Eleganz“, kann aber auch etwas freier mit *sublimier Schönheit* übertragen werden. Das dritte Zeichen bedeutet in diesem Falle „die Lehre von etwas“, so daß nun Ästhetik mit „die Lehre von der sublimer Schönheit“ übertragen wird. Schon bald danach wird dieser Ausdruck in der verkürzten Form *bigaku*, die Lehre vom Schönen, zur üblichen Bezeichnung für *Ästhetik*, der dann auch als *terminus technicus* von den Chinesen übernommen wird (*meixue*) und heute noch in China und in Japan die Disziplin *Ästhetik* bezeichnet. In bezug auf diese Übersetzung ist wichtig zu bemerken, daß der chinesische bzw. japanische Ausdruck den griechischen Wortursprung – *aisthesis* als sinnliche Wahrnehmung – nicht beinhaltet und somit Ästhetik durch die Übersetzung dieses Wortes auf die Lehre vom „Schönen“ festgelegt ist.<sup>13</sup> Somit haben wir in China und Japan eine klare Trennung zwischen den Bedeutungen „Lehre vom Schönen“ und „Sinnlichkeit“, die in dem deutschen Wort *Ästhetik* je nach Definition betont oder ausgeblendet werden können.

Ähnliches kann auch über das Sanskritwort für das Schöne *saundarya* und die Wortbildung *saundarya-sastra* gesagt werden.<sup>14</sup> *Saundarya* kann nach Mounier-Williams mit *beauty, loveliness, gracefulness, elegance* übersetzt werden, so daß *saundarya-sastra* als das Sanskritwort für Ästhetik „die Lehre vom Schönen“ bedeutet. Die moderne Rezeption der Ästhetik verlief in Indien jedoch anders als in China und Japan, da sie zu meist über die englische Sprache vermittelt wurde, so daß man die Theorien der Ästhetik direkt in einer westlichen Sprache erörterte.<sup>15</sup>

*Schönes* wird mit Wörtern wie *mei* bzw. *bi* und *saundarya* bereits seit alters in China, Japan und Indien in verschiedenen Kontexten erörtert, ohne damit einen *autonomen* Bereich von Ästhetik zu konstituieren.<sup>16</sup> Wenn wir nun ausgehend von den *modernen* indischen, chinesischen

<sup>13</sup> Dies kann vor allem dann zu Verständnisschwierigkeiten führen, wenn z.B. W. Welsch in seinem Buch *Ästhetisches Denken* gerade den Wortursprung in der Bedeutung von *Sinnlichkeit* stark betont. Der japanische Übersetzer, Nobuyuki Kobayashi, versucht demgemäß eine erklärende Umsetzung des Titels: *Kansei no shikō. biseki rearitō no henyō*, was ungefähr bedeutet: *Sinnliches Denken. Wandlungen ästhetischer Realität*.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu den Artikel *Indische Ästhetik* von R. A. Mall, in: *Lexikon der Ästhetik*, hrsg. v. W. Henckmann u. K. Lotter, München 1992.

<sup>15</sup> Vgl. Munro, *Oriental Aesthetics*, den Abschnitt sieben *Traditional Indian aesthetics in English*, 29.

<sup>16</sup> Ähnliches kann auch über die Antike und das Mittelalter in Europa gesagt werden. Vgl. z.B.: Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980; Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1996.

und japanischen Übersetzungen für Ästhetik und das Schöne einen ersten Anhaltspunkt für komparative Fragestellungen gefunden zu haben scheinen, so meldet sich doch ein beunruhigender Zweifel, der sich in der grundlegenden Frage entlädt: Werden eigentlich mit dem Wort für das „Schöne“ die jeweiligen Zentralphänomene der Ästhetik und der ästhetischen Erfahrungen in Indien, China und Japan zur Sprache gebracht? Könnte es sein, wie Karl-Heinz Pohl vermutet, daß z.B. in China gar nicht das Schöne (*mei* 美), sondern vielmehr die Harmonie (*he* 和) oder das Natürlich-Spontane (*ziran* 自然) die zentralen Phänomene der Ästhetik sind?<sup>17</sup> Wenn dies zutreffen würde, so wäre z.B. durch die Übersetzung des Wortes *Ästhetik* mit dem japanischen Wort *bigaku* 美學 (chin. *meixue*) der eigentliche Erfahrungsbereich der klassischen Ästhetik in Ostasien eher verdeckt und in einen nicht beachteten Hintergrund gedrängt worden.<sup>18</sup> Es sollte somit heute in einer *komparativen Ästhetik* wesentlich auch darum gehen, die jeweilig zentralen Phänomenhorizonte ästhetischer Erfahrungen im weiten Sinne zu bestimmen und zurückzugewinnen. Bei der alleinigen Orientierung an Übersetzungsworten kann die Aufmerksamkeit leicht fehlgeleitet werden, so daß nur periphere Phänomene in den Blick genommen werden. Es ist somit angezeigt, zunächst die jeweilige *Ordnung ästhetischer Phänomene* – das Schöne und die Sinnlichkeit umfassend – zu sichten und ihren Zusammenhang mit anderen Zonen des Denkens zu untersuchen. Dabei kann sich zeigen, daß insbesondere in Ostasien „ästhetische“ Phänomene im Vergleich zu Europa von alters her einen viel zentraleren Charakter für die Welterschließung und -gestaltung gehabt haben. Wenn Baumgarten in damals provokanter Weise den „unteren Erkenntnisvermögen“ d.h. der Sinnlichkeit eine eigene Weise der „Wahrheit“ zuschreibt, so ist dies nur darum provokant, weil im europäischen Denken der Leib-Seele-Dualismus eine dominierende Rolle gespielt hat. Diesen Dualismus hat es in *Ostasien* in dieser Schärfe nie gegeben, so daß die Sinnlichkeit auch nie in dieser Weise diskreditiert wurde. Um also zentrale Phänomenstrukturen des Ästhetischen in interkultureller Perspektive erfassen zu können, bedarf es einer Untersuchung der Ordnung des Wissens und der Erfahrung in verschiedenen

<sup>17</sup> Li Zehou, *Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*, hrsg. v. K.-H. Pohl u. G. Wacker, Freiburg 1992, 10.

<sup>18</sup> Zum Problem dieser Verstellung, die durch einen Übersetzungsprozeß hervorgerufen wird vgl.: A. Yanabu, *Modernisierung der Sprache. Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz*, übers. u. kommentiert v. F. Coulmas, München 1991. Vgl. vor allem: Kap. IV. *Bi – Schönheit*, 60–73.

Kulturkontexten.<sup>19</sup> Gerade die Entstehung der Ästhetik als Disziplin der Philosophie in Europa und ihrer Rezeption in Asien hat vermutlich oft ästhetische Phänomene verdeckt, die die verschiedenen Traditionen auch heute noch überliefern und nun zurückgewonnen werden können für eine erweiterte Behandlung der Ästhetik.

Der Blick der Europäer nach Asien und der der Asiaten nach Europa bringt es fast zwangsläufig mit sich, daß die Wahrnehmung der jeweils anderen ästhetischen Traditionen zur Entwicklung einer *komparativen Ästhetik* führt. Die Inhalte dieser Disziplin beziehen sich nicht nur auf die Theoriebildung, sondern zunächst darauf, wahrzunehmen, was in der eigenen und in der anderen Tradition unter „Schönheit“, „ästhetischer Erfahrung“ und den „Künsten“ verstanden wird. Bei der kontrastierenden Betrachtung kann sich herausstellen, daß in den Traditionen unterschiedliche Einteilungen und Gewichtungen dieser Phänomene vorgenommen wurden, die nicht miteinander kompatibel sein müssen. In Indien, China und Japan ist die Ordnung der Kunst und der Künste eine andere im Vergleich zu Europa.

In seiner Auseinandersetzung mit dem System der Künste bei Hegel versucht K. Ch. Pandey die Traditionen der indischen Ästhetik in seinem groß angelegten Werk *Comparative Aesthetics* zu systematisieren. Er unterscheidet drei Hauptbereiche der indischen Kunst: 1. Poesie, 2. Musik, 3. Architektur. Poesie ist die höchste aller Künste und das Drama die höchste Form der Poesie.<sup>20</sup> Als Grund hierfür gibt er an, daß das Drama, welches in Indien zu großen Teilen ein *getanztes Drama* ist,<sup>21</sup> die Situationen des Lebens in umfassender Weise zu seinem Inhalt hat und somit die anderen Künste mit enthalten sind. Die Kunst und die durch sie erzeugte ästhetische Erfahrung sind in der indischen Tradition Mittel, um Befreiung vom Leidenskreislauf dieser Welt zu realisieren. Diese Haltung hat ihren Ursprung in den großen Traditionen der indischen Philosophie, so daß indische Ästhetik eine philoso-

<sup>19</sup> Diese Untersuchung kann sich methodisch – allerdings erweitert auch auf nicht-europäische Kontexte – beziehen auf: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1974.

<sup>20</sup> K. Ch. Pandey, *Comparative Aesthetics*, Vol. I, *Indian Aesthetics*, Varanasi 1959, 1f. Hegel behandelt in seinem „System der einzelnen Künste“ die Architektur, die Skulptur, die Malerei, die Musik und die Poesie, deren Gipfel die dramatische Poesie ist. Hier lassen sich also durchaus Ähnlichkeiten zur indischen Auffassung feststellen.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu den Aufsatz von Helmut Maaßen. Die Grundschrift für das indische Tanzdrama ist das *Natyasastra*: *The Natyasastra. A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Historionics, ascribed to Bharata-Muni*, Vol. I u. II, übers. u. hrsg. v. M. Ghosh, Calcutta 1967.

phische wurde, „als Philosophen, die sich mit der Frage nach der Befreiung des Menschen beschäftigten, das *Schöne und seine Empfindung zu allgemeinen Bedingungen der Befreiung erhoben*“<sup>22</sup>. Diese Wirkung kann das Tanzdrama und die Musik nur in konkreter Aufführung entfalten, so daß die indische Ästhetik wesentlich darin besteht, die verschiedenen konkret hervorgerufenen Empfindungsformen zu unterscheiden, die letztlich im *santa-rasa*, der vollkommenen Ruhe des befreiten Geistes, gipfeln.<sup>23</sup>

In China treffen wir auf eine ganz andere Einteilung und Gewichtung der Künste. In den *Grundlegenden Abhandlungen* des Riten-Klassikers (*Liji* 禮記) tritt vor allem die Musik als zentrale Kunst hervor, die sogar mit der Kunst des Regierens zusammenfällt:

Musik (*yue* 樂) und Sitte (*li* 禮), Strafe (*xing* 刑) und Gebote (*zheng* 政) sind letzten Endes dasselbe; es sind die Mittel, um die Herzen des Volkes zur Gemeinsamkeit zu bringen und den Weg der Ordnung (*zhi dao* 治道) hervorzubringen.<sup>24</sup>

Neben der Musik treten später vor allem die Kalligraphie, die Dichtung und die Malerei ins Zentrum der Künste. Die drei letztgenannten stehen in einem sehr engen Zusammenhang. Vor allem für die Kalligraphie findet sich in der europäischen Kunst kein wirkliches Äqui-

<sup>22</sup> Ana Agud, Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta und der Shivaismus von Kashmir, in: *Zeichen-Kunst*, hrsg. v. W. Stegmaier, Frankfurt/M. 1999, 164. Vgl. auch: P. J. Chaudhury, *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15:2, 1956.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu die Aufsätze von R. A. Mall und Annakutty Findeis. Auch hier auf den ersten Blick eine Entsprechung zur Definition der Kunst bei Hegel: „Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart.“ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1993, 573. Ein wesentlicher Unterschied zum Hegelschen Ansatz besteht darin, daß Hegel diese verschiedenen Empfindungsebenen nicht mehr thematisiert als Teil der Ästhetik, da es ihm um die „Idee“ der Kunst geht und nicht um ihre konkrete Form der Realisation, was in Indien nicht voneinander getrennt werden kann. Die Form *wie* dies geschieht, kann nicht getrennt werden von dem, *was* dort geschieht.

<sup>24</sup> *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*, hrsg. u. übers. v. Richard Wilhelm, Köln 1981, 72. Vgl. hierzu: Rolf Elberfeld, *Resonanz als Grundmotiv ostasiatischer Ethik*, in: *minima sinica*, 3, 1999, 1–14; Siu-chi Huang, *Musical Art in Early Confucian Philosophy*, in: *Philosophy East and West*, 13:1, 1963; Gerlinde Gild, *Chinesische Kunstethik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 31:1, 1986, 5–13.

valent.<sup>25</sup> Um die Differenz noch deutlicher zu machen, möchte ich an dieser Stelle nur ein für alle chinesischen Künste zentrales Moment hervorheben. In dem vielleicht einflußreichsten Text zur Kunst der chinesischen Malerei findet sich in vier Zeichen das Hauptziel der Malerei und im Grunde auch der Kalligraphie zusammengefaßt: *qi yun sheng dong* 氣韻生動. Dies könnte übersetzt werden mit „Widerhall der ursprünglichen Lebenskraft [in] lebendiger Bewegung“.<sup>26</sup> Das zentrale Wort *qi* spielt nicht nur für die Künste eine überragende Rolle sondern auch für die Philosophie, Medizin und andere Bereiche.<sup>27</sup> In der Dichtung gehört *qi* zu den Grundprinzipien.<sup>28</sup> Wollen wir uns also den chinesischen Künsten nähern, scheint unter anderem unerlässlich, eine Phänomenologie des *qi* zu entwickeln,<sup>29</sup> für das es in der europäischen Geistesgeschichte keine direkte Entsprechung gibt. Neben diesem *Topos* wären auch noch andere zu behandeln,<sup>30</sup> um die traditionell chinesischen *Erfahrungsweisen* und *Realisationsformen* der Kunst zu beschreiben.<sup>31</sup>

Auch wenn die traditionell japanische Kultur in hohem Maße von der chinesischen abhängig ist, so hat sie doch viele Künste eigenständig weiterentwickelt. Vor allem die viel stärkere Verschmelzung mit der buddhistischen Welterfahrung – im Vergleich zur chinesischen Kultur – hat die japanischen Künste nachhaltig in ihrer Entwicklung be-

<sup>25</sup> Zur grundlegenden Funktion der Kalligraphie für die chinesische Kulturentwicklung vgl.: L. Ledderose, *Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function*, in: *Orientalia*, 17:10, 1986, 35–50.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten in: Lin Yutang (Hg.), *Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst. Schriften chinesischer Meister*, Stuttgart 1967, 40f.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu: I. Yamaguchi, *Ki als leibhaftige Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*, München 1997.

<sup>28</sup> Vgl.: Günther Debon, *T'sang-Lang's Gespräche über die Dichtung. Ein Beitrag zur chinesischen Poetik*, Wiesbaden 1962, 60.

<sup>29</sup> „Hiermit kommen wir unversehens zu einem Schlüsselwort der ganzen chinesischen Kunsttheorie, das darüber hinaus in allen Bereichen des menschlichen Lebens eine entscheidende Rolle spielt. Es ist das *ch'i*, der Atem oder in weiterem Sinne die Kraft oder Essenz, welche die ganz belebte und unbelebte Natur durchdringt. Sie ist das verbindende Element zwischen Natur, Mensch und Kunst und wirkt aus ihren Erzeugnissen wieder auf den Betrachter zurück.“ R. Goepfer, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962, 30.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu die Beiträge von Kubin, Wohlfart und Obert.

<sup>31</sup> Peter Pörtner und Jens Heise orientieren sich in ihrem Buch *Die Philosophie Japans*, Stuttgart 1995, am Modell einer „topischen Philosophie“, um die Bedeutungsstrukturen im Kontext japanischer Philosophie zu beschreiben. Hier bietet sich ein methodischer Ansatz, der auch für die komparative Ästhetik fruchtbar gemacht werden kann.

einflußt.<sup>32</sup> Der japanische Dichter und Essayist Yoshida Kenkō gibt in seinem *Tsurezuregusa* folgendes als Voraussetzung für ästhetische Erfahrungen an:

Würden [wir] nicht hinschwinden wie der Tau auf dem Adashi-Feld und nicht flüchtig vergehen wie der Rauch auf dem Toribe-Berg, sondern ewig leben – wie könnten [wir] da die zaubervolle Melancholie erfassen, die in allen Dingen webt (*mono no aware*)? Gerade ihre Unbeständigkeit (*sadame-naki koso*) macht die Welt so schön (*imijikere*).<sup>33</sup>

*Unbeständigkeit* (jap. auch *mujō* 無常) als Wesen und Voraussetzung ästhetischer Erfahrung kann im Grunde für alle *klassischen* japanischen Künste proklamiert werden. Hier ist gerade nicht das Ewige in Form eines Ideals zu realisieren, sondern vielmehr eine Tiefenerfahrung der Unbeständigkeit selber, die zugleich die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit ist. In keinem der traditionellen Kunstbereiche – *geinō*, *geidō*, *bungei* –<sup>34</sup> geht es vorrangig um die Realisierung eines *Werkes* für die Ewigkeit, sondern vielmehr um die Realisation ästhetischer Erfahrung im *Hier und Jetzt*, die immer das Ganze des Lebens betrifft.<sup>35</sup> Hier gelangen zum Teil Phänomene in den Rang höchsten ästhetischen An-

<sup>32</sup> Vgl.: T. Hoover, *Die Kultur des Zen. Malerei, Dichtung, Haiku, No-Theater, Architektur, Gärten, Sport, Ikebana, Keramik, Kochkunst*, Köln 1977.

<sup>33</sup> Zitiert nach: Yoshida Kenkō, *Betrachtungen aus der Stille*, aus dem Japanischen von O. Benl, Frankfurt/M. 1991, 13. Übersetzung leicht verändert.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu den informativen Aufsatz von Günter Seibold, *Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs*, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 101:2, 1993, 381–398. Unter *geinō* (Aufführungs-Kunst) werden Nō-Theater, Kyōgen, Kabuki und Bunraku behandelt. Seibold zeigt, daß der wesentliche Unterschied zur europäischen Drama- und Theater-Literatur darin besteht, daß in den vier genannten japanischen Theaterformen *die Aufführung selber das Wesentliche ist* und nicht der Text wie in Europa. Es kommt also auf die jeweilige Realisation an. Unter *geidō* (Lebens-Weg-Kunst) behandelt er den Tee-Weg, den Weg der Dichtung, den Blumen-Weg und den Schrift-Weg. All diese Künste nehmen „Bezug auf den lebenden, konkret in der Alltagswelt lebenden Menschen und seinen sittlichen Lebenswandel“ (390). Seibold meint, daß der dritte Begriff *bungei* (Kunst der schönen Literatur) noch am ehesten auf europäische Kunstwerke anwendbar wäre (397), er scheint aber nicht ausreichend zu beachten, daß der Grundcharakter klassischer japanischer Literatur im sogenannten *tsuibitsu* besteht, d.h. eher zufällig und aus einer ganz bestimmten Stimmung und Situation heraus dem „Pinsel zu folgen“.

<sup>35</sup> Hier ist vor allem an die leitende ästhetische Maxime des Tee-Weges zu erinnern: *ichigo-ichie* – einmaliges, unwiederholbares Zusammentreffen. Die Einzigkeit dieses Ereignisses ist gleichsam der zentrale ästhetische Horizont der Tee-Zeremonie.

spruchs, die in Europa nur als banale Alltagsstätigkeiten wahrgenommen werden.<sup>36</sup>

Bereits nach diesen kurzen Hinweisen zeichnet sich ein gewaltiger Klärungsbedarf im Hinblick auf Umfang und Reichweite ästhetischer Phänomene in unterschiedlichen Kulturtraditionen ab. Das Thema würde sich noch einmal enorm erweitern, bezöge man auch andere außereuropäische Traditionen wie Afrika und Südamerika mit ein.<sup>37</sup> Ohne die Wichtigkeit dieser Traditionen schmälern zu wollen, geht es im vorliegenden Band nur um ästhetische Phänomene und Erfahrungen in Asien und Europa. Dennoch können die allgemein formulierten Themenfelder, die sich in einer komparativen Ästhetik ergeben, leicht auch auf die Auseinandersetzung mit anderen Traditionen übertragen werden. Eine fruchtbare Auseinandersetzung zeichnet sich gerade dadurch aus, daß neue Themenfelder und Fragestellungen entwickelt werden, so daß die folgenden Hinweise zu den Forschungsfeldern komparativer Ästhetik einen nur vorläufigen Charakter besitzen.

1. Was wurde und wird in den einzelnen Traditionen unter den Worten Schönheit, Kunst, Ästhetik usw. verstanden und behandelt, bzw. welche Worte sind zentral geworden für diese Phänomenfelder? Welche „Künste“ haben sich in den verschiedenen Kontexten entwickelt und wie stehen sie zueinander? Welche „Handlungen“ wurden in den Rang einer Kunst erhoben und nach welchen Kriterien?<sup>38</sup>

2. Wie hat sich die *moderne* Disziplin der aus Europa eingeführten Ästhetik als ein Teilbereich der Philosophie in verschiedenen Denktraditionen entwickelt? Inwieweit werden in den einzelnen Kulturen für die Theoriebildung in der Ästhetik klassische philosophische Ausgangspunkte leitend? Hierzu gehören z.B. auch die Fragen: Kann man behaupten, daß die europäisch-metaphysische Philosophie das Fragen

<sup>36</sup> Vgl. hierzu den wichtigen Aufsatz von Elmar Weinmayr, *Überlegungen zum Ort und Charakter der „Kunst“ in der japanischen Kultur*, in: *Hörin* 3, 1996, 75–89. Er schreibt zum Charakter der Kunst in Japan: „Der Vollzug der Kunst, das ‚Kunstwerk‘, ist immer Ereignis einer bestimmten Gelegenheit, es ereignet sich in einer Konstellation von Beziehungen, es ist durch und durch jeweilig und bezogen auf die augenblickliche Situation.“ 83. Weinmayr weist vor allem darauf hin, daß es in Japan traditionell den Unterschied von „hoher Kunst“ und „Kunsthandwerk“ nicht gibt, sondern gerade auch die „hohe Kunst“ immer auch an den Alltag gebunden bleibt.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu: Anderson, Richard L.: *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art*, New Jersey 1990, der auch die Ästhetik der Eskimo, Aboriginal, Navajo, Yoruba, Azteken, Inder und Japaner einbezieht.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu den Aufsatz von Jens Schlieter.

nach dem Phänomen des Ästhetischen in bestimmter Weise verengt hat? Gibt es eine genuin *indische*, *chinesische* oder *japanische* Ästhetik?

3. Methodisch muß gefragt werden, wie der „Vergleich“ in der komparativen Ästhetik durchgeführt werden kann und was er für diesen Bereich bedeutet.<sup>39</sup> Es wird wichtig sein, einen *dynamischen* Begriff des Vergleichs zu entwickeln, der es möglich macht, durch den Vergleich eigene Wahrnehmungsgewohnheiten aufzubrechen und zu erweitern.<sup>40</sup> Es kann also nicht mehr darum gehen, allgemein und universalisierend zu fragen „Was ist Kunst?“, sondern vielmehr sollte die Frage lauten: „Wie realisieren sich ‚Kunst-Spiele‘ im jeweiligen geschichtlichen und kulturellen Kontext?“<sup>41</sup>

4. Welche Rolle kommt den Künstlern in der Begegnung zwischen den verschiedenen Kulturen zu? Geht man davon aus, daß Künstler mit ihren Entwürfen immer auch selber am Phänomen des Ästhetischen arbeiten im Hinblick auf seine Reichweite und seinen Gegenstandsbereich, so ergeben sich gerade in der interkulturellen Begegnung von Künstlern Möglichkeiten, die das Ästhetische jeweils immer wieder neu in Frage stellen.<sup>42</sup> Gerade die Kunst des 20. Jahrhunderts in Europa hat gezeigt, daß die Grenzen der Kunst selber sich auch unter dem Einfluß asiatischer Wahrnehmungsweisen wesentlich verändert haben.<sup>43</sup> Was würde beispielsweise Hegel zu John Cage, Joseph Beuys, Tōru Takemitsu oder Nam June Paik sagen? Könnte er ihre Werke als Kunst wahrnehmen? Auf der Ebene der künstlerischen Aktivitäten zeigt sich, wie sehr sich die Grenzen zwischen Asien und Europa längst aufgelöst haben und wir eigentlich nur noch von hochgradig hybriden Realitäten ausgehen können. Die philosophisch-ästhetische Theoriebildung ist im Vergleich zu den realen künstlerischen Prozessen durch hohe Trägheit ausgezeichnet, der mit der vorliegenden Publikation ein wenig entgegengewirkt werden soll.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu: Ryōsuke Ōhashi: *Womit muß der Vergleich in der vergleichenden Ästhetik gemacht werden?*, in: *Einheit und Vielheit*, hrsg. v. Notker Schneider, R. A. Mall und Dieter Lohmar, Amsterdam 1998, 155–166.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu die Systematisierungsversuche in dem Aufsatz von Eberhard Ortland.

<sup>41</sup> Vor allem die Frage, wie sich Kunst von der Alltäglichkeit unterscheiden lasse, könnte in einem interkulturell orientierten Ästhetik-Diskurs neu bedacht werden. Vgl. hierzu den Aufsatz von M. Betzler, wo vor allem der Unterschied von Kunstwerken und Alltagsgegenständen diskutiert wird.

<sup>42</sup> Hierzu vgl. in: Franziska Ehmcke, *Der japanische Tee-Weg. Bewusstseinsbildung und Gesamtkunstwerk*, Köln 1991, den Abschnitt: *Einzelne künstlerische Aspekte des Tee-Weges und ihre Entwicklung in der modernen Kunst*, 183–210.

<sup>43</sup> Vgl.: G. Wohlfart, *West-Zen. Philosophische Konjekturen zur Affinität spätmoderner westlicher Kunst zum Zen-Buddhismus*, in: *Zen und die westliche Kunst, 1911–2000*, hrsg. v. H. G. Golinski, Köln 2000, 33–41.

5. Als fünften und letzten Punkt möchte ich hier noch ein Forschungsfeld der komparativen Ästhetik nennen, das die Ästhetik als Lehre von der Sinnlichkeit im weiten Sinne betrifft. Wenn wir davon ausgehen, daß sich z.B. in der europäischen Kultur der Sinn des Sehens als der auch für philosophische Überlegungen leitende Sinn entwickelt hat – bis in die philosophisch leitenden Wortfelder hinein – Idee, Theorie, Reflexion, Einsicht, Evidenz usw. –, so legt sich die Frage nahe, ob in anderen Kulturen – wie z.B. in Indien, China und Japan – andere Sinne in der „sinnhaften“ (in doppelter Bedeutung) Auslegung der Wirklichkeit leitend geworden sind. Könnte es z.B. sein, daß in ostasiatischen Kulturen der Hörsinn, nicht nur in seiner faktischen Bedeutung, sondern vor allem in seiner dimensionalität Wirklichkeiterschließung leitend geworden ist? Wenn Sehen mehr auf Sein und Bestand geht, Hören hingegen auf Ereignis und Vollzug, so ließen sich auch für die philosophische Interpretation von Texten durch komparative Philosophie und Ästhetik wertvolle Hinweise für ihre Auslegung gewinnen.<sup>44</sup> Hier ergibt sich ein weites Feld interkulturell orientierter Sinnlichkeitsforschung, durch die die unterschiedlichen Weisen der sinnlichen Wirklichkeiterschließung auf ihre Struktur hin befragt werden könnten.<sup>45</sup>

Im letzten Teil dieser Hinführung soll noch ein kurzer Blick auf die Geschichte und Grundansätze komparativer Ästhetik geworfen werden.<sup>46</sup>

Der Begriff „komparative Ästhetik“ scheint in Europa zunächst für den Vergleich verschiedener Kunstbereiche geprägt worden zu sein.<sup>47</sup> Im Sinne einer interkulturellen Erweiterung der Ästhetik wird der Begriff zwar von Masson-Oursell in seinem Buch *La philosophie comparée* von 1923 noch nicht explizit genannt, er vergleicht jedoch im Kapitel *komparative Psychologie* kurz die Ästhetik Indiens, Chinas und Europas. Zur gleichen Zeit finden sich in Japan, China und Indien bereits Ab-

<sup>44</sup> Vgl. hierzu den Artikel von E. Scheeter, *Die Sinne*, in: Historische Wörterbuch der Philosophie, 825.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu: Rolf Elberfeld, *Unterwegs zu einer Phänomenologie des „ki“*, in: Philosophische Rundschau, 47, 2000.

<sup>46</sup> Vgl. zur Geschichte komparativer Ästhetik auch: Grazia Marchinò, 1947–1997: *The enlarging of the aesthetic ecumene. Introductory remarks*, in: East and West in Aesthetics, ed. by G. Marchinò, Pisa–Rom 1997, 13–24.

<sup>47</sup> George Lansing Raymond entwirft Ende des 19. Jahrhunderts eine Reihe zur komparativen Ästhetik, in der er verschiedene Künste miteinander vergleicht. Zu den Angaben vgl. die Bibliographie im Anhang. Außerdem: E. Souriau, *La correspondance des arts, éléments d'esthétique comparées*, Paris 1947.

handlungen über die Kunst dieser Kulturen, die immer wieder auch komparative Elemente enthalten.<sup>48</sup> Ein internationales Forum für *komparative Philosophie*,<sup>49</sup> das im weiteren Sinne auch die komparative Ästhetik in philosophischer Absicht umfaßt, bildet sich erst durch die *East-West Philosophers Conferences* von 1939 und 1949. Im Rückblick auf die Konferenz von 1949 sagt Harold E. McCarthy:

Van Meter Ames, in his review of *Essays in East-West Philosophy*, has remarked that the 1949 Philosophers' Conference unhappily neglected any serious consideration of aesthetics East or West. As a member of that Conference I must agree with Ames.<sup>50</sup>

Auf der Konferenz von 1939 wurde zwar von William Ernest Hocking in seinem Beitrag *Value of the Comparative Study of Philosophy*<sup>51</sup> auf die ästhetischen Traditionen in Indien, China und Japan und ihre Differenz zur westlichen Ästhetik verwiesen, im weiteren wurde dieses Thema aber nicht mehr besprochen.

Das erste Werk mit dem Gesamttitel *Comparative Aesthetics* von Kanti Chandra Pandey erschien 1950 in Benares. Dieser Band, der auch heute noch als Standardwerk komparativer Ästhetik gilt, diskutiert erstmalig ausführlich die Theorien indischer Ästhetik. Der zweite Band von 1956 beschäftigt sich mit der europäischen Ästhetik und endet mit dem Kapitel *Comparative Survey of Indian and Western Aesthetics*. Ostasiatische Ästhetik wird in beiden Bänden nicht thematisiert. Hinweise auf die theoretischen Erörterungen in Indien, China und Japan bringt erst der weiter oben genannte Aufsatz von McCarthy. Ein wichtiges Ergebnis seiner Überlegungen ist: „Historical work is important, but the tendency to identify Eastern aesthetics with the aesthetics of Eastern antiquity must be overcome.“<sup>52</sup> Dieser Einsicht entspricht die Tatsache, daß 1950 in Japan die erste Nummer der Zeitschrift *Bi-*

<sup>48</sup> Vgl. z.B.: K. Okakura, *Das Buch vom Tee*, Frankfurt/M. 1949 (ursprünglich auf englisch publiziert 1906). J. Tanizaki, *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*, Zürich 1988 (japanisches Original von 1933). Vgl. hierzu auch den Beitrag von N. Kobayashi.

<sup>49</sup> Zum Stichwort „komparative Philosophie“ vgl.: Rolf Elberfeld, *Überlegungen zur Grundlegung „komparativer Philosophie“ und Forschungsbibliographie zur „komparativen Philosophie“*, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, 24:2, 1999, 125–154 und 211–220.

<sup>50</sup> Harold E. McCarthy: *Aesthetics East and West*, in: Philosophy East and West, 3:1, 1953, 47.

<sup>51</sup> William Ernest Hocking, *Value of the Comparative Study of Philosophy*, in: Philosophy – East and West, hrsg. v. Charles A. Moore, Princeton 1946, 1 und 4.

<sup>52</sup> Harold E. McCarthy: *Aesthetics East and West*, in: Philosophy East and West, 3:1, 1953, 68.

*gaku* erschien, die sich eigens der theoretischen Erörterung westlicher und asiatischer Ästhetik widmet.<sup>53</sup>

Thomas Munro mutmaßt in seinem Buch *Oriental Aesthetics* von 1965, das auch zur Standardliteratur komparativer Ästhetik gehört, warum asiatische Ästhetiken bisher im Westen nicht wirklich wahr- und ernstgenommen wurden:

The neglect of Oriental ideas by Western aesthetics can no longer be attributed to any scarcity of good Oriental art in the West. It is not due to lack of good histories and critical interpretations of particular arts. The neglect is rather due, I believe, to the inertia of tradition in Western aesthetics itself; to its over-reliance on deduction from metaphysical assumptions about beauty.<sup>54</sup>

Hier ist sicherlich ein wichtiger Punkt getroffen, der auch weiterhin im Auge behalten werden muß.

1968 fand in Hawaii – wo sich inzwischen eine bis heute andauernde Tradition für komparative Philosophie gebildet hat – ein Symposium über *Aesthetics East and West* statt. Leider kamen auf diesem Symposium nur westliche Spezialisten für asiatische Ästhetik zu Wort. Diese Tatsache kann andererseits aber auch positiv gewertet werden, da es offenbar schon damals genügend westliche Spezialisten für diesen Themenbereich gab. In seiner Einleitung zum Symposium beklagt Eliot Deutsch:

One can read literally hundreds of articles in aesthetics that were written in the last decades without once coming across a single concrete example of, or even reference to, the great traditions of Asian art. The anthologies, textbooks, and essays that are used all the time in standard courses in aesthetics likewise tend to neglect completely everything about Asian art.<sup>55</sup>

Dies gilt in weiten Teilen auch heute noch.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu: Endo Riuji, *Japan. Die Zeitschrift für Ästhetik und Kunstgeschichte „Bigaku“ (Ästhetik)*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 25:1, 1980, 108–123. Die Beiträge in *Bigaku* umfassen „den weiten Raum von Japan über China nach Indien bis Europa sowie Nordamerika und umfassen zeitlich alle Epochen der Geschichte von der Steinzeit bis zum 20. Jahrhundert“ (112). Der Autor merkt aber auch japankritisch an: „Die japanischen Ästhetiker unterschätzen die Tatsache, daß der japanische Begriff *Bigaku* auf eine europäische Konzeption zurückgeht, und erkennen nicht die Fragwürdigkeit einer Anwendung europäischer Theorien auf die japanische Kunst, die doch aus ganz anderen Wurzeln entstanden ist. Es fehlen Abhandlungen in Richtung des Versuchs von Prof. Tsuzumi, der die Grundlegung einer eigenständigen japanischen Ästhetik anstrebt.“ (123)

<sup>54</sup> Thomas Munro, *Oriental Aesthetics*, 1965, 7.

<sup>55</sup> Eliot Deutsch, *Introduction to the Symposium*, in: *Philosophy East and West*, 19:3, 1969, 219.

In seinem Buch *Studies in comparative aesthetics* von 1975 faßt Deutsch die Absicht komparativer Ästhetik folgendermaßen zusammen:

Comparative aesthetics, I believe, ought to be carried out not with the intention of transplanting exotic ideas or with the expectation (or even desire) that these ideas will have an immediate and appropriate application in one's own cultures; but rather with the hope that through the study and creative reconstruction of other cultural ideas, ideals and preferences we may enrich the possibility of our understanding philosophically the nature of art and aesthetic experience.<sup>56</sup>

In dem 1991 auf deutsch erschienenen *Lexikon der Ästhetik* finden sich auch Einträge zur persischen, indischen,<sup>57</sup> chinesischen und japanischen Ästhetik. Zudem enthält es einen Eintrag zum Thema *Ethnologie und Ästhetik* und zur *Interkulturellen Ästhetik*, die folgendermaßen verortet wird:

Die interkulturelle Ästhetik, eine Erweiterung der komparativistischen (vergleichenden) Ästhetik bzw. Kunstwissenschaft, will von einem möglichst unvoreingenommenen Standpunkt aus Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Auffassungen verschiedener (insbesondere abendländischer, indischer und ostasiatischer) Kulturen erforschen.<sup>58</sup>

Verwunderlich ist, daß im Lexikon selber die interkulturelle Perspektive einbezogen ist, in dem Teil *Quellen der Ästhetik* und im Literaturverzeichnis jedoch wiederum nur auf europäische Literatur verwiesen wird.

In dem Band *East and West in Aesthetics* formuliert Grazia Marchianò für die komparative Ästhetik folgende Forschungsperspektive:

However my working hypothesis would be that aesthetic theory as such could act as a specific, and in its way, unique detector of ways in which thinking and feeling interact in the process of apperceiving and appreciating nature and art. [...] Concepts, ideas and theories are, however, of a far less porous stuff than the fluctuating experiences of feeling ourselves attuned to life and beauty in nature and art. And it is in this unbridgeable asymmetry between felt ideas and emotions crystallized in ideas, that Oriental and Western aesthetics have built their, partly divergent and partly convergent, speculative edifices.<sup>59</sup>

Hier wird gesehen, daß komparative Ästhetik nicht nur für den Bereich der Kunst von Bedeutung ist, sondern auch für die Erkenntnistheorie

<sup>56</sup> Eliot Deutsch, *Studies in comparative aesthetics*, Hawaii 1975, III.

<sup>57</sup> Dieser Beitrag wurde von R. A. Mall verfaßt.

<sup>58</sup> *Lexikon für Ästhetik*, hrsg. v. Wolfhart Henckmann, München 1992, 109.

<sup>59</sup> Grazia Marchianò (Hg.), *East and West in Aesthetics*, Pisa 1997, 20f.



eine wesentliche Rolle spielen kann, da sich philosophische Grundausrichtungen gerade durch die Gewichtung und Beurteilung der Wahrnehmung präfigurieren.

1998 erschien ein Band mit dem Titel *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, herausgegeben von dem Kunstwissenschaftler Hans Belting. Er schreibt zu Beginn: „Die Korrespondenz mit einem Künstler, der in einem Reital in Korea Figuren aufstellt,<sup>60</sup> ist für Kunsthistoriker, die in westlichen Kategorien gelernt haben zu denken, kein geringes Wagnis.“<sup>61</sup> Für Belting ist es vor allem der TV-Buddha von Nam June Paik, der für ihn die interkulturelle Perspektive der Kunstwissenschaft eröffnet hat. Dieses Werk ist auch für die komparative Ästhetik eine neue Herausforderung, da es nicht mehr in der alten und oft starren Antinomie von Ost und West verharrt, sondern beide Seiten in einem Kunstwerk miteinander in ein Gespräch treten. So darf die komparative Ästhetik nicht halt machen bei historischen Erörterungen, sondern muß sich gerade auch der Gegenwart der Ästhetik in den Kulturen der Welt in besonderer Weise annehmen.

Dieses erweiterte und vertiefte methodische Bewußtsein kommt auch in dem Leitartikel *Comparative Aesthetics* von Eliot Deutsch in der kürzlich erschienenen *Encyclopedia of Aesthetics* zum Ausdruck:

‘Comparative Aesthetics’ [...] means different things to different ‘comparativists’. For those at one end of the spectrum, the task of comparative aesthetics is to examine carefully the aesthetic thinking and artistic achievements of cultures different from one’s own primarily for the sake of expanding one’s basic knowledge of philosophy and art. For those at the other end, the enterprise of comparative aesthetics is to engage other traditions for the opportunity to learn from them in such a way as to bring about a reexamination of one’s own cultural presuppositions and the development of new approaches and insights for aesthetics in general. In short, the spectrum runs from pure scholarship to creative philosophizing, with, as one might suspect, most comparatives – whether they are situated in Western or non-Western traditions – working somewhere in between, combine scholarship and creative thinking in varying ways.<sup>62</sup>

Die Hervorhebung dieser beiden Pole trifft die Spannung innerhalb der komparativen Ästhetik sehr gut. Es wäre zu wünschen, daß dieses oft noch spannungsvolle Verhältnis bald mehr und mehr in ein fruchtbares umgewandelt werden kann. Deutsch geht fast wie selbstverständ-

<sup>60</sup> Gemeint ist der koreanische Video-Künstler Nam June Paik.

<sup>61</sup> Hans Belting, Lydia Hausteil (Hg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, München 1998, 7.

<sup>62</sup> *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Micheal Kelly, New York–Oxford 1998, Vol. 1, *Comparative Aesthetics* by Eliot Deutsch, 409.

lich davon aus, daß jeder Ästhetiktheoretiker sich mit kulturell verschiedenen Traditionen der Ästhetik beschäftigt. Dies ist leider in Deutschland und, so weit ich sehe, auch in anderen europäischen Ländern nicht der Normalfall. Vielmehr beschränkt sich die Diskussion auf europäische und nordamerikanische Kontexte. Es bleibt zu hoffen, daß gerade auch das ergeizige Projekt der *Encyclopedia of Aesthetics* hier neue Akzente zu setzen vermag.<sup>63</sup>

Ohne auch nur im geringsten die Fülle ästhetischer Theorien, die gerade auch im 20. Jahrhundert in Asien, Europa und Nordamerika entstanden sind, erwähnen zu können, sollte in dieser Hinführung versucht werden, verschiedene Fragestellungen komparativer Ästhetik anzudeuten, um Sensibilität und Lust für dieses Themenfeld zu wecken.

Dies war, wie mir scheint, auch das Ergebnis der Tagung der *Académie du Midi* „Ästhetik – Ost und West“ in Alet-les-Bains (Südfrankreich) von 1999, wo die in diesem Band versammelten Beiträge präsentiert wurden. Die Tagung selber war ein ästhetisches Ereignis, da sich die Präsentationsform nicht nur auf das Vorlesen akademischer Texte beschränkte, sondern auch Musik, Bilder und Gedichte dargeboten wurden.<sup>64</sup> Atmosphärisch hat besonders auch der Ort der Tagung, ein ehemaliger Bischofssitz mit alter Kirchenruine in reizvoller südfranzösischer Landschaft, zum Gelingen beigetragen. Leider wird im akademischen Diskurs immer noch zu wenig berücksichtigt, daß die *Gesamtatmosphäre* wesentlich zur Entfaltung von Gesprächen beiträgt. Gemäß alter ostasiatischer Traditionen könnte auch bei uns die ästhetische Fülle eines Ortes wesentlich in das philosophische Gespräch einbezogen werden. Auf diese Weise wäre komparative Ästhetik nicht nur eine Wissenserweiterung, sondern könnte die Gesprächs- und Lebensqualität selber fruchtbar fördern.

<sup>63</sup> Es finden sich dort Einträge in bisher nicht bekannter Breite: African A., African-American A., Arab A., Black A., Caribbean A., Chinese A., Daoist A., Indian A., Islamic A., Japanese A., Latin American A., Pre-Columbian A., Russian A. In einzelnen Artikeln wird immer wieder auch die außereuropäische Perspektive mit einbezogen. Kritisch ist anzumerken, daß die Kriterien der Auswahl in bezug auf außereuropäische Themen nicht immer einleuchten. Zukünftige Diskussionen werden durch diese Anregung sicherlich mehr Klarheit schaffen können.

<sup>64</sup> Aus diesen Erlebnissen selber sind wieder Gedichte hervorgegangen: Wolfgang Kubin, Philosophen in Alet-les-Bains, in: ders., *Das neue Lied von der alten Verzweiflung*, Bonn 2000.

Reihe für Asiatische und Komparative Philosophie

Herausgegeben von Günter Wohlfart und Rolf Elberfeld

Band 3

Rolf Elberfeld und Günter Wohlfart (Hrsg.)

## Komparative Ästhetik

Künste und ästhetische Erfahrungen  
zwischen Asien und Europa

Académie du Midi

edition chōra  
Köln

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Komparative Ästhetik : Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen  
Asien und Europa ; académie du midi / Hrsg.: Rolf Elberfeld ; Günter  
Wohlfart. – Köln : ed. chora, 2000  
(Reihe für asiatische und komparative Philosophie ; Bd. 3)  
ISBN 3-934977-03-0

Gedruckt mit Unterstützung des  
Fördervereins japanisch-deutscher Kulturbeziehungen e.V., Köln (JaDe)

1. Auflage November 2000  
Alle Rechte vorbehalten  
© Copyright 2000 edition chōra. verlag köln

Titel Layout: fingersfools<sup>©artwork</sup>, köln  
Druck: Digital PS Druck GmbH, Frensdorf bei Bamberg  
Printed in Germany  
edition chōra. verlag köln  
dirk alvar strohmann und dirk müller gbr  
postfach 30 03 89, 50773 köln, fon 0221-47367-98 fax -99  
email: editionchora@netcologne.de  
web: www.editionchora.de  
ISBN 3-934977-03-0

## Inhalt

Rolf Elberfeld: Komparative Ästhetik – Eine Hinführung	9
Leung Ping-Kwan: Gedichte	27

### I. Methodischer Kontext

Ram Adhar Mall: Aesthetics in an Intercultural Perspective – Towards the Concept of an Intercultural Aesthetics	39
Eberhard Ortland: Über Gegenstände, Methoden und Voraussetzungen komparativer Ästhetik	55

### II. Indischer Kontext

Annakutty V. K. Findeis: Indische Ästhetik im interkulturellen Kontext	77
Helmut Maaßen: Der kosmische Tanz Śivas	109
Grazia Marchiandò: Toward a Core Theory of Non-dual Aesthetic Awareness Based on Eurasian Philosophical Roots	119

### III. Chinesischer Kontext

Wolfgang Kubin: Fragmente einer chinesischen Ästhetik der Leere	129
Günter Wohlfart: Kunst ohne Kunst – Altchinesische Geschichten vom Koch Ding, vom großen Tuschedummkopf Shitao und vom Harfenmeister Baiya	137

Heinrich Geiger:  
Das Unbedingte befindet sich immer am Rande der  
Lächerlichkeit.  
Zum Thema des Lachens in der chinesischen Gegenwartskunst  
und zum Ernst von Traditionen 151

Mathias Obert:  
Bildhafte Sprache in chinesischen Gedichten der Tang-Zeit 173

Lucie Bernier:  
La Chine dans la littérature française des années 1990:  
continuation, mutation, renouvellement 193

#### IV. Japanischer Kontext

Peter Pörtner:  
*mono* – Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge.  
Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan 211

Shigeto Nuki:  
Umgekehrte Alltäglichkeit.  
Zur phänomenologischen Analyse des *Butō* 227

Nobuyuki Kobayashi:  
Eine ästhetische Besinnung über den „Schatten“ aus japanischer  
Perspektive 239

Ute Guzzoni:  
„Ein Vogel ruft, der Berg wird noch stiller“.  
Die Dinge und das Unsichtbare – die Haiku-Dichtung und  
Heidegger 249

Graham Parkes:  
The Eloquent Stillness of Stone:  
Rock in the Dry Landscape Garden 265

Sonja Servomaa:  
Beauty in the Pine.  
A Study on Creative Expressiveness of the Pine in Japanese  
Aesthetics 285

#### V. Europäischer Kontext

Josef Simon:  
Die logischen Grundlagen der europäischen Ästhetik 299

Jens Schlieter:  
Ästhetische Handlungen: Ost und West 319

Johann Kreuzer:  
Ästhetik der Kultur: *Vicos Neue Wissenschaft* 339

Monika Betzler:  
Wie kann ein Kunstwerk identifiziert werden?  
Zum Problem der Unterscheidbarkeit von Kunst-Gegenständen 357

#### VI. Anhang

Bausteine für eine Forschungsbibliographie zur Ästhetik in  
Indien, China, Japan und zur komparativen Ästhetik 373

Autorinnen und Autoren des Bandes 399

Abbildungen 401