

- „Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie“, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium?, Frankfurt a. M. 2008, S. 304-322.
- Nack, Armin: „Der Zeugenbeweis aus aussagepsychologischer und juristischer Sicht“, in: Strafverteidiger 1 (2001), S. 1-9.
- Perl, E. D.: „The Demiurge and the Forms: A return to the ancient interpretations of Plato's Timaeus“, in: Ancient Philosophy 18 (1998), S. 81-92.
- Peters, John Durham: „Witnessing“, in: Media, Culture & Society, Bd. 23, Heft 6 (2001), S. 707-723.
- Plutarch: Moralia/Moralische Schriften, hg. v. Otto Apelt, Leipzig 1926/27.
- Schünemann, Bernd: „Zeugenbeweis auf dünnem Eis – Von seinen tatsächlichen Schwächen, seinen rechtlichen Gebrechen und seiner notwendigen Reform“, in: Albin Eser et al. (Hg.): Strafverfahrensrecht in Theorie und Praxis, München 2001, S. 385-407.
- Schwemer, Anna Maria: „Prophet, Zeuge und Märtyrer. Zur Entstehung des Märtyrerbegriffs im frühesten Christentum“, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche, Jg. 96 (1999), S. 320-250.
- Serres, Michel: Die Legende der Engel, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1995 (frz.: La légende des anges, Paris 1993).
- Siegert, Bernhard: „Vögel, Engel und Gesandte. Alteuropas Übertragungsmedien“, in: Horst Wenzel (Hg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, Berlin 1997, S. 45-62.
- Tholen, Georg Christoph: Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen, Frankfurt a. M. 2002.
- Weigel, Sigrid (Hg.): Märtyrer-Portraits. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern, München 2007.
- Wenzel, Horst (Hg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, Berlin 1997.
- Winkler, Hartmut: Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien, Frankfurt a. M. 2004.

„Sich selbst erlernen heißt, sich selbst vergessen“. Japanisch-buddhistische Perspektiven der Selbstzurücknahme

ROLF ELBERFELD

Im 15. Jahrhundert ließ Pico della Mirandola in seiner *Rede über die Würde des Menschen* Gott selbst dem Menschen einen wirkungsreichen Auftrag erteilen:

„Weder als einen Himmlischen noch als einen Irdischen habe ich dich geschaffen und weder sterblich noch unsterblich dich gemacht, damit du wie ein Former und Bildner deiner selbst nach eigenen Belieben und aus eigener Macht zu der Gestalt dich ausbilden kannst, die du bevorzugst.“¹

Der erste Teil des Satzes steht in guter mittelalterlicher Tradition der Auslegung des Menschen als einem Wesen, das zwischen intelligibler und sensibler Welt seinen festen Ort einnimmt. Der zweite Teil reißt hingegen einen für die damalige Zeit revolutionären Raum für die Gestaltungsfreiheit menschlichen Lebens auf, der bis heute nicht an seine Grenzen gelangt zu sein scheint. Der Mensch als ein sich selbst aktiv formendes und schaffendes Wesen ist eine Figur, die nicht nur die europäische Neuzeit und Aufklärung, sondern auch die von Europa her sich global ausbreitende Moderne zutiefst bestimmt und in verschiedenen – zumeist männlichen – Auslegungsformen auftritt: *uomo universale*, Genie, sich selbst denkendes und setzendes Ich, Erfinder, Künstler, Ingenieur, Leistungssportler, Neoliberaler. Die Liste ließe sich leicht verlängern. Hinter diesen Figuren sind andere Optionen der Lebensführung, die die ältere europäische Tradition hervorgebracht hatte, verblasst, wie die asketi-

¹ Pico della Mirandola: De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen, Lateinisch/Deutsch, hg. u. übers. v. Gerd von der Gönna, Stuttgart 1997, S. 9.

schen Übungsformen der griechischen und römischen Philosophie², sowie die kontemplativen, mystischen und mönchischen Formen verschiedener religiöser Bewegungen, die sich nicht auf das Christentum beschränken lassen. Auch wenn diese Traditionen nicht ganz verschwunden sind, so sind sie spätestens im 18. Jahrhundert in Europa von der Wirksamkeit des sich aus eigener Kraft schaffenden und verstehenden Menschen überstrahlt worden.

Bereits im 19. Jahrhundert kam es jedoch in Europa zu einer philosophiegeschichtlich zu wenig beachteten Entwicklung, die auch die Rezeption der älteren europäischen asketischen Übungsformen neu in den Blick zu rücken half. Als sich Arthur Schopenhauer durch noch wenig gesicherte Quellen mit der Welt der indischen Upanishaden und des indischen Buddhismus vertraut machte, flossen asiatische Motive der Selbstzurücknahme in die europäische Geisteswelt ein. Schopenhauers Formel von der ‚Verneinung des Willens‘ und seine Mitleidsethik stellten zugleich eine Kritik dar am Bild des sich selbst schaffenden Menschen als einem autonom agierenden Wesen, das alles aus eigener Macht und Kraft zu schöpfen vorgibt. Damit beginnt eine Rezeption asiatischer Philosophien in Europa, die sich im 20. Jahrhundert weiter ausbreitete und vor allem in den Künsten nachhaltige Wirkungen zeigte.³

An Schopenhauer wird exemplarisch deutlich, dass die Figur der Selbstzurücknahme in der Philosophie und den Künsten in Europa wesentliche Impulse aus der Rezeption asiatischer Philoso-

2 Vgl. Pierre Hadot: *Wege zur Weisheit, oder: Was lehrt uns die antike Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1999.

3 Einer der bisherigen Höhepunkte im Wirksamwerden buddhistischer bzw. zen-buddhistischer Erfahrungsweisen in der westlichen Kunst kann bei John Cage beobachtet werden, der sicher nicht als ein buddhistischer Komponist zu bezeichnen ist, aber nachweisbar aus der Begegnung mit zen-buddhistischen Texten und Lehren wichtige Impulse in seinem Komponieren verstärken konnte, wie z.B. die Zurücknahme des Komponisten in seinen Kompositionen, die Betonung der Absichtslosigkeit und die subjektlose Unmittelbarkeit der Klangerfahrungen auch in alltäglichen Situationen. Cage sagte über seine Veränderung nach der Begegnung mit dem Zen: „Now the effect it has was first to change what it was that I was trying to say in my work. And, second, to change how it was I was making my work. – When I discovered India, what I was saying started to change. And when I discovered China and Japan, I changed the *very fact of saying anything*: I said nothing anymore. Silence: since everything already communicates, why wish to communicate?“ Zitiert nach: Hans-Friedrich Bormann: *Verzwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 167. Zur Rezeption asiatischer Philosophien bei John Cage vgl. Christan Utz: *Neue Musik in Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 71-116.

phien und Religionen empfangen hat.⁴ Durch diese Rezeption konnte möglicherweise auch ein neues Interesse an den alten europäischen Traditionen der Selbstzurücknahme in Antike und Mittelalter auch in den Künsten befördert werden. Inzwischen ist aber kaum noch nachzuvollziehen, wie genau die Ansteckungs- und Anregungswege verlaufen sind. Als Aufgabe bleibt vielmehr, die genaueren Unterschiede auch im Phänomen der Selbstzurücknahme zu profilieren und zu problematisieren, um auf diese Weise vorschnelle Identifizierungen zu vermeiden.

Zwei Richtungen der Selbstzurücknahme

Überblickt und vergleicht man die verschiedenen Formen der Selbstzurücknahme in Europa, Indien, China und Japan, so drängt sich ein Grundunterschied auf in der Funktion der Selbstzurücknahme, wobei die eine Option vorrangig in Europa und Indien und die andere Option zumeist in China und Japan anzutreffen ist. Vor allem in Indien, aber auch in Europa ist in vielen Formen der Askese zu bemerken, dass Selbstzurücknahme bedeutet, sich selbst von den weltlichen Bewegungen und Veränderungen zu distanzieren oder gar ganz zu lösen. Der indische Sadhu versucht, sich allen Lebensregungen zu entziehen, um sich einer bestimmten Form von entweltlichter Befreiung zu nähern. Auch bei Sokrates und Platon ist das Philosophieren ein zentrales Mittel, sterben zu lernen, um sich auf diese Weise von der Welt der Bewegung und der Sinnlichkeit zu lösen. Hier ist die Selbstzurücknahme vor allem eine leiblich-sinnliche Zurücknahme, um im Geiste oder einer göttlichen Dimension festen Boden zu gewinnen, so dass der Mensch dann von den Bewegungen und Veränderungen der Welt unberührt die Wahrheit oder Gott selbst erfahren kann.

In China und Japan ist demgegenüber eine Form der Selbstzurücknahme zu beobachten, mit der – oft unter Zuhilfenahme von Bewegungsübungen – versucht wird, sich selbst nicht *von* sondern *für* die weltlichen Bewegungen und Veränderungen zu befreien. Denn nicht die weltlichen Bewegungen und Veränderungen erscheinen dort als etwas Negatives, sondern die menschliche Unfähigkeit, sich mit diesem Wandel zu verbinden und ganz in diesen einzugehen. Zentrale Aufgabe des Übens ist daher im alten China immer wieder, das Wandlungsgeschehen so zu ordnen, dass es ungehindert fließen kann. Die Menschen werden selbst zum lebendigen

4 Siehe dazu Alois Payer: *Materialien zum Neobuddhismus – Deutschland – Anfänge des Neobuddhismus: Schopenhauer*, Fassung vom 5. Mai 2005 unter <http://www.payer.de/neobuddhismus/neobud0301.htm> (Stand: 12.02.2010).

gen Moment des Wandels, der als beständige, gegenwartsbezogene Aufgabe der Übung niemals endet.

Wie wenig dieser zentrale Unterschied beachtet wird, zeigt jüngst das Buch von Peter Sloterdijk *Du mußt dein Leben ändern*⁵, in dem er die alten Übungs- und Askeseformen indischer und europäischer Herkunft, die sich in grundlegender Weise von der Welt abzuwenden versuchen, in weltgeschichtlicher Perspektive hypostasiert. Übungsformen, die sich erneut für die weltlichen Bewegungen und Veränderungen öffnen, sieht Sloterdijk erst wieder im modernen Europa entstehen, wo die älteren Übungsformen durch Säkularisierung etwa im Sport sich auf neue Weise mit der Welt verbinden. Dass allerdings eine eingehende Beschäftigung mit der Übungstradition Chinas und Japans die Grundthese des gesamten Buches in Frage gestellt hätte, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.⁶

Sicher lassen sich sowohl im alten Indien und Europa wie im alten China und in Japan Traditionen finden, die eine gegenläufige Tendenz aufweisen. Mir scheint jedoch die Unterscheidung von Übungen der Selbstzurücknahme, die *einerseits* weltliche Bewegungen und Veränderungen überwinden und *andererseits* für weltliche Bewegungen und Veränderungen befreien und öffnen wollen, von zentraler Bedeutung zu sein. Für beide Grundausrichtungen haben sich nicht nur in den genannten kulturellen Regionen verschiedene Askese- und Übungsformen entwickelt.

Im Folgenden sollen Positionen aus dem japanischen Zen-Buddhismus und den daraus in Japan hervorgehenden Künsten vorgestellt werden, die einen Weg der Selbstzurücknahme vor Augen führen, der in der Selbstzurücknahme die Bewegtheit der Welt selbst zur Übungsform erhebt. Die zentrale Übung ist hier nichts anderes als das gleichzeitige Hervorgehen von Ich und Welt als lebendige Bewegung. Um dies zu üben, ist es entscheidend, sich selbst zu vergessen. Die Textpassagen, die ich im folgenden Abschnitt im Hinblick auf das Motiv der Selbstzurücknahme interpretieren werde, stammen von Dōgen (1200–1253), der nicht nur einer der größten Zen-Meister Japans, sondern auch ein großer Denker

5 Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt a. M. 2009.

6 Ebd., S. 526. Wenn Sloterdijk China an dieser Stelle als „Großmacht des Übens“ bezeichnet, so ist es umso erstaunlicher, dass China in seinem Buch so gut wie keine Rolle spielt. Die mindestens auf eine 2000-jährige Tradition zurückgehenden Qigong-Übungen in China, die als Einübungen in den weltlichen Wandel interpretiert werden müssen, werden beispielsweise in dem Buch nicht erwähnt, so wie auch China und seine Übungstraditionen insgesamt nur rhetorisch, aber nicht inhaltlich einbezogen werden.

und Sprachschöpfer war.⁷ Im Anschluss an die Interpretationen zu Dōgen werde ich ein Beispiel aus dem Bereich der Literatur und eines aus dem Bereich des Bogenschießens hinsichtlich der Formen der Selbstzurücknahme erläutern. Alle herangezogenen Texte und Beispiele sollen dazu dienen, die getroffene Grundunterscheidung zu plausibilisieren.

Selbstzurücknahme bei Dōgen

Die im Folgenden zitierte Passage gehört zu den berühmtesten aus dem Werk Dōgens. In ihr bündelt sich die Sicht Dōgens auf Möglichkeit und Sinn der Selbstzurücknahme:

„Den Buddha-Weg erlernen heißt, sich selbst (jiko) erlernen. Sich selbst erlernen heißt, sich selbst vergessen. Sich selbst vergessen heißt, durch die zehntausend *dharma* von selbst erwiesen werden. Durch die zehntausend *dharma* von selbst erwiesen werden heißt, Leib und Herz (shinjin) meiner selbst (jiko) sowie Leib und Herz des Anderen (tako) abfallen zu lassen (totsuraku). Die Spur des Erwachens kann verschwinden, die verschwundene Spur des Erwachens [*soll man*] lang, lang hervortreten lassen.“⁸

Der erste Satz stellt einen Bezug her zwischen dem Weg des Buddhas und dem jeweils einzelnen Menschen. Denn wenn ein Mensch den Weg Buddhas zu gehen beabsichtigt, heißt dies nichts anderes, als sich selbst zu erlernen. Nach der Tradition des Buddhismus besteht dieses Erlernen seiner selbst schon in den frühen Achtsamkeitsübungen darin, ein Gewahrsein zu entwickeln für alle Regungen – Gedanken, Gefühle, Willensäußerungen, sinnliche Berührungen usw. –, aus denen sich die Überzeugung nährt, dass ich selbst ein einheitliches Ich sei. Dōgen führt an dieser Stelle den Weg Buddhas, der sich im 13. Jahrhundert bereits mit vielfältigsten religiösen Ritualen verbunden hatte, auf die einfache Maxime zurück, dass es bei dem Weg Buddhas zentral darum geht, mit der eigenen weltlichen Wirklichkeit Erfahrungen zu sammeln. Wichtig sind für die Übung nicht allerlei religiöse Verrichtungen, sondern meine jeweilige lebendige Erfahrung, von der es lernend ein Gewahrsein zu

7 In den Interpretationen können nur exemplarische Zuspitzungen geleistet werden, da der größere Kontext im Rahmen eines Aufsatzes nicht miterläutert werden kann. Zu einer ausführlicheren Interpretation seines Denkens vgl. Rolf Elberfeld: *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus. Methoden interkulturellen Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2004.

8 Dōgen: *Shōbōgenzō. Ausgewählte Texte. Anders Philosophieren aus dem Zen* (Zweisprachige Ausgabe), hg. u. übers. v. Ryōsuke Ōhashi u. Rolf Elberfeld, Tokyo/Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 39.

entwickeln gilt.⁹ Zugespielt könnte gesagt werden, dass die Wahrnehmung meiner selbst als lebendige und zugleich vergängliche Realität der Einstieg in den Weg Buddhas ist, ohne jede religiöse oder mystische Jenseitigkeit. Der Weg Buddhas in der Deutung von Dōgen führt mich somit in die Bewegtheit meiner eigenen Existenz hinein, ohne dafür an besondere Gehalte oder Dogmen glauben zu müssen.

Im nächsten Satz geht Dōgen einen Schritt weiter, indem er sagt, dass das Erlernen seiner selbst im Vergessen seiner selbst eingelöst wird. Dieser Schritt ist in buddhistischer Sicht eine Konsequenz aus der langen Übung des Gewahrseins seiner selbst. Denn je mehr ich bemerke, wie ich selbst unablässig aus verschiedensten Regungen und Impulsen entstehe, umso mehr gewinnt die Einsicht an Gewicht, dass ich selbst nicht zentral aus dem immer wieder von mir selbst erzeugten Ich bestehe, das mir eine beständige und kontinuierliche Realität zu verschaffen scheint, sondern ich selbst nichts anderes bin als die erfahrende und lebendige Bewegung meiner selbst. Indem ich mich selbst als diese Bewegung erfahre, vergesse ich zunehmend das ‚Ich‘, das dazu tendiert, sich als konstanter Faktor über diese Bewegung zu erheben. Indem die lebendige Bewegung sich mehr und mehr kennenlernt und dadurch das sich über dieser Bewegung erhebende ‚Ich‘ zurückgenommen wird, kann die lebendige Bewegung, als die ich selber bin, in den Vordergrund der Aufmerksamkeit treten. Im letzten Satz wurde die „lebendige Bewegung“ meiner selbst zum Subjekt des Satzes im Zusammenhang mit einer reflexiven Wendung, die prozessual zu verstehen ist. An diesem Punkt kommt ein grammatisches Problem in der Beschreibung der Selbstzurücknahme ins Spiel, das immer wieder große Schwierigkeiten bereitet. Denn das von Dōgen beschriebene „Vergessen“ ist weder einfach ‚aktiv‘ noch ‚passiv‘. Es ist vielmehr das In-den-Vordergrund-Rücken einer Vollzugs- und Bewegungsform, die nicht anhand der Unterscheidung von aktiv und passiv beschrieben werden kann. Denn „vergessen“ bedeutet bei Dōgen nicht, einfach einzuschlafen oder stumpfsinnig zu werden, sondern dass weltliche Bewegung sich aus sich selbst heraus als Bewegung vollzieht.

Im dritten Satz benutzt Dōgen, um das genannte Problem zum Ausdruck zu bringen, eine grammatische Form, die im Altjapanischen gebräuchlich war und in der herkömmlichen Beschreibung der deutschen Sprache nicht existiert. Die Wendung „von selbst er-

9 In dieser konkreten und diesseitigen Ausrichtung bestimmter buddhistischer Schulen ist der Grund zu suchen, warum der Buddhismus häufig als eine „Psychologie“ angesprochen wird. In vielerlei Hinsicht widersetzt sich daher der Buddhismus einer eindeutigen Zuordnung zu den Kategorien „Religion“, „Philosophie“, „Weltanschauung“, „Psychologie“ usw.

wiesen werden“ ist der Versuch, die Form des Mediums¹⁰, die hier im japanischen Text steht, zu umschreiben. Das *genus verbi* Medium bezeichnet im Japanischen an erster Stelle Bewegungen und Vollzüge, die aus sich selbst heraus entstehen und von keinem Agens aktiv erzeugt werden.¹¹ Es handelt sich um Bewegungen, die als selbstbewegend bezeichnet werden können und einen feldhaften Charakter besitzen. Der dritte Satz bringt somit zum Ausdruck, dass ich selbst in Vergessenheit meiner selbst nicht nur mit mir selbst, sondern auch mit allen anderen Dingen in eine Bewegung gelange, die von Dōgen als ein „Erweisen“ angesprochen wird. Das Übersetzungswort „Erweisen“ ist hier aus dem Grunde gewählt worden, da in der deutschen Sprache Wendungen wie „es erweist sich von selbst“, „es hat sich erwiesen“ usw. einen Prozess in die Aufmerksamkeit heben, in dem sich aus einem lebendigen Beziehungsgefüge etwas zeigt, was von keinem eindeutigen Agens geschaffen wurde. Dōgen meint in diesem Satz, dass im Vergessen meiner selbst ein lebendiges Zusammenspiel von mir selbst mit allen Dingen möglich wird. Erst im Vergessen meiner selbst entsteht ein Bezug meiner lebendigen Bewegung zur lebendigen Bewegung aller anderen. Erst in diesem Bezug kann sich meine Selbstzurücknahme als freie Bewegung erweisen.

Im vierten Satz wird die mediale Wendung „von selbst erwiesen werden“ wiederum einen Schritt weiter gehend ausgelegt. Im medialen Vollzug des Von-Selbst-Erweisens fällt zum einen die trennende Unterscheidung von Leib und Herz meiner selbst und aller anderen weg. „Leib“ (shin) ist hier das Wort für den lebendigen Leib und „Herz“ (jin) das Wort für alle Regungen (Gedanken, Gefühle, Wille usw.) im Menschen. Mit dem Abfallen dieser Unterscheidung in mir und zwischen mir und den anderen ist nicht gemeint, dass nunmehr alles ins Undifferenzierte und Unprofilierter zurückfällt. Vielmehr ist gerade umgekehrt mit dem Abfallen aller substantialisierenden Konzepte von Leib und Herz eine umso höhere Beziehung und Durchdringung aller am Geschehen beteiligten Momente möglich. Die Durchdringung aller Momente in lebendiger Bewegung kann sich immer nur im Vollzug einer konkreten Situation zeigen und erweisen. Diese Bewegung ist eine aus sich selbst hervorgehende Bewegung, in der ich selbst und alles andere nichts anderes sind als Momente, die aus dieser Bewegung jeweils hervorgehen. Die hervorgehende Bewegung ist das „Erwachen“ meiner selbst als

10 Die grammatische Form des „Mediums“ ist in den Bildungssprachen Europas vor allem durch das Altgriechische sehr bekannt, wo es noch sehr häufig vorkommt.

11 Zur Deutung des Mediums im Japanischen vgl. Tadashi Ikeda: *Classical Japanese Grammar Illustrated with Texts*, Tokyo 1975, S. 111f., sowie Bruno Lewin: *Abriß der japanischen Grammatik*, Wiesbaden 1996, S. 152f.

diese Bewegung. Da dieses Hervorgehen jedoch niemals endet, bin ich selbst immer nur als Erwachen der Bewegung ‚ich‘ selbst.

Dōgen geht in dieser Passage so weit, das buddhistische Erwachen als die konkrete, sich selbst erweisende Bewegung zu bestimmen. Der letzte Satz setzt dann die Interpretation des „Erwachens“ fort durch den Hinweis auf das *Verswinden* des Erwachens. Die Selbstzurücknahme ist somit nicht nur ein Vergessen seiner selbst, wie es im zweiten Satz zu finden ist, sondern auch das Erwachen ist noch einmal durch die Zurücknahme des Erwachens selbst zu erweisen. Denn solange sich das Erwachen oder der Erwachte für erwacht hält, kann sich das Erwachen nicht erweisen. In der Bewegung des Erwachens zu leben bedeutet, das Erwachen selbst nicht zu hypostasieren, sondern als „verschwundene Spur des Erwachens“ zu leben. So zeigt sich in dieser Passage eine doppelte Selbstzurücknahme, durch die auch das, was zunächst in der ersten Selbstzurücknahme möglich wird, nämlich „von selbst erweisen zu werden“ als das Erwachen seiner selbst, noch einmal zurückgenommen wird, um auch das Erwachen als Erwachen seinerseits zurückzunehmen. Das bedeutet, dass auch das Ziel der Bemühungen – das Erwachen – selbst noch einmal in die *Bewegung* und *Bezüglichkeit* zurückgenommen wird. Genau in diesem Sinne gibt es ‚nichts zu erreichen‘, da wir in der Bewegung immer schon am Ziel sind, was allerdings durch vielfältige Vorstellungen und Konzepte immer wieder verdeckt wird, so die Auffassung Dōgens. Das heißt jedoch nicht, dass wir keine Vorstellungen und Konzepte haben dürften. Vielmehr kommt es auf die Flüssigkeit und ‚loslösende‘ Wirksamkeit der Vorstellungen und Konzepte selbst an. So sagt Dōgen zur Funktion der Sprache, „daß Nachdenken in Worten geschieht und Worte das Nachdenken loslösend durchdringen“ können.¹² Hiermit meint er nicht einfach jeden Sprachgebrauch, sondern denjenigen Sprachgebrauch, der sich selbst beständig in die eigene Bewegung und *Bezüglichkeit* zurücknimmt und somit die eigenen Gedanken und Vorstellungen von substantialisierenden Hypostasierungen befreit.

Dōgen findet in seinen Texten immer wieder Bilder, die das von ihm in seinen Texten sprachlich Vollzogene als Übung des Erwachens erweisen. In einer Textpassage erschließt er das „Leben“ als eine Bootsfahrt, die selbst ein Vollzug des Erwachens ist.

„Leben ist, wie wenn jemand in einem Boot dahingleitet. Auf diesem Boot gebrauche ich ein Segel und lenke mit einem Ruder. Auch wenn ich mich mit einem Stab fortstoße, so trägt mich das Boot und ich bin nichts außer dem Boot. Indem ich in dem Boot dahingleite, lasse ich dieses Boot Boot sein. Diese richtige und treffende Zeit ist bemüht auszuprobieren und inständig zu lernen. In

dieser richtigen und treffenden Zeit ist das Boot niemals nicht die Welt. Himmel wie Wasser wie Küste sind alle die Zeiten (jissetsu) des Bootes. Sie sind nicht gleich den übrigen Zeiten (jissetsu), die nicht das Boot sind. Daher ist Leben, was ich leben lasse, und ich bin, was Leben mich sein läßt. Beim Bootfahren sind Leib und Herz, Umgebung und ich selbst, beide das in sich bewegte Gefüge der Momente des Bootes. Die ganze große Erde und der ganze leere Himmel, beides ist das in sich bewegte Gefüge der Momente des Bootes. Das Ich, das Leben ist, und das Leben, das ich bin, sind auf diese Weise.“¹³

Zunächst wird die Szene von einem dahingleitenden Boot entworfen, das von einem „Ich“ (ware) angetrieben und gelenkt wird. In dem Text wird ausdrücklich immer wieder das Personalpronomen der ersten Person „ware“ verwendet. Dies scheint auf den ersten Blick im Gegensatz zu stehen zu dem, was anhand der ersten Passage hinsichtlich der Selbstzurücknahme des ‚Ich‘ entwickelt worden ist. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass hier das Bild von einem „Ich“ entworfen wird, das nicht den letzten Boden für die Existenz bildet, sondern vielmehr als ein „dahingleitendes“ ‚Ich‘ erscheint, das nur es selbst sein kann im feinen Zusammenspiel mit dem Boot, dem Wasser, dem Gleichgewicht, dem Stab, der Küste und dem Himmel und somit nur in ungehinderter Bewegung und Durchdringung aller beteiligten Momente. Und genau dies ist als der Vollzug meines eigenen ‚ich‘ „bemüht auszuprobieren und inständig zu lernen“. Es zeigt sich in dieser Szene ein ‚Ich‘, in dem kein substantialisierender Rest zurückgeblieben ist, so dass dieses ‚Ich‘ nichts anderes als der Vollzug einer Bootsfahrt ist. Es geht in der ‚Selbstzurücknahme‘ und dem ‚Vergessen seiner selbst‘ somit nicht darum, in einfachem Sinne ‚ichlos‘ zu werden, sondern vielmehr darum, mich selbst als Bewegung zu vollziehen.

Der Satz „Leben ist, was ich leben lasse, und ich bin, was Leben mich sein läßt“ bringt diese Bewegung in zugespitzter Weise zum Ausdruck. In diesem Satz sind „Leben“ und „ich“ ein Zusammenhang, der sich jeweils „sein läßt“ in der Mehrdeutigkeit dieses Ausdrucks. ‚Seinlassen‘ hat zum einen die Bedeutung eines aktiven Seinlassens und zum anderen die eines zurückgenommenen Zulassens. In der Bewegung durchdringen sich aktive und zurücknehmende Momente auf eine Weise, durch die alle Momente im jeweiligen Gesamtvollzug so beteiligt werden, dass jedes Moment konstitutiv für das gesamte Geschehen ist. Auch hier zeigt sich wieder ein medialer Vollzug, der sich nicht anhand der einfachen Unterscheidung von aktiv und passiv verstehen lässt. Ich und Leben treten jeweils als *ein* Zusammenhang hervor, wobei sich jedoch das ‚Hervortreten‘ selbst immer nur als ein konkretes Hervortreten in jeweiligen Situationen zeigt. Somit ist nichts anderes zu üben als das Hervor-

12 Dōgen: Shōbōgenzō. Ausgewählte Texte, S. 130.

13 Ebd., S. 180f.

treten meiner selbst und das Hervortreten des Lebens in der jeweiligen Situation als das Erwachen meiner selbst und des Lebens. Das Üben auch der Selbstzurücknahme hat somit kein anderes Ziel, als die jeweilige Situation als Erwachen meiner selbst und des Lebens zu vollziehen. Dies geschieht jedoch nicht in dem Sinne, dass das Erwachen sich als Erwachen zelebrierte, sondern indem es sich als die „*verschwindene* Spur des Erwachens“ erweist. Somit ist der eigentliche Ort des Übens die ‚Alltäglichkeit‘ des Lebens selbst ohne jeden ‚religiösen‘ Impetus.

Dass bei Dōgen Üben und Erwachen als ein Zusammenhang gesehen werden, bei dem das Ziel des buddhistischen Weges in den Vollzug der Übung selbst verlegt wird, ist zwar in der gedanklichen Anlage bis nach Indien zurückzuverfolgen. Die Formulierungen bei Dōgen sind jedoch so radikal, dass man kaum andere vergleichbare Texte in der Geschichte des Buddhismus findet, die, wie die folgende Passage, den Gedanken in ähnlicher Weise thematisieren.

„Zu meinen, Üben und erwachendes Erweisen seien nicht eins, ist eine Ansicht außerhalb des buddhistischen Weges. Im Buddha-*dharma* sind Üben und erwachendes Erweisen ein und dasselbe. Weil auch [die Übung] jetzt, Üben im erwachenden Erweisen ist, ist bereits die Zen-Übung des Anfängers das Ganze des ursprünglich erwachenden Erweisens. Weil es so ist, wird in der Vorbereitung auf die Übung gesagt: Erwarte erwachendes Erweisen nicht außerhalb der Übung, weil sie das ursprünglich erwachende Erweisen direkt zeigen soll. Wenn bereits das Üben erwachendes Erweisen ist, gibt es im erwachenden Erweisen keine Grenze, wenn das erwachende Erweisen Üben ist, gibt es beim Üben keinen Anfang.“¹⁴

Die Radikalität dieser Worte wird erst dann deutlich, wenn klar wird, dass die meisten asketischen und religiösen Übungen ein bestimmtes Ziel verfolgen, das nach langem Übungsweg erreicht werden kann. Seien es bestimmte Bewusstseinszustände oder körperliche Fähigkeiten, immer geht es darum, sich so in etwas einzuüben, das man nach langer Übung „besser“ beherrscht. Anfang der Übung und Ziel der Übung fallen zeitlich auseinander, so dass es je nach gesetztem Ziel sehr lange dauern kann, bis sich der gewünschte Er-

14 Eigene Übersetzung aus dem japanischen Text mit dem Titel *Bendōwa*. Vgl. Dōgen: *Shōbōgenzō* (Jap.), hg. u. mit Anmerkungen v. Mizuno Yaoko, Tokyo 1990-1993, Bd. 1, S. 28f. Inzwischen liegt eine vollständige deutsche Übersetzung des *Shōbōgenzō* vor: Meister Dōgen: *Shōbōgenzō*. Die Schatzkammer des Wahren *dharma*-Auges, übers. v. Gabriele Linnebach u. Gudō Wafu Nishijima, 4 Bde., Heidelberg 2001-2008. Leider ist die deutsche Übersetzung nicht in gleicher Weise gelungen wie das englische Parallelprojekt, das hier zur Lektüre empfohlen wird: Master Dōgen's *Shōbōgenzō*, übers. v. Gudō Wafu Nishijima and Chodo Cross, 4 Bde., London 1994-1999.

folg einstellt. „Übendes Leben“, wie es Sloterdijk nennt, ist in den meisten Fällen in eine bestimmte zeitliche Relation zwischen Anfang der Übung und Ziel der Übung eingespannt, die häufig als Stufenweg ausgelegt wird, wie beispielsweise bei vielen indischen Übungsformen sowie den antiken Lebenswegführungen in Europa. Für die einzelnen Stufen werden dann entsprechende Mittel und Techniken – Meditations- oder Denkformen – entwickelt, die den Aufstieg zum gewünschten Ziel erleichtern oder gar garantieren. All dies wird in der Auslegung Dōgens dadurch unterlaufen, dass der konkrete Vollzug meiner selbst in jeder Situation immer schon das jeweilige Erwachen meiner selbst ist. Es gilt somit nicht, außerhalb des gegenwärtigen Vollzugs – der jedoch nicht als eine einfache, punktuelle Gegenwart gedacht werden darf¹⁵ – etwas zu erreichen, sondern der erwachende Vollzug selbst ist alles, was es zu erweisen gilt. Alles andere ist nur die ‚Vorstellung‘ von einem ‚Ziel‘, das den einzelnen wegführt von dem Vollzug, als der sie oder er gerade im Leben erwacht. Üben meiner selbst als Erwachen ist somit nichts anderes als das Erwachen zur radikalen „Performativität“ meiner selbst und des Lebens, um an dieser Stelle einen Begriff aus zeitgenössischen Diskursen aufzunehmen.¹⁶

Es stellt sich an diesem Punkt der Gedankenentwicklung die Frage, ob das Leben dann nicht ein bloßer Schein und ein großes Schauspiel ist, in dem nichts ‚Echtes‘ und ‚Beständiges‘ mehr zu erwarten ist. Wenn dieses ‚Echte‘ oder ‚Beständige‘ ein substantiell Wahres sein soll, dann ist genau dies bei Dōgen der Fall. Er zerstört mit seiner Position jeden substantialistischen Halt, so dass letztlich die reine Bodenlosigkeit übrig zu bleiben scheint. Es drängen sich hier alle Fragen auf, die sich in Europa im 19. Jahrhundert nach dem ersten Taumeln der metaphysischen Tradition einstellten und uns bis heute in viele Diskurse hinein verfolgen. Dōgen radikalisiert all diese Fragen auf seine Weise und markiert den Ort der Übung meiner selbst und der Welt in jeder einzelnen Situation als Möglichkeit des Erwachens zu mir selbst und zur Welt durch die Zurücknahme meiner selbst. Bei Dōgen zeichnet sich die Möglichkeit ab, mich selbst und die Welt *zugleich* als alles umfassenden Schein und als hyperreale Wirklichkeit zu vollziehen. Der radikalisierte Schein

15 Vgl. hierzu meine ausführliche Interpretation der Zeit bei Dōgen in: Elberfeld: *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus*.

16 Die Übertragung dieses Begriffs auf den hier entwickelten Zusammenhang scheint mir nahezuliegen, auch wenn die beiden Kontexte sicher nicht deckungsgleich sind. Vor allem die besondere Aufmerksamkeit auf das ‚jeweils konkrete Ereignis‘ bindet jedoch die beiden Kontexte grundlegend zusammen.

ist zugleich die hyperreale Wirklichkeit.¹⁷ Dōgen spitzt dieses Problem anhand des Bildes vom Traum zu, das ich unkommentiert an das Ende dieses Abschnitts stellen möchte:

„Das durchgängige Erscheinen dieser Welt ist ein Traum und dieser Traum sind die unzähligen Gewächse jeweils für sich in voller Klarheit. [Dieses zu] bezweifeln ist genau dieses [nämlich ein Traum] und die Verwirrung darüber ist genau dieses [nämlich ein Traum]. Zu dieser Zeit erklären die Gewächse die Gewächse in den träumenden Gewächsen. Wenn [wir] dies inständig erfahren und erforschen, sind die Wurzeln, die Stämme, die Äste, die Blätter, die Blumen, die Früchte, das Licht und die Farben alle dieser große Traum. Verwechsele dies aber nicht mit einem einfachen Traum. Der Traum ist *bodhi* [erwachendes Erkennen], wer könnte daran zweifeln? Weil [der Traum] kein Gegenstand des Zweifels sein kann, ist [er] auch von niemandem zu erkennen und daher auch kein Gegenstand der Erkenntnis. Weil dieses grenzlose und höchste erwachte Erkennen (*bodhi*) grenzenloses und höchstes erwachtes Erkennen ist, nennen wir den Traum einen Traum. Es gibt den inneren Traum, es gibt die träumende Erklärung, es gibt den erklärenden Traum, es gibt das träumende Innen. Gäbe es kein Inmitten des Traumes, gäbe es auch kein Erklären von Träumen; gäbe es kein Erklären von Träumen, gäbe es auch kein Inmitten des Traumes [...]“¹⁸

Selbstzurücknahme in den Zen-Künsten

Gut zweihundert Jahre nach Dōgen erlebten in Japan verschiedene, vom Zen-Buddhismus geprägte Künste einen Aufschwung, zu denen die Haiku-Dichtung ebenso gehört wie die Malerei, das Nō-Theater, die Gartenkunst, das Bogenschießen, die Teezeremonie usw. Auch wenn nicht alle diese Künste ohne weiteres im Horizont unseres modernen, europäischen Kunstbegriffs gelesen werden können¹⁹, so kann doch gesagt werden, dass sich in Japan ein eigenständiges Kunstsystem ausgebildet hat, das aus anderen als den europäischen Quellen schöpfte.²⁰ Dass es in den alten japanischen und auch den alten chinesischen Künsten in den meisten Fällen nicht um Repräsentation von Ideen, Bedeutungen oder Dingen ging, kann vor dem Hintergrund der europäischen Diskussionen der letzten dreißig Jahre vermutlich erst heute besser verstan-

17 Inwieweit dies mit dem Gedanken Nietzsches von einer „ästhetischen Existenz“ korrespondiert, könnte eigens untersucht werden.

18 Eigene Übersetzung aus dem japanischen Text mit dem Titel *Muchūsetsumu*. Vgl. Dōgen: *Shōbōgenzō* (Jap.), Bd. 2, S. 149f.

19 Vgl. Rolf Elberfeld/Günter Wohlfart (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa*, Köln 2000.

20 Vgl. Rolf Elberfeld: „Einteilung der Künste in interkultureller Perspektive“, in: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 9 (2003), S. 57-64.

den werden.²¹ Um aber in vertiefter Weise den Sinn der ostasiatischen Kunsttraditionen ausleuchten zu können, sind vor allem die im Hintergrund der Künste wirksamen Texte und Philosophien weiter zu erforschen, zu denen in Japan ohne Zweifel auch Dōgen zählt. Im Falle Dōgens könnte man behaupten, dass seine Texte die Konsequenz nahelegen, ausschließlich den konkreten Vollzug in Form einer bestimmten Bewegung als Übung aufzusuchen, wobei sich hierfür die Künste in besonderer Weise anbieten. Dass vor allem die vom Zen beeinflussten japanischen Künste immer wieder ausgehend vom Motiv der Bewegtheit des Lebens in seiner Alltäglichkeit ihre eigentliche Aufladung und ihren künstlerischen Sinn erhalten haben, ist somit sicher nicht zufällig. In der Einübung dieser Künste kommen dabei all die Ebenen der Selbstzurücknahme zum Tragen, die im Abschnitt über die Texte Dōgens angedeutet wurden. Um diese Möglichkeit und Entwicklung in den japanischen Künsten zu verdeutlichen, möchte ich abschließend zwei Beispiele – eines aus der Literatur und eines aus der Kunst des Bogenschießens – heranziehen.

Matsuo Bashō (1644–1694) ist der berühmteste Haiku-Dichter Japans. Sein literarisches Genre ist aber nicht nur das Haiku, sondern auch das Reisetagebuch. Sein wohl bekanntestes Reisetagebuch trägt den mehrdeutigen Titel *Oku no hosomichi*. „Oku“ ist zum einen der Name einer weit abgelegenen nördlichen Region Japans und zum anderen die Bezeichnung für das Innerste, Verborgenste und Tiefste einer Sache. Das letzte Wort des Titels „*hosomichi*“ bedeutet „schmalere Pfad“ oder „Weg“, der eher unwegsam und schwer zu gehen und zu finden ist. Die mittlere Silbe „*no*“ verbindet die beiden Wendungen im Sinne von: Schmalere Pfad in die nördliche Region bzw. ins Innerste. Dem Tagebuch liegt eine Reise zugrunde, die Bashō zusammen mit einem Freund im Jahre 1689 in die nördlichen Regionen Japans unternahm. Nach der Reise verbrachte er fünf Jahre damit, seine Erfahrungen in ein literarisches Reisetagebuch zu verwandeln. Das Tagebuch besteht aus kurzen Beobachtungsskizzen und aus Haiku-Gedichten, die an bestimmten Orten entstanden sind. Es ist somit keine bloße Schilderung des Ablaufs der Reise, sondern eine auf das Höchste verdichtete literarische Form, in der die Zeit der Reise literarisch vollzogen und erfahren wird. Die Motive des Reisens und der Wanderschaft sind es, aus denen Bashō nicht nur den Sinn seines Lebens zieht, sondern auch

21 Vgl. hierzu die sehr eindringliche Studie von Mathias Obert: *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/München 2007.

die Form seines Schreibens. Die Anfangspassage von *Oku no hosomichi* ist für beide Ebenen als programmatisch zu verstehen:

„So wie Sonne und Mond vorüberziehende Gäste unendlich vieler Generationen sind, sind auch die kommenden und gehenden Jahre wie Reisende. [Nicht anders ergeht es den Menschen], die auf Booten ihr ganzes Leben dahinschaukeln und mit ihren am Zügel geführten Pferden dem Alter entgegenziehen: tagtäglich auf der Reise, machen sie das Reisen zu ihrem ständigen Wohnort. Viele Dichter in alter Zeit starben auf der Reise. Schon seit einigen Jahren steigt in mir die Lust auf, wohl angeregt durch den Wind, der die Wolken auseinander treibt, wieder ungebunden umherzuwandern.“²²

Das Bild des Bootes ist in Ostasien sowohl in der Literatur wie auch in der Malerei verbreitet. Häufig ist es Sinnbild – wie bei Dōgen und Bashō – für den fließenden und bewegten Charakter der menschlichen Existenz. Bei Bashō ist aber das zentrale Bild für das menschliche Leben nicht der Mensch, der auf einem Boot dahinschaukelt, sondern es ist vielmehr der Reisende, der das Reisen selbst zu seinem Wohnort wählt. Das Reisen zum eigenen Wohnort zu wählen hat die Folge, sich an keinem Ort festzusetzen und die Bewegung des Reisens selbst zum Inhalt des eigenen Lebens zu machen. Leben als Reise zu betrachten heißt somit, das eigene Leben als beständige Bewegung und Verwandlung zu vollziehen und genau in dieser Bewegung sich zu Hause zu fühlen. Das Leben als Reise zu vollziehen, muss aber nicht bedeuten, ausschließlich ortlos in der Welt umherzuwandern, da sich das Leben als Reise auf verschiedenen Ebenen der menschlichen Existenz realisieren lässt. Für Bashō und sein literarisches Schaffen war jedoch die konkrete Reise nicht nur ein unerlässliches Lebenselixier, sondern lieferte zentralen Texten seines Schaffens auch die Form. Auf seinen Reisen wandelte er ungebunden umher, wobei sich an bestimmten Orten immer wieder Erfahrungen verdichteten, die dann zu einem Haiku wurden oder zumindest als Grundlage für solche dienten. So trifft man in Japan bis heute an besonderen Orten auf Tafeln, die Gedichte verzeichnen, die der Überlieferung nach an dem jeweiligen Ort entstanden sein sollen. Raum und Zeit verschmelzen somit in der Entstehung eines Haiku, das immer die Verdichtung eines Resonanzraumes sinnlich-konkreter Erfahrung ist. Dies zeigt auch das berühmteste

Haiku von Bashō: „Alter Teich – ein Frosch hüpfte hinein, Ton des Wassers“.²³

In der weiter oben angeführten Anfangspassage taucht noch ein weiteres Bild auf, das eine Weise der Bewegung nennt, die für den ostasiatischen Bereich und auch für Bashō von besonderer Bedeutung ist. Es ist das Zusammenspiel von Wind und Wolken, die im Autor die Lust entstehen lassen, wieder ungebunden umherzuwandern. In sinnlicher Resonanz auf das Spiel der Wolken entsteht in Bashō der Entschluss, erneut auf Reisen zu gehen. Das Bild der im Wind auseinandertreibenden Wolken ist die Bewegung, die Bashō mit dem Reisen verbindet. Die Bewegungen von Wolken bestehen nie außerhalb ihrer Verwandlung. Sie selbst sind Verwandlung und nichts anderes. Genau diese Qualität der Bewegung hat schon früh in China dazu geführt, dass sie in Dichtung und Malerei von großer Bedeutung waren. Unablässige Bewegung und Verwandlung, die in Europa bis ins 18. Jahrhundert kaum geschätzt werden konnten – für Aristoteles sind Wolken ähnlich wie Pfützen nicht als ein ‚Etwas‘ ansprechbar, da sie in keiner Weise Beständigkeit zeigen –, sind für Dōgen und für Bashō gleichermaßen der eigentliche Ort der Übung, die darin besteht, sich immer wieder in diese Bewegung selbst zurückzunehmen.

Als zweites Beispiel möchte ich hier auf die japanische Kunst des Bogenschießens eingehen. Dazu soll mir das Buch eines deutschen Philosophieprofessors als Ausgangspunkt dienen, das unter dem Titel *Zen in der Kunst des Bogenschießens* im deutschen Sprachraum berühmt wurde. Es stammt von Eugen Herrigel, der von 1924 bis 1929 in Japan europäische Philosophie unterrichtete und während dieser Zeit Unterweisungen in einer besonderen Form des japanischen Bogenschießens erhielt. Auch wenn inzwischen bekannt ist, dass das Buch viele literarische Stilisierungen enthält und sein Bogenlehrer sicher kein Zen-Meister gewesen ist, zeugt der Text von Erfahrungen, die mit den konkreten Übungserfahrungen in der Kunst des Bogenschießens verbunden werden können. Es lässt sich an dem in deutscher Sprache verfassten Text auch studieren, anhand welcher Sprachformen Herrigel versucht, diese Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen. Das dabei auftauchende Übersetzungsproblem ist symptomatisch für die zentrale Bewegungserfahrung, die die Kunst des Bogenschießens bereithält:

„Das absichtslose Verweilen in der höchsten Spannung mißriet nach wie vor, wie wenn es unmöglich wäre, aus eingefahrenen Spuren herauszukommen. Eines Tages fragte ich daher den Meister: ‚Wie kann denn überhaupt der Schuß gelöst werden, wenn *ich* es nicht tue?‘ ‚Es schießt‘, erwiderte er. ‚Das habe ich

23 Jap.: Furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto. Eigene Übersetzung.

22 Dem Zitat liegt die Übersetzung von G. S. Dombrady zugrunde in der Ausgabe: Bashō: Auf schalen Pfaden durchs Hinterland, a. d. Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung u. Annotation versehen v. G. S. Dombrady, Mainz 1985, S. 43. Ich habe die Übersetzung ausgehend vom japanischen Text verändert.

schon einige Male von Ihnen gehört und muß daher anders fragen: wie kann ich denn selbstvergessen auf den Abschluß warten, wenn ‚ich‘ gar nicht mehr dabei sein soll? ‚Es verweilt in höchster Spannung.‘ ‚Und wer oder was ist dieses Es?‘ [...] ‚Sprechen wir nicht mehr darüber, sondern üben wir!‘²⁴

Wer jemals einen Menschen gesehen hat, der sich seit langen Jahren in der Kunst des Bogenschießens geübt hat, kann den Eindruck gewinnen, dass die Bewegung des Schießens zugleich von hoher Leichtigkeit und strenger Präzision geprägt ist. Der kurze Augenblick, den Herrigel zu Anfang der Passage anspricht, ist ein gewisser Höhepunkt in der Bewegung des Schießens und aus diesem Grunde besonders schwierig zu vollziehen. Ist der Bogen einmal bis aufs Äußerste gespannt, fällt es nicht leicht, jeden Gedanken an das Abschießen des Pfeils fallen zu lassen. Denn der Moment, in dem der Pfeil plötzlich beschleunigt wird, soll nicht vom Willen des Schützen ausgelöst werden, sondern aus der Bewegung des Schießens als einer in sich selbst hervorgehenden Bewegung erfolgen. Der Schütze ist dabei nicht das Zentrum des Schusses, sondern selbst nur Moment im Hervorgehen der Bewegung, zu dem er nur werden kann, wenn er ‚sich selbst vergisst‘. Ähnlich wie bei Dōgen bedeutet dies aber nicht ein Nachlassen in der Aufmerksamkeit. Vielmehr ist die Beteiligung am Gesamtgeschehen des Schusses umso durchdringender, je mehr sich der Schütze als ein wollendes ‚Ich‘ vergisst. Herrigel fragt nun den Meister in gut europäisch-philosophischer Manier, wie ‚ich‘ denn etwas tun kann, ohne dass dieses von einem ‚Ich‘, sprich Subjekt, getan wird. Der Meister antwortet in der Übersetzung von Herrigel „Es schießt“. An dieser Stelle kommt ein kleines Wort ins Spiel, das auch in Europa bereits für die Beschreibung ähnlicher Bewegungsqualitäten entdeckt, aber zugleich als unzureichend für die Beschreibung kritisiert worden ist. Nietzsche schreibt in *Jenseits von Gut und Böse*:

„[...] Es ist eine Fälschung des Tatbestandes zu sagen: das Subjekt ‚ich‘ ist die Bedingung des Prädikats ‚denke‘. Es denkt: aber daß dies ‚es‘ gerade jenes alte berühmte ‚ich‘ sei, ist, milde geredet, nur eine Annahme, eine Behauptung, vor allem keine ‚unmittelbare Gewißheit‘. Zuletzt ist schon mit diesem ‚es denkt‘ zuviel getan: schon dies ‚es‘ enthält eine Auslegung des Vorgangs und gehört nicht zum Vorgange selbst. Man schließt hier nach der grammatischen Gewohnheit ‚Denken‘ ist eine Tätigkeit, zu jeder Tätigkeit gehört einer, der tätig ist [...].“²⁵

24 Eugen Herrigel: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, München 1957, S. 64f.

25 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (17), in: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. G. Colli/M. Montinari, München 1988, Bd. 5, S. 31.

Auch wenn Nietzsche zunächst das „es“ für eine Möglichkeit hält, die Bewegung des Denkens besser als mit dem Wort „ich“ zu verbinden, so verwirft er diesen Gedanken dann zugunsten der Wendung, dass es doch um den „Vorgang selbst“ gehe. Genau dies ist es vermutlich, was Herrigel in seiner literarischen Übersetzung den Meister versucht sagen zu lassen in der Wendung „Es schießt“. An dieser Stelle drängt sich von selbst die Frage auf, was der Meister denn auf Japanisch gesagt haben könnte. Um dies in Erfahrung zu bringen, kann zunächst auf die 1956 entstandene japanische Übersetzung von Herrigels Buch zurückgegriffen werden, das in Japan ein großer Verkaufserfolg war. An der entscheidenden Stelle ist dort zu lesen: „sore ga iru no desu“.²⁶ Es handelt sich dabei um eine wörtliche Übersetzung der deutschsprachigen Stelle „Es schießt“, die zwar sprachlich möglich ist, aber keinen besonderen japanischen Ausdruck zum Einsatz bringt. Das Wort „sore“, das an dieser Stelle für „es“ steht, ist ein Demonstrativpronomen, das gewöhnlich Dinge bezeichnet, die sich in gewisser Entfernung vom Zeigenden befinden, und mit „dieses/jenes dort“ übersetzt werden kann. Da es in der japanischen Sprache keine Notwendigkeit gibt, immer wieder Ersatzsubjekte in die Sätze einzufügen, was eine häufige Funktion des impersonalen ‚es‘ in der deutschen Sprache ist, kann das „Es schießt“ auf diese Weise nur unzureichend übersetzt werden, und es ist davon auszugehen, dass der Meister dies sicher nicht gesagt hat. Um Auskunft zu erhalten, müssen somit ältere Texte herangezogen werden, die die bestimmte Qualität der gemeinten Bewegung thematisieren. Ich möchte hierfür auf einen Text zur Kunst des Schwertes zurückgreifen, da mir aus dem Bereich des Bogenschießens kein entsprechender Text vorliegt. Da die Bewegung des Schwertes und des Bogens im Horizont der hier thematisierten Bewegungen in der Grundqualität nicht verschieden sind, kann dies hier genügen. Der berühmte Samurai Miyamoto Musashi (1584–1645) schreibt in seinem berühmten *Buch der fünf Ringe* (Gorin no sho):

„Den Weg zu erreichen heißt, sich vom Weg zu entfernen; indem ich selbst frei bin vom Weg des Schwertes, wird eine außergewöhnliche Kraft erreicht. Die richtige Zeit zu treffen bedeutet, den Rhythmus zu kennen, von selbst (onozukara) zu schlagen und von selbst (onozukara) zu treffen: dies ist der Weg der Leere.“²⁷

26 Yumi to zen (Bogen und Zen), übers. v. Inatomi Eijirō u. Ueda Takeshi, Tokyo 1981, S. 92.

27 Miyamoto Musashi: *Gorin no sho* (Jap.), hg. v. Watanabe Ichirō, Tokyo 1991, S. 25. Die Passage findet sich im ersten Abschnitt, dem „Buch von der Erde“.

Die für den vorliegenden Zusammenhang wichtige Stelle ist: „von selbst zu schlagen und von selbst zu treffen“. Hier kommt ein Wort zum Einsatz, das auf eine alte ostasiatische Tradition zurückgeführt werden kann.²⁸ Das Wort „onozukara“ kann mit „von selbst“ übersetzt werden und bezeichnet die Qualität einer Bewegung, die bei Dōgen, Bashō, Herrigel und Musashi in unterschiedlicher Weise zum Tragen kommt. Wenn etwas *von selbst* geschieht, so kann nicht eindeutig bestimmt werden, von welchem Punkt die Bewegung initiiert und unterhalten wird. Es ist eine Bewegung, die als Bewegung aus sich hervortritt, indem alle beteiligten Momente sich selbst ganz in die Bewegung zurücknehmen. In diesem Sinne zeigt sich in dieser Bewegung ein besonderer Modus der ‚Selbstzurücknahme‘. Die Selbstzurücknahme geschieht in der Bewegung und führt somit gerade nicht aus der Bewegung heraus, sondern in sie hinein.

Die ostasiatischen Traditionen haben verschiedene philosophische und leibliche Ansätze entwickelt, um diese Form der Selbstzurücknahme inmitten von Bewegung und Veränderung zu entfalten und zu üben. Bei genauer Differenzierung der Übungswege würden sich sicher Unterschiede in den konkreten Vollzügen der Selbstzurücknahme zeigen. Dass Formen für eine in die Bewegung hineinführende Selbstzurücknahme in Europa wenig entwickelt wurden, mag mit dem eingangs thematisierten Grundunterschied hinsichtlich der Erfahrung und Bewertung von weltlicher Bewegung und Veränderung insgesamt zusammenhängen. Dass diese alten Formen der Selbstzurücknahme in Ostasien inzwischen durch die Praktiken in modernen Künsten weitergeführt und neu ausgelegt werden, ist noch zu wenig untersucht worden. Sicher ist, dass die Bewegung als Bewegung in der modernen und inzwischen globalisierten Kunstentwicklung immer mehr ins Zentrum des künstlerischen Schaffens getreten ist. Vielleicht könnte man sogar die These in fruchtbarer Weise verfolgen, dass die modernen Künste in Europa und den USA seit dem 19. Jahrhundert Therapien gegen die Angst entwickeln, die entsteht, wenn Menschen sich mit der Erfahrung vertraut machen, dass Mensch und Welt selbst nichts anderes als Bewegungen und Verwandlungen sind. Ob es hier zu weiteren Synergien zwischen den modernen Künsten und älteren ostasiatischen Übungswegen kommt, bleibt abzuwarten.

28 Eine der wichtigsten Stellen ist hierfür das 25. Kapitel des *Daodejing*, das der Tradition nach dem Laozi zugeschrieben wird. Dort heißt es im letzten Vers, dass das *dao* selbst in höchster Weise von der Qualität des „von selbst“ (chin. *ziran*) bestimmt sei. Zu diesem Motiv vgl. Günter Wohlfart: *Der philosophische Daoismus*, Köln 2001, S. 101-116.

Literatur

- Bashō: *Auf schalen Pfaden durchs Hinterland*, a. d. Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung u. Annotation versehen v. G. S. Dombrady, Mainz 1985.
- Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München 2005.
- Dōgen: *Shōbōgenzō. Ausgewählte Texte. Anders Philosophieren aus dem Zen* (Zweisprachige Ausgabe), hg. u. übers. v. Ryōsuke Ōhashi u. Rolf Elberfeld, Tokyo/Stuttgart-Bad Cannstatt 2006.
- *Shōbōgenzō* (Jap.), hg. u. mit Anmerkungen von Mizuno Yaoko, Bd. 1–4, Tokyo 1990–1993.
- Master Dōgen's *Shōbōgenzō*, übers. v. Gudō Wafu Nishijima and Chodo Cross, 4 Bde., London 1994–1999.
- Meister Dōgen: *Shōbōgenzō. Die Schatzkammer des Wahren dharm-Auges*, übers. v. Gabriele Linnebach u. Gudō Wafu Nishijima, 4 Bde., Heidelberg 2001–2008.
- Elberfeld, Rolf: *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus. Methoden interkulturellen Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2004.
- „Einteilung der Künste in interkultureller Perspektive“, in: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 9 (2003), S. 57–64.
- Elberfeld, Rolf/Günter Wohlfart (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa*, Köln 2000.
- Hadot, Pierre: *Wege zur Weisheit, oder: Was lehrt uns die antike Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1999.
- Herrigel, Eugen: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, München 1957.
- *Yumi to zen* (Bogen und Zen, Jap.), übers. v. Inatomi Eijirō u. Ueda Takeshi, Tokyo 1981.
- Ikeda, Tadashi: *Classical Japanese Grammar Illustrated with Texts*, Tokyo 1975.
- Lewin, Bruno: *Abriß der japanischen Grammatik*, Wiesbaden 1996.
- Mirandola, Pico della: *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*, Lateinisch/Deutsch, hg. u. übers. v. Gerd von der Gönna, Stuttgart 1997.
- Musashi, Miyamoto: *Gorin no sho* (Jap.), hg. v. Watanabe Ichirō, Tokyo 1991.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. G. Colli/M. Montinari, 2., durchges. Auflage, München 1988.
- Obert, Mathias: *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/München 2007.
- Sloterdijk, Peter: *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt a. M. 2009.

Utz, Christan: Neue Musik in Interkulturalität. Von John Cage bis
Tan Dun, Stuttgart 2002.
Wohlfart, Günter: Der philosophische Daoismus, Köln 2001.

Spielräume des Unverfügbaren: Figuren des Sich-Zurücknehmens von Musikern

ELFIE MIKLAUTZ

Klassische Musiker sind mit zahlreichen Verhaltenserwartungen konfrontiert: überzeugendes Auftreten, originelles Repertoire, virtuoses ‚Beherrschen‘ ihres Metiers, interpretatorisches Raffinement, Unverwechselbarkeit – und dies unter strikter Einhaltung des von den Institutionen des Kulturbetriebs vorgegebenen engen Rahmens. Sich diesen Anforderungen zu entziehen vermag nur, wer bereits etabliert ist. Musiker, deren Haltung durch Zurückhaltung gekennzeichnet ist, die minimieren statt maximieren, sind eine paradoxe Erscheinung im Kulturbetrieb, in dem alles auf Superlative hin ausgerichtet ist. Mein Beitrag stellt Figuren des Sich-Entziehens von Musikern vor und zielt darauf ab, zu zeigen, dass diese trotz differenten Äußerungsformen und Motivlagen tiefenstrukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen. Das Sich-Zurücknehmen, so die These, manifestiert sich nicht als Mangel, sondern fungiert als Bedingung der Möglichkeit, Spielräume des Unverfügbaren zu eröffnen.

Im Rahmen

Aufführungen klassischer musikalischer Werke sind hochritualisierte Ereignisse, das Verhalten der beteiligten Akteure – Ausführende auf der einen, Zuhörende auf der anderen Seite – unterliegt strengen Normierungen. Die gegenwärtige Art der Darbietung von Musik im Konzertsaal mit allen damit verbundenen Spezifika ist eine historisch spät entwickelte Form, zu der vielfältige Alternativen existierten. Im Verhaltensrepertoire ausführender Musiker finden sich daher auch noch Relikte aus historisch anders gearteten Konstellationen. Es reicht vom ehemals bei Hof Bediensteten, nunmehr verbeamteten, sein ‚Handwerk‘ beflissen ausführenden Musiker über den ganz im Dienst des Werks stehenden Vermittler bis hin zum verehrungswürdigen genialen Virtuosen. Das Auftreten von Musikern bedarf jedenfalls einer ‚Haltung‘, die Resultat einer mehr

BARBARA GRONAU, ALICE LAGAAY (HG.)
**Ökonomien der Zurückhaltung.
Kulturelles Handeln zwischen Askese
und Restriktion**

[transcript]

Gefördert mit Mitteln des Sonderforschungsbereiches
»Kulturen des Performativen« der Freien Universität Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: unter Verwendung einer Fotografie von
Hiroji Kubota/Magnum Photos/Agentur Focus
Lektorat & Satz: Christian Struck, Caroline Gutberlet
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1260-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung 7

ZURÜCKNAHME ALS SELBSTREGULIERUNG

GIORGIO AGAMBEN 15
Regel und Leben

ANDREAS HIEPKO 27
Möglichkeiten, das Wort *désœuvrement* zu übersetzen

SYBILLE KRÄMER 39
Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische
Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen

ROLF ELBERFELD 53
„Sich selbst erlernen heißt, sich selbst vergessen“.
Japanisch-buddhistische Perspektiven der Selbstzurücknahme

ELFIE MIKLAUTZ 73
Spielräume des Unverfügbaren:
Figuren des Sich-Zurücknehmens von Musikern

RÜDIGER ZILL 95
Kaltes Herz und kühler Kopf.
Coolness und andere Formen der Affektökonomie

DIE KUNST DER ASKESE

THOMAS MACHO 115
Askese als kreative Strategie

BARBARA GRONAU 129
Das Theater der Askese. Zurückhaltung als ästhetische Praxis

BAZON BROCK 147
Ästhetik des Unterlassens.
Zur Geschichte des Nicht-Geschehenen: *Intervento minimo*

AAGE A. HANSEN-LÖVE 167
Kazimir Malevičs Ökonomien: Zwischen Perfektion und Faulheit

FABIAN HEUBEL	189
Ästhetik der Fadheit – Zur energetischen Ökonomie des Selbst	
IRMELA MAREI KRÜGER-FÜRHOFF	207
Schreiben im „Hause der Regel“. Zögling, Commis und Dichter bei Robert Walser	
JOSEPH VOGL	235
„Das Zaudern ist ein Suchlauf in der antwortförmigen Welt.“ Ein Gespräch über ökonomisches Wissen, Askese als Subjekttherapie und das Lachen Franz Kafkas	
ULRIKE DRAESNER	249
Das Denkmal der Läuferin	

DIE MACHT DER RESTRIKTION

ALICE LAGAAY	261
Die Kraft des Geheimnisses. Eine Spurensuche auf enigmatischem Terrain	
JULIANE SCHIFFERS	285
Ökonomie und Individualität. Eine Metaphysik der Zurückhaltung mit Leibniz und Deleuze	
KRISTIANE HASSELMANN	313
Theater und Tabu. Asthetische Grenzerprobungen an tabu-immanenten Markierungen	
KATJA ROTHE	331
Nicht-Machen. Lassen! Zu Walter Benjamins pädagogischem Theater	
GUILLAUME PAOLI	353
Wider das Projekt	
BLANDINE SCELLES	361
Cleaning Behind the Scenes	
Autorinnen und Autoren	375
Verzeichnis der Abbildungen	383

Einleitung

BARBARA GRONAU UND ALICE LAGAAY

Im Jahr 1987 bindet sich der Künstler Matthew Barney in seinem Atelier elastische Gummibänder um die Oberschenkel und versenkt diese im Fußboden. Unter großer Kraftanstrengung erklimmt er die Atelierwände, um dort Zeichnungen und Markierungen auf die Wände zu setzen. In wechselnden Konstellationen, ausgestattet mit und eingeschränkt durch Schlittschuhe, Trampoline, Rutschen und Stützen, produziert der Künstler – manchmal vor einem Publikum, immer vor einer Kamera – Wand- und Tafelzeichnungen im Anrennen gegen die ihn zurückhaltenden Kräfte. Barneys mittlerweile sechzehnteilige Performance-Serie *Drawing Restraint* erzählt in exemplarischer Weise von der Krise des freien, aus der schöpferischen Fülle agierenden Künstlersubjekts. An die Stelle der kreativen Ver- ausgabung ist hier die freiwillige Selbstbehinderung „durch eine Batterie von Zwangsinstrumenten“¹ getreten, die Barney dem sportlichen *resistance training* entlehnt hat. Das dort zugrunde liegende Prinzip der Hypertrophie, das heißt der Zunahme des Muskelgewebes durch starke Belastung,² wird nun in den Bereich der Kunst übertragen, um nicht mehr die Fleischfasern, sondern das Œuvre wachsen zu lassen. Im Laufe seiner Karriere hat Barney mit der Steigerung, ja Überbietung physischer Bewegungsnormen durch Techniken der Zurückhaltung ein überbordendes Narrativ geschaffen, das den Raum des Ateliers zugunsten großer Kino- und Museumssäle verlassen hat.³ Damit steht der künstlerische Prozess des Produzierens und Darstellens im Zeichen einer Ökonomie der Zu-

- 1 Nancy Spector: In Potentia - Matthew Barney und Joseph Beuys, in: all in the present must be transformed. Matthew Barney und Joseph Beuys, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, 2006, S. 15-55, S. 17.
- 2 Vgl. dazu Matthew Barney: *Drawing Restraint*, Vol. I, 1987-2002, hg. von Hans Ulrich Obrist, Köln 2005, S. 87.
- 3 Vgl. dazu Matthew Barney: *Prayer Sheet With The Wound And The Nail*, Ausstellung im Schaulager Basel vom 12.06. bis 3.10.2010, gleichnamiger Katalog in der Reihe Schaulager-Hefte, Basel 2010.