

immer ungreifbarer. Wichtig ist nur, daß gesendet wird, daß die Maschine läuft, nicht, was bzw. was nicht gesendet wird. Differenzen, Störungen oder Brüche ergeben sich höchstens an den Schnittstellen und Verbindungsstellen, wo Mensch und Maschine Interfaces bzw. Synergien bilden, und wo Teilsysteme nicht rausch-, sprich störungsfrei in Medienverbundsysteme integriert und dadurch Informationen nicht an ihren Bestimmungsort transportiert werden können. Hier sind Interventions- bzw. Interzeptionsmöglichkeiten, d. h. medienästhetische Spielzüge sicher weiterhin möglich. Das Menschliche ereignet sich nur noch dort, wo, wie Lacan sagt, die symbolische Maschine kurzfristig angehalten wird, sei es durch eine Störung, eine Unterbrechung oder einen Unfall.

Mithin wird wohl auch das gegenwärtig so euphorisch betriebene Bemühen von Medienkünstlern, die in der Nachfolge von Brecht, Benjamin und Enzensberger den ungelösten Traum von der Umwandlung der Medien in eine universelle Interaktionsmaschine hegen, in einer neuen Illusion enden. Denn das Publikum läßt sich von neuen Medienbildern und Bilderwelten vielleicht faszinieren und zum Konsumieren verführen, zum aktiven Mitmachen jedoch kaum animieren. Passiv und der Indifferenz verfallen, verfolgt es lieber die Schattenbilder an der Höhlenwand. Demnach bleibt alles wie gehabt. Das Publikum gefällt sich weiterhin in der Rolle des Konsumenten, den Produzenten fällt die Aufgabe zu, neue Märkte und Vernetzungsmöglichkeiten für die Ausweitung des Medialen auszukundschaften, und die Medien werden senden, senden, senden ...

Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs*

Von Günter SEUBOLD (Bonn)

Wohl kaum dürfte die These, daß der japanische Kunstbegriff ein anderer sei als der abendländisch-europäische, Verwunderung auslösen. Warum sollte nicht, was nach Kultur und Gesellschaft so augenscheinlich differiert, auch im Bereich der (schönen) Kunst sich niedergeschlagen haben! Und schon ein erster Blick auf die japanische Geschichte der Kunst wie auf deren Theoriegeschichte wird einem diese Vermutung bestätigen. Daß man so etwas Schlichtes und Alltägliches wie Teetrinken – mag man im Westen das Ganze, undeutlich genug, aber etwas erhabener, mystischer und esoterischer, auch als „Teeceremonie“ oder gar „Teekult“¹ bezeichnen – als „Kunst“ begreift, löst beim europäischen Beobachter durchaus Verwunderung aus.

Dieser erste Blick wird allerdings noch weitere, darüber hinausgehende Irritation hervorrufen: Seit der Berührung der japanischen Kultur mit der europäischen im 16. Jahrhundert ist der Einfluß europäischer Kunst und Kunstvorstellung nachweisbar; und der im gegenwärtigen Japan dominierende Kunstbegriff ist der aus dem Westen übernommene.

* Folgender Aufsatz ist durch meine Studien während einer von der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) gewährten einjährigen Fellowship an der Tōhoku-Universität in Sendai ermöglicht worden. Hierfür gilt nicht nur der JSPS und der mit ihr in Deutschland zusammenarbeitenden Humboldt-Stiftung, sondern auch meinem Gastprofessor Tadashi Kōzuma und dem Initiator meines Aufenthaltes, Herrn Dr. Weinmayr, mein herzlichster Dank. Darüber hinaus bin ich all jenen Professoren und Studenten zu Dank verpflichtet, die meine Bemühungen durch ihre Gesprächsbereitschaft und Hilfe gefördert haben; in besonderer Weise waren dies Prof. Shino, Sendai, und Prof. Fujita, Tōkyō.

¹ Vgl. A. Berliner, *Der Teekult in Japan* (Leipzig 1930).

Was also zunächst den Anschein externer Opposition erweckt, erweist sich dem zu Analysierenden selbst inhärent: die Differenzierung zweier Entgegengesetzter entpuppt sich als Binnendifferenzierung – was die Aufgabe der Erörterung eines so strukturierten Begriffsfeldes nicht einfacher macht, wohl aber noch interessanter und notwendiger erscheinen läßt.

Vor allem drei Begriffe sind es, die die geschichtliche wie gegenwärtige Kunstauffassung in Japan bestimmen: *geinō*, *geidō* und *geijutusu*. Bevor nun auf diese drei Begriffe und die ihnen zugerechneten Künste näher einzugehen ist, soll zuerst der ihnen zugrundeliegende Begriff *gei* (Kunst) erörtert werden.

Gei²: Kunst

Oft genug ist bei Erörterung des europäischen Kulturbegriffes darauf hingewiesen worden, daß dieser sich vom lateinischen Wort „cultura“ herleite, und cultura, von Anfang an, in der zweifachen Bedeutung von Landbau („Bodenkultur“) und Pflege des Körpers und Geistes („Geisteskultur“) Verwendung finde; colere sich aber aller Wahrscheinlichkeit nach von der indogermanischen Wurzel „kuel“, (sich) drehen, (sich) bewegen, ableite.

Es ist nun einigermaßen erstaunlich, daß das in Japan verwendete und von China übernommene Schriftzeichen für *gei* (Kunst) ein stilisiertes Piktogramm für „Gras“ und „mit der Hand pflanzen“ ist – erstaunlich, weil sich hier, trotz bedeutender kulturell-gesellschaftlicher Differenzen, im *logographischen Schriftzeichen* für „Kunst“ ein Teil jener Erfahrung niedergeschlagen hat, die man in der *Semantik* des lateinischen Wortes cultura findet.

Von dieser Bedeutung „pflanzen“ ausgehend, gewinnt „*gei*“ dann die Bedeutung von Können, Pflege und Bildung überhaupt. So kann man im Japanischen etwa von der „Kunst“ des Schmiedes, des Handwerkers, von der „Kunst“ des Segelns, des richtigen Lebens etc. reden. Als „Kunst“ bezeichnet man dann insbesondere – und hierfür haben sich eigens Komposita ausgebildet – folgende Tätigkeiten, Habitualitäten und Bereiche: Wissenschaft (*gaku-gei*), Kriegsführung (*bu-gei*), (Zier-)Gartenbau (*en-gei*), Handarbeit, Weben/Stricken (*shu-gei*), Kunstgewerbe (*kō-gei*), Akrobatik/Zauberei (*kyoku-gei*), Kunsthandwerk (*gi-gei*), Nicht-Kunst, d. h. ohne Fertigkeit/untalentierte (*mu-gei*), talentierte (*sai-gei*), die unterhaltenden Künste, Musik/Singen/Tanzen (*yū-gei*), die Unterhaltungs-Kunst (*en-gei*), die Agrikultur (*nō-gei*), die Bodenbestellung (*un-gei*), die Kunst des Pflanzens und Säens (*shu-gei*), die vielseitige Bildung (*ta-gei*), die Kunst des Bogenschießens (*sha-gei*), die Dichtkunst (*shi-gei*), erfahren in vielen Künsten (*haku-gei*), Moral, Kunst und Wissenschaft (*dō-gei*), große Kunst (*i-gei*), Pflanzenzucht (*ju-gei*), die sechs Künste, d. h. die alchinesische Bildungs-idee: Höflichkeit, Musik, Schießen, Reiten, Schrift, Mathematik; (*riku-gei*).

Wie das deutsche „Kunst“ hat also auch das japanische „*gei*“ die weite Bedeutung von menschlichem Tun, erworbener, erlernter menschlicher Fertigkeit überhaupt, und nicht nur die eingeschränkte Bedeutung von „schöner“ Kunst.

Dieser Begriff „*gei*“ ist Grundbegriff für die nun zu erörternden und den Begriff „*gei*“ in Richtung „schöne Kunst“ und „freie Kunst“ spezifizierenden Komposita *gei-nō*, *geidō*, *gei-jutsu*.

² Sprich *gēi*.

I. Gei-nō: die Aufführungs-Kunst

Nō heißt nun nichts anderes als selbst wieder „Können“, „Fähigkeit“, „Vermögen“, „Talent“. Geinō ist also wörtlich die „Können-Kunst“, die zuhöchst artifizielle Kunst, und die hauptsächlichste Bedeutung dieses Kunstbegriffes bildete sich im 14. Jahrhundert.³

„Aufführungskunst“ ist keine wörtliche Übersetzung von *geino*, trifft aber, wie ich meine, dessen Sinn am besten. Denn diese Kunst lebt, ja *ist* nur durch die Kunstfertigkeit der Spieler in der jeweiligen Aufführung. Will man diese Kunstgattung „geinō“ in Relation zu der ihr nächststehenden westlichen Kunst setzen, so müßte man hier das Dichterdrama und die dieses Drama aufführende Theaterkunst zugleich nennen – und hätte eben mit der Relation von der Zweierheit Drama-Theater zur Einheit Aufführungskunst auch schon die wesentliche und alles entscheidende Differenz ausgesprochen. Denn in diesem strengen Sinne, wie er für das *gei-nō* zu reklamieren ist, sind Drama und Theater des Westens *keine* Aufführungs-, sondern literarische (Werk-)Kunst einerseits und die dieses literarische Werk darstellende, d. h. versinnlichende, reproduzierende Kunst andererseits.⁴

So bleibt man konsequent, wenn man in der ästhetischen Reflexion einerseits der aufführenden Kunst den Status autonomer Kunst zuzusprechen größte Schwierigkeiten hat,⁵

³ Das Wort „geinō“ findet sich zwar schon weit früher, nachweislich im chinesischen Geschichtsbuch „Shiki“ aus dem Jahre 91 v. Chr. oder im japanischen Gesetzbuch „Yōrō-Ritsuryō“ aus dem Jahre 718, im Buch über die Gewohnheiten und Bräuche am Kaiserhof („Kin-pi-shō“) aus dem Jahre 1221 oder im um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert geschriebenen Geschichtsbuch „A-zumakagami“; doch hat es hier noch die Bedeutung von „Talent für Wissenschaft und kulturelle Bildung“. Der erste Beleg für den Sinnwandel dieses Wortes findet sich dann in dem von Taira-no-nobunori verfaßten Buch „Hei-han-ki“ aus dem Jahre 1167, wo *geinō* im Sinne von „Kunst-Talent“ auf Gesang, Rezitation, Tanz und Spiel bezogen ist. – Auch *das* Wort, das den die Kunst Ausführenden bezeichnet, unterliegt einem geschichtlichen Bedeutungswandel: „Geinin“ und „geisha“ haben zunächst die Bedeutung von „Mann der Wissenschaft und Tugend“; dann aber erhält „geinin“ die Bedeutung von „Spieler der traditionellen Künste“ (Musik, Tanz, Vortrag), „geisha“ die Bedeutung von „Frau der leichten Muse“ (Singen, Tanzen ...) und „geinōjin“ die Bedeutung von „Unterhaltungskünstler“ (Schlagersänger etc.).

⁴ Hierfür hat Hegel die philosophisch gültige Formulierung gefunden: Theater, Aufführung ist „die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerkes ... die sinnliche Erscheinung ... des poetischen Werkes“, der dramatische Schauspieler „das Instrument ... , auf dem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt“ (Vorlesungen über die Ästhetik, WW [Glockner] 14, 510 u. 518f.). In dieser Sicht – zweifellos der Hauptstrang der abendländischen Tradition – nimmt das literarische Drama die Präponderanz gegenüber dem es aufführenden Theater ein. Diese „weit hinter Hegel zurückreichende Tradition beschäftigt ... die fachwissenschaftliche Diskussion bis auf den heutigen Tag“ (D. Steinbeck, Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft [Berlin 1970] 49).

⁵ Dies gilt zumindest bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts: „Weder das Publikum noch der reflektierende Philosoph erfaßte bis zur Jahrhundertwende das Theater primär als Kunstwerk.“ (Steinbeck, a. a. O. 62) Als exemplarisch darf hier vor allem Schellings Bestimmung der Theaterkünste (Gesang, Tanz, Schauspielkunst) als „sekundärer Künste“ gelten, deren „Gesetze als zusammengesetzter Künste aus den Gesetzen derer, aus welchen sie zusammengesetzt sind (der Poesie jeweils mit Musik, Malerei, Plastik), herfließen“ (Philosophie der Kunst, SW V, 736). Zwar erkennt man dann im 20. Jahrhundert, daß diese Mittel (= Theater)-Zweck (= literarisches Drama)-Relation dem hier in Rede stehenden Phänomen nicht gerecht wird. Doch darf auch für das 20. Jahrhundert bezweifelt werden, ob es der geisteswissenschaftlichen Theaterästhetik, der dichterischen und philosophischen Essayistik oder auch der Theaterwissenschaft gelingt, die Autonomie des Theaters gegenüber dem Drama adäquat zu bestimmen. Vorsicht ist zumindest angezeigt gegenüber Versuchen, die das Künstlerische der Schauspielkunst als „Versinnlichung“ (Simmel) bestimmen wollen und vom Mittel-

wie man andererseits – ohne dem Verdacht sinnloser Rede zu verfallen – von einem auführungswidrigen „Lese-Drama“⁶ reden kann. Beides wäre beim *geinō* unmöglich und unvorstellbar: Alles ist hier auf die „Einheit“ der Aufführung gesetzt – noch bevor die Dichotomie von literarischem Werk und reproduzierender Kunst aufkommen kann, alles auf die Fähigkeit, Geschicklichkeit, Vortrefflichkeit, Brillanz der Aufführenden. Allein *in* der Aufführung „produziert“ sich diese Kunst – nicht im Niederschreiben von Texten und deren anschließender sinnlicher Reproduktion. Das schriftlich Fixierte dieser Kunst ist zwar konstitutiv für das *geinō* – und insofern unterscheidet sich das *geinō* von allen Formen des westlich-„autonomen“, d. h. nicht der Reproduktion eines Literatur-Dramas verpflichteten (Stegreif-)Theaters –, bleibt aber gegenüber der Aufführung in jedem Falle das Unwesentliche und kann sich, da in der Weise seiner (neumenal-)mehrdeutigen Notation apriorisch auf die Aufführung ausgerichtet und nur von dieser seinen Sinn erhaltend, niemals als literarisches Drama verselbständigen. Es stammt zudem in allem, was in dieser Kunst bestimmend ist (Tanz, Gesang, Puppenführung), von Schauspielern, und nur für den untergeordneten literarischen Text zeichnen der Schauspielkunst nicht mächtige Schriftsteller bisweilen verantwortlich.⁷

Zweck-Denken des 19. Jahrhunderts nicht loskommen (Max Dessoir, vgl. Steinbeck, a. a. O. 67 u. 70). Besondere Wachsamkeit aber ist geboten bei dem Versuch, wie ihn z. B. Thomas Mann vorgeführt hat, die künstlerische Autonomie des Theaters durch Verweis auf mimische Stegreifproduktion, Volksschauspiel, Kasperltheater, Puppen-, Krippen-, Schattenspiel beweisen und gegen den „Terrorismus der Literatur über das Theater“ (Versuch über das Theater, in: Gesammelte Werke in 13 Bdn. [Frankfurt a. M. 1990] Bd. X, 45) sichern zu wollen. Denn die These, das Theater habe die Literatur nicht nötig, „könnte offenbar ohne sie bestehen“, will unausgesprochen vielmehr deutlich machen, daß die Literatur, das Drama des Theaters nicht bedürfe, „das wie eine schlechte Illustration die Phantasie tyrannisiert“. Diese Position involvierte ferner die fatale Konsequenz, „das literarisch bedeutungsvolle Drama tendenziell dem Leser zuzuordnen und fürs Theater allein solche Stücke relevant zu erklären, für deren Kennzeichen Thomas Mann hält, daß man sie nicht lesen kann“ (Steinbeck, a. a. O. 71 f.). Die Ironie dieser Position Thomas Manns liegt darin, daß er damit unfreiwillig nichts anderes als Hegels Alternative wiederholt – wo doch Manns Kritik einer „Ästhetik, die dem dramatischen Kunstgeist vor dem epischen den Vorrang zu sichern noch immer sich versteift“ (ebd. 61), auch eine Kritik an Hegels „Aufhebung“ von Epik und Lyrik im Drama ist. Denn neben der Bestimmung des Theaters als bloß „äußerer Exekution“ des literarischen Werkes, anerkennt auch schon Hegel „die freie Produktivität des Schauspielers“ (a. a. O. 522), möchte sie aber nur dort am Werke sehen, wo „von Seite der Poesie her betrachtet, unbedeutende, ja ganz schlechte Produkte“ (Iffland, Kotzebue) vorliegen. – Zur Stellung des Theaters im System der Künste, zur Präponderanz des Dramas gegenüber der theatralischen Aufführung und zur „Verfangenheit“ in die falsche Alternative literarisch bedeutungsvolles Lesedrama einerseits und literarisch bedeutungsloses „autonomes“ Theater andererseits der kantischen und nachkantischen Ästhetik des 18.–20. Jahrhunderts vgl. Steinbeck, a. a. O. 48–85. – Man geht vielleicht nicht zu weit mit dem Vorschlag, die bis heute ungeklärten, ja noch nicht einmal deutlichen Aporien der Bestimmung westlicher Theaterkunst durch Kontrastierung mit dem japanischen *geinō*, wenn vielleicht auch nicht zu lösen, so doch hinreichend scharf zu fassen.

⁶ Vgl. z. B. Thomas Mann, Versuch über Schiller (Ges. Werke in 13 Bdn., Bd. 9 [Frankfurt a. M. 1974] 886). „Don Carlos“ heißt „ein dramatisches Gedicht“, und mit aller Entschiedenheit hielt sein Autor das Stück für ein Buch- und Lesedrama, das auf der Bühne nie recht heimisch werden könne, schon seiner Länge wegen nicht ...“ – Hegel lehnt zwar die Vorstellung eines „Lesedramas“ ab („... ja nach meiner Meinung sollte eigentlich kein Schauspiel gedruckt werden ...“, WW 14, 515), doch tut er dies nicht, um dem Theater zu seinem Recht zu verhelfen, sondern um die Handlung des Stückes betont zu sehen (ebd. 515); ja sein ganzes Ansinnen läuft darauf hinaus, die Schauspielkunst als essentiell redende Kunst darzutun, „Gebehrde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Scenerie“ (516) für akzidentell zu erklären.

⁷ Eugen Herrigel, von 1924 bis 1929 an der Tōhoku-Universität in Sendai tätig, hat diese Differenz

Daß hier Differenzen zum westlichen Drama/Theater walten, und nicht nur in der phänotypischen Form (wie jeder, der schon einmal der Aufführung eines Geinō-Stückes beigewohnt hat, bestätigen wird), sondern auch in der genotypischen Konzeption, erhellt am besten, wenn man sich das Nō-Schauspiel, von dem diese Kunstgattung den Namen entlieh, etwas gründlicher vor Augen führt, und Inhalt und Umfang des geinō dann durch das Kyōgen-, Kabuki- und Bunraku-Theater vervollständigt.⁸

1. Nō

Das Nō, die Nō-Aufführung, im Deutschen haben sich „Nō-(Schau-)Spiel“ oder auch „Nō-Drama“ eingebürgert (wobei die zwei Möglichkeiten der Übersetzung die oben angesprochene – und für das No nicht gegebene – westliche Dichotomie und alternative Gewichtung – literarisches Drama oder reproduzierendes Theater – aufs anschaulichste anzeigt), ist die älteste der Geinō-Künste. Ist, oberflächlich betrachtet, in mancher Hinsicht die Analogie zur griechischen Tragödie – Hauptspieler, Nebenspieler, Chor, Musikbegleitung, Maske – verblüffend,⁹ so herrscht doch in allem Wesentlichen eine fun-

zum westlichen Drama klar erkannt: „Das Stück ist daher nicht zum Lesen geeignet, wie das europäische, das schon beim Lesen alle Schönheit, Glanz und Tiefe offenbaren kann, sondern es ‚wird‘ erst durch das Genie des Schauspielers, der gerade das hinzufügt, was grundsätzlich nicht durch das Wort, nicht durch alle Sprachgewalt ausgedrückt werden kann.“ (Der Zen-Weg [München-Planegg 1958] 47) – Aus all den angeführten Gründen ginge man daher auch fehl, wenn man, wie immer wieder geschieht, bei den Geinō-Künsten von „Musikdrama“ redet (wie z. B. im Artikel „Bunraku-Musik“ des „Japanhandbuchs“ [Stuttgart 1990] Sp. 1124). Irrig ist aber auch die Bezeichnung „Gesamtkunstwerk“ (ebd. Sp. 1189), weil erneut mit zu vielen westlichen Konnotationen behaftet, die hier nicht angebracht sind.

⁸ Hier, wie in allem Folgenden, sollen die einzelnen Künste nur insoweit thematisiert werden, als für die Erörterung des jeweiligen Kunstbegriffes nötig ist. Dabei ist es für unseren Zweck hinreichend, sich auf die Künste des geinō im eigentlichen Sinne, d. h. auf die Künste des butai-geinō (bu: Tanz; tai: Podium), Nō, Kyōgen, Kabuki und Bunraku, zu beschränken und eine Thematisierung der Künste des minzoku-geinō (min: Volk; zoku: naiv, vulgär), Kagura (Tempeltanz), Bugaku (Tanz für das Staatszeremoniell), Dengaku (Tanz für Reisbau), Bonodori (Tanz für Verstorbene) etc., zu unterlassen. Bemerkt sei nur, daß die Übersetzung Volkskünste irreführend ist; diese Künste heißen nicht deshalb so, weil sie vom „Volk“, also von Laien, aufgeführt werden (das ist bei den vier aufgeführten Künsten nur beim Bonodori der Fall), sondern allein durch ihre eingeschränkte sozial-funktionale, rituelle Bedeutung (für Reisanbau, für Staatszeremoniell etc.). Hinsichtlich der Bestimmung „Aufführungskunst“ unterscheidet sich das minzoku-geinō vom butai-geinō nur dem Grad, der Artifizialität des Dargestellten nach. Elemente dieser funktionalen Tanzkünste sind in die Künste des butai-geinō eingegangen, ja haben für diese zum Teil konstitutiven Charakter. – Spricht man im Japan von heute einfachhin von geinō, so meint man meist die Schlager- und Unterhaltungsindustrie. Die Künste des butai-geinō nennt man in Absetzung dazu dann „koten geinō“ (altes, klassisches geinō). In einem weiteren Sinne wird mit „koten geinō“ alle typisch japanische Kunst vor der Öffnung des Landes bezeichnet. – Für die Geinō-Künste (Nō, Kyōgen, Bunraku, Kabuki) vgl. Y. Inoura, T. Kawatake, *The Traditional Theater of Japan* (Tōkyō 1981); J. Barth, *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten* (Wiesbaden 1972); B. Ortolani, *Das japanische Theater*, in: H. Kindermann, *Fernöstliches Theater* (Stuttgart 1966) 391–485, sowie die kommentierte Bibliographie von L. C. Pronko, *Guide to Japanese drama* (Boston 1973).

⁹ Freilich ließen sich auch schon in der Erscheinungsform gravierende Differenzen benennen, deren wichtigste „the lack of opposition“ zwischen Erstem und Zweitem Schauspieler ist. – Vgl. hierzu Jini-chi Konischi, *A History of Japanese Literature. Vol. I: The Archaic and the Ancient Ages* (Princeton 1984) 12. Zum Nō allgemein vgl. auch H. Bohner, *Nō. Einführung* (Tōkyō 1959); ders., *Nō. Die ein-*

damentale Differenz – was man mit der für die Nō-Aufführung konstitutiven Konzeption „yūgen“ wohl am besten verdeutlichen kann. Denn obwohl sich dieser Begriff in der japanischen Waka (Kurzgedicht)-Poetologie auskristallisiert hat, kann man ihn als Grundbegriff des Nō reklamieren.

Mit „Anmut“¹⁰ oder „charme subtil“¹¹ wurde dieser Begriff übersetzt. Doch das ist nicht aus dem Geist des yūgen gedacht; es ist zu vordergründig und daher zu leicht Mißverständnissen ausgesetzt. Mit Izutsu muß man diese „Sekundär-Ebene“¹² von einer diese unterfangenden Elementarebene differenzieren. In dieser grundlegenden Ebene ist yūgen nicht mehr nur ein ästhetischer Begriff, sondern vielmehr ein Begriff (zen-)buddhistischer Weltinterpretation.

Zusammengesetzt aus yū (Schwachheit, Schattenhaftigkeit, Nicht-Stofflichkeit) und gen (Dunkelheit, durch unergründliche Tiefe verursachte Dunkelheit) markiert er den Zustand, da „die Dinge und Ereignisse ... die empirische Solidität des Durch-sich-selbst-Existierens verlieren, gleichsam in der Luft schweben und somit auf die Anwesenheit der ihnen zugrundeliegenden ursprünglichen, nicht-artikulierten Wirklichkeit hinweisen“.¹³ Diese nicht-artikulierte Wirklichkeit ist das, was man in der ostasiatischen Tradition als mu (Nichts) bezeichnet. Aus diesem gewinnt – nach Zeami (1363–1443), dem größten Nō-Schauspieler, -Autor und -Theoretiker (daß dies beim Nō nicht ausdifferenziert sein kann, erhellt aus dem in Rede stehenden Phänomen der „Aufführungskunst“) – auch der „ästhetische“ Nō-Spieler seine innersten Antriebe, erhält das ganze Nō-Spiel sein Leben und seine anmutige Schönheit. Zeami spricht vom „Stil des absoluten Nichts (mufū)“.¹⁴ Der Schauspieler ist hier, in einem „Zustand, in dem es absolut nichts gibt“,¹⁵ das Gefäß der Leere, das die sichtbaren Formen zum Erscheinen bringt,¹⁶ weshalb Zeami hier auch ganz unverblümt den buddhistischen Begriff „Erleuchtung“¹⁷ gebrauchen kann.

Das geeignete „Mittel“, dies alles ins ästhetische Bild zu setzen, ist die „Stilisation“ (kata-die Muster). Ihr verdankt sich der „Zauber“, der „Geheimnischarakter“, den das Nō auf den Betrachter ausübt. Aber nicht die Stilisation, die alles über-treibt und steigert, ist hier am Werk – diese Art von Stilisation ist kennzeichnend für das Kabuki (s. u.) –, sondern die reduzierende Stilisation, die alles auf ein ihm eigentümliches Maß verkürzt: die langsame und gefrierende Bewegung; die erstickenden Kehllaute und abgedämpften

zelen Nō (Tōkyō 1956). Beachtenswert die 1916/1917 veröffentlichte und epochemachende, da Pionierarbeit leistende Schrift: E. Pound/E. Fenellosa, *Das klassische Nō-Theater Japans*, jetzt in: dies., *Nō – Vom Genius Japans* (Zürich 1990).

¹⁰ Oscar Benl, *Seami Motokiyo und der Geist des Nō-Schauspiels* (Wiesbaden 1953) 119.

¹¹ René Sieffert (Hg.), *Zeami: La tradition secrète du nō* (Paris 1960) 25, 36, 53, 175.

¹² Toshihiko und Toyo Izutsu, *Die Theorie des Schönen in Japan* (Köln 1988) 43f. – Freilich spricht auch Benl im Kapitel „Seami's Alterideal“ seiner Schrift „Seami Motokiyo und der Geist des Nō-Schauspiels“ von einer „gewandelten“ Bedeutung des Yūgen-Begriffes: „... aber dieser yūgen-Begriff hat sich gewandelt. Er hat nicht mehr die sinnlich erfäßbare Anmut, sondern das Übersinnliche als sein wesentlichstes Element.“ (142)

¹³ Izutsu, a. a. O. 42.

¹⁴ Ebd. 146.

¹⁵ Ebd. 162.

¹⁶ Vgl. ebd. 149f.

¹⁷ Ebd. 136. – Man halte gegen Zeamis Schriften die Poetik des Aristoteles – und man wird sofort gewahr, welcher Abgrund zwischen Ost und West sich hier auftut! – Auf die Theorie Zeamis und die „Semiotik“ des Nō ist Lyotard aufmerksam geworden (in: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* [Berlin 1982] 13ff.). Lyotard setzt damit einmal mehr den von Heidegger gelegten Spuren nach. Vgl. Aus einem Gespräch von der Sprache, in: *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen 1975) 83–155.

Trommelschläge der Musiker; das durch die Maske auf einen Gesichtszug reduzierte „Mienenspiel“ des ersten Schauspielers (shite); die auf das bloße Grundgerüst reduzierten Versatzstücke auf einer ansonsten leeren Bühne – es ist gerade, als wolle man alles zum Ersterben bringen, als werde alles in ein gewaltiges Gravitationszentrum hineingezogen. Unsichtbar und ohne Ort ist dieses Gravitationszentrum, aber aller Präsenz unverkennbar eingeschrieben.

Doch ist dies nur die eine Hälfte des Geschehens: So wie diese unsichtbare Mitte alles anzieht, so entläßt sie auch wieder alles Geschehen aus sich. Und auch damit nicht genug: Die ganze Aufführung wird nochmals unterfangen von einem dem Zuschauer entzogenen Geschehen, das er aber dennoch zu gewahren glaubt und das zeitlich vor der sichtbaren Aufführung liegt: der Meditation der Schauspieler. Ihr verdankt sich alles, von ihr hängt alles ab – Gelingen oder Mißlingen. Sie erst gibt dem Spieler die Sicherheit: er spielt bei höchster Bewußtheit – und doch wie in Trance. Jahre-, jahrzehntelange Übung – gelernt in der Meister-Schüler-Beziehung – sind die notwendige, doch keinesfalls zureichende Bedingung: Damit das Spiel gelingt, ist eben die Meditation unabdingbar; aller bloßen Mechanik und „korrekten“ Wiedergabe einstudierter Bewegungen, Sprech- und Gesangsweisen gibt sie jene Freiheit, die nicht mehr die Absicht, Künstelei und Eigenwilligkeit des Spielers, sondern das „Von selbst“ und „Ohne-es-zu-Wollen“ eines wieder natürlichen Geschehens sein soll: Auf ihrem Gipfel soll die Kunstfertigkeit, die in jahrzehntelanger Übung wider die naiv-natürlichen Strebungen durchzusetzen war, wieder in Natur, in sentimentalisch-geistige Natur, in das „Nicht-Spielen“ des reifen Schauspielers umschlagen. Und wie jenes unsichtbare Gravitationszentrum ist auch die Meditation selbst nicht als seiend sichtbar, sondern jeder seienden Bewegung der unsichtbare Grund; ja letztlich ist das Gravitationszentrum nichts anderes als diese Meditation.

Diese Meditation darf freilich nicht – westlich verkürzt – als bloße „Konzentration“ vor dem Auftritt verstanden werden: Es ist der Geist des Zen-Buddhismus, der hier am Werke ist und sich durch die ganze Nō-Aufführung hindurchzieht.

Redend vom Schweigen zu zeugen, Laut gebend von der Stille, durch Bewegung die Ruhe zu manifestieren – generell gesprochen: das allem Beständigen, Anwesenden und Sein zugrundeliegende Werden, Vergehen und Nichtsein zu bedeuten; ästhetisch gesprochen: sinnlich-ansprechende Bilder einer nicht-definiten Welt vorzuzeigen: dies ist das innerste Anliegen des Nō. So ist auch die Pause niemals bloß als Pause, will sagen: nur als Fehlen des noch nicht oder nicht mehr Seienden verstanden, sondern gilt als eine Art Ursprung des sinnlich Vernehmbaren. Ja, alles auf der Bühne Vernehmbare des Nō-Schauspiels ist ausgerichtet auf das, was man in der Nō-Theorie das *senu-hima*, das „Zwischen des Nicht-Spielens“ nennt.¹⁸

¹⁸ Nach all dem über das Nō Erörterten mögen Zweifel aufkommen, ob mit „Aufführungs-Kunst“ das Wesen des Nō getroffen oder damit – bestenfalls – nur die notwendige Voraussetzung des Nō benannt ist. Dies zu untersuchen ist hier nicht meine Aufgabe. Diese beschränkt sich darauf, den Kunstbegriff zu crörtern – und die Künste nur soweit zu interpretieren, als hierfür notwendig ist. Zweifel am Begriff „Aufführungs-Kunst“ für das Nō sind also nicht Zweifel an meiner Übersetzung von „geinō“, sondern schon Zweifel am Geinō-Begriff: ob mit diesem Begriff das Wesen des Nō zureichend bestimmt werden kann. Die Entscheidung hierüber behalte ich mir für eine größere Arbeit vor. Über die Beziehung des Nō zur „Dō“-Konzeption und die damit verbundene Vermeidung der Reduktion des Nō auf die bloße Technizität des Könnens, wie sie der Geinō-Begriff nahelegen könnte, vgl. unten Anm. 43.

2. Kyōgen

Als eine zwischen zwei Nō-Stücken dargebotene Art von unterhaltsam-heiterer Entspannung, als possenartiges Zwischenstück (und oberflächlich betrachtet hierin – wie das Nō der griechischen Tragödie – dem Satyrspiel vergleichbar), kann man das hauptsächlich durch kunstvoll gesprochenen Dialog sich auszeichnende Kyōgen betrachten.¹⁹ Besitzt es zwar nicht die Strenge und große Form des Nō, so steht es ihm aber in der Bestimmung, „Aufführungs-Kunst“ zu sein, nicht nach. Und zu diesem Zweck, d.h., will der Schauspieler diese hohe Stufe der Darstellung erreichen, muß er sich einer ähnlich harten und langwierigen Ausbildung unterwerfen wie der Nō-Schauspieler – in einer der zwei eigens hierfür zuständigen Kyōgen-Schulen, die jeweils ein Repertoire von 180 bzw. 254 Kyōgen-Stücken anerkennen und pflegen.

3. Kabuki

Steht – in kunstsoziologischer Hinsicht betrachtet – die reduzierend-retardierende Stilisierung des Nō ein für die Moral und den rigiden Ehrenkodex der herrschenden, kriegführenden Klasse,²⁰ so dokumentiert sich in der übertreibenden, alles ins Exzentrische und Prächtige steigernden Stilisierung des Kabuki die Darstellungssucht der wirtschaftlich prosperierenden, aber politisch ohne Einfluß bleibenden und – kompensatorisch – dem Amüsement ergebenden bürgerlichen Klasse. Muß also das Kabuki hinsichtlich seines Revue- und Showcharakters als Absatzbewegung zum Nō verstanden werden, so bleibt es doch mit dieser Absatzbewegung voll und ganz innerhalb der sich durch kunstfertige Aufführung auszeichnenden Kunstgattung.

Zusammengesetzt aus den Zeichen ka (Lied), bu (Tanz) und ki (artifizielles Können) wird auch hier bereits im Namen die die Kunstgattung geinō bestimmende Vorstellung einer durch das „Können“ der Schauspieler zustandekommenden artifiziellen Aufführung angezeigt – eine Vorstellung, die durch die frühere Bedeutung von „kabuki“, bei dessen Gründung am Beginn des 17. Jahrhunderts, als „exzentrisch“ und „unorthodox“ noch stärker betont wurde. Die Artifizialität und Komplexität der Schauspielkunst mit ihren streng stilisierten, zu einem Teil dem Nō, zu anderen Teilen den Volkstänzen und (dem noch anzuführenden) Bunraku entlehnten „Mustern“ (kana) kommt der Artifizialität der Nō-Kunst gleich.²¹ Allerdings wird das Kabuki nicht mehr – wie das Nō – vom Geist des

¹⁹ Bisweilen kann das Kyōgen auch zwischen dem zweiten und dritten Aufzug des Nō gespielt werden; es bezieht sich dann erläuternd auf den Inhalt des Stückes und ist nicht notwendig heiteren Charakters.

²⁰ In sozialer Hinsicht waren die Nō-Schulen mit der Shogunatsregierung aufs engste verbunden und mußten die Anerkennung durch diese einholen. Zeami, sein Vorgänger (Vater) Kanami und sein Nachfolger (Adoptivsohn) Onami hatten einen quasi-mönchischen Status inne, den auch ihr auf -ami endender Künstlernahe bekundet, der sich von der Gebetsformel „Namu Amidabutsu“ (Ich bekenne mich zum Amida-Buddha) herleitet; -ami fungierte als offizieller Mönchsname der von Ippen im Spätmittelalter als Zweig der Jōdo-Sekte gegründeten Jishū-Sekte.

²¹ Bezeichnend für die Differenz von Aufführungskunst und Drama/Theater sind auch Bestrebungen, das Kabuki nach der Öffnung Japans nach dem Vorbild westlicher Dramen zu modernisieren und „dramatischer“ zu gestalten; die „Form“ dieser Aufführungskunst dürfte hierfür der entscheidende Grund gewesen sein. Im Theaterbetrieb des heutigen Japan nimmt übrigens das Kabuki und nicht das westlich konzipierte Drama eine dominierende Stellung ein, und zwar in seiner traditionellen Form. Hier gibt es zwar auch Adaptionen des westlichen Dramas, so z. B. die Kabuki-Version des

Zenbuddhismus beherrscht. Eine Art Profanisierungstendenz setzt sich im Kabuki durch, die Züge des Vergnügens und der Unterhaltung – die ja im Nō noch weitgehend an das Kyōgen delegiert waren²² – gewinnen hier zweifellos an Dominanz.²³

4. Bunraku

Wie das Kabuki spiegelt auch das Bunraku – das klassische Puppentheater Japans – die bürgerliche Kultur der japanischen Neuzeit (Edo-Periode) wider. Mit einer dem Kabuki vergleichbaren über-treibenden Stilisierung erfordert es vom Shamisen-Spieler, Sänger und Puppenspieler hohes Können und äußerste Geschicklichkeit – soll den hölzernen Puppen hier das Leben verliehen werden, durch welches das Bunraku erst zu jener Kunst wird, die ihre (erwachsenen) Zuschauer in Bann zu schlagen vermag. Kommt es, von der dramatischen Gestaltung und der Darstellung menschlicher Emotionen her gesehen, dem westlichen Drama von allen Künsten des *geinō* noch am nächsten, so ist es vom westlichen Literatur-Drama doch durch einen Abgrund getrennt: Es ist eine „Aufführungs-Kunst“ – und als diese erzählen die Bunraku-Stücke nicht einfach eine Geschichte, die man auch ohne Aufführung kennenlernen könnte. Der Inhalt dieser Kunst-Stücke ist an die „Form“, d. h. die Aufführung gebunden, sich *essentiell* erst in der Aufführung konstituierend – und dem „Lesedrama“ steht dieses „Drama“ mindestens ebenso fern, wie der ursprüngliche Zenbuddhismus jeglicher Schriftreligion. –

So weit die Thematisierung der einzelnen, im Japan von heute in der Verbreitung zwar eingeschränkten, aber in diesem Rahmen durchaus lebendigen Künste der Gattung *geinō*. Die grundlegenden Züge dieser „Aufführungskunst“ und die Differenz zum westlichen Literatur-Drama und dem es reproduzierenden Theater traten deutlich zutage: Sind im Westen Schauspielkunst und Aufführung um des Werkes, genauer: um der Interpretation des Textes dieses Werkes willen da, aber in einem dezidierten Sinne nicht konstitutiver Bestandteil des Werkes – daher die Rede von einem „Lesedrama“ keinen Widerspruch anzeigt –, so könnte man im Gegensatz dazu von den *Geinō*-Künstlern behaupten, hier sei das Werk um der Aufführung willen da – und käme der Sache nahe, wenn man zugleich beachtete, daß sich dann die westliche Dichotomie nicht mehr halten läßt. In jedem Falle gilt für die Stücke der Kunstgattung *geinō*: Das „Werk“ ist von der Aufführung nicht zu trennen, das Wesentliche des Stückes ist nicht ohne Aufführung zu haben.²⁴ Die Stücke

Hamlet; aber Adaptionen solcher Art sind wohl noch geschmackvoller als Dürers „Betende Hände“ in Blech. – Für Kabuki und Bunraku vgl. M. Piper, Das japanische Theater (Frankfurt a. M. 1937) 93–286.

²² Das Kyōgen erinnert durch seinen heiteren Charakter an die Herkunft des Nō vom Sarugaku (oder Sangaku) – erheiternden, von chinesischer Musik begleiteten Kunststücken. Zur Zeit Zeamis hieß das Nō noch Sarugaku-Nō. Wohl vor allem durch Konstituierung des Nō ist das Sarugaku dann ausgestorben. – Vgl. hierzu O. Benl, a. a. O. 8–11; J. Barth, a. a. O. 64–100; B. Ortolani, a. a. O. 408–410; R. Sieffert, a. a. O. 32–35.

²³ Dieses Unterhaltungsmoment des *geinō* hat sich in der Kulturindustrie des heutigen Japan universalisiert, was seinen sprachlichen Niederschlag darin findet, daß „*geinō-jin*“ im heutigen Japan nicht mehr einen *Geinō*-Künstler (im hier erörterten Sinn des *geinō*) bezeichnet, sondern einen Unterhaltungskünstler, also Schlagersänger etc.

²⁴ Und weil das *geinō* ganz Aufführungskunst – und nicht Werkkunst – ist, so ist es auch nicht verwunderlich, sondern eine Sache höchster Konsequenz, daß sie ihr Gelingen nicht an einem abstrakt-absoluten ästhetischen Normenkanon mißt, sondern an der Anerkennung durch den Zuschauer:

des *geinō* können niemals „Lesedrama“²⁵ werden, weil der literarische Text, wie alles schriftlich Fixierte, zwar wichtig und bedeutsam ist, aber eine untergeordnete Funktion erfüllt und den Aufführenden nur als – (neumenal-)mehrdeutige – Gedächtnisstütze des mündlich in der Lehrerimitation Gelernten dient.²⁶

„Wem von der Welt noch keine Anerkennung zuteil geworden ist, möge nicht glauben, er beherrsche die Nō-Kunst.“ (Zeami, zitiert in O. Benl, a. a. O. 32. Vgl. auch 77: „Da das Nō eine Kunst ist, die sich nach dem Publikum zu richten hat.“) – Unter dieser Perspektive ist es daher auch kein Affront den Autoren gegenüber, sondern vielmehr ganz in der Ordnung der Dinge, wenn eine Kabuki- und Bunraku-Vorstellung oft keine vollständigen Stücke präsentiert, sondern nur diejenigen Einzelszenen verschiedener Stücke, in denen der Schau- bzw. Puppenspieler besonders brillieren kann, die ihm ein Höchstmaß an Kunstfertigkeit abverlangen.

²⁵ In der abendländischen Kunstkonzeption wird das Drama zu den „redenden Künsten“, zur „Literatur“ oder „Poesie“ gezählt. Auch daraus erhellt die Differenz zur japanischen Konzeption: Man zählt Nō, Kyōgen, Kabuki und Bunraku nicht zur Literaturkunst, obwohl dieser Begriff (*bun-gei*, vgl. unten) zur Zeit ihrer Entstehung längst vorlag. – „Aufführungskünste“ in dem hier angeführten Sinn des Wortes kennt die westliche Tradition nicht, wohl aber die Bemühungen des 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt des modern-avantgardistischen Theaters, eine solche zu installieren. Anzumerken ist hier auch, daß bestimmte Züge der modernen Kunst überhaupt, die dem Zufallsprinzip und dem „reproduzierenden“ Künstler mehr Rechte und höheres Gewicht einräumen, die Differenz von Reproduktion und Produktion unterlaufen wollen – und damit auch den Produktions- und Werkbegriff verändern.

²⁶ Die Kunst des Schauspiels wird erlernt in ausschließlich diesem Zwecke gewidmeten Schulen, die sich in der Hand weniger, sich traditional legitimierender Familien befinden. Durch diese traditionelle Ausrichtung wird das *geinō* geprägt von einem stark innovationsfeindlichen Sinn: So hat man ein genau fixiertes „klassisches“ Repertoire an aufführbaren Stücken ausgebildet – von den ca. 200 gegenwärtig gespielten Nō-Stücken etwa werden allein 48 Zeami zugeschrieben (25 als gesichert, sieben als wahrscheinlich und 16 als von ihm bearbeitet) –, unterrichtet die Schauspieler von Generation zu Generation in derselben Weise und ändert an der „Inszenierung“ der Stücke keinen Deut – ein für den Beobachter vor allem in bezug auf die westliche Inszenierungspraxis höchst merk- und denkwürdiges Vorgehen; versucht man doch gerade hier durch bewußt innovatorische Inszenierung das Stück „aktuell“ zu gestalten. Zwar gibt es von Yukio Mishima (1925–1970) eine Sammlung moderner Nō-Stücke (*kindai nōgaku shū*), Stücke, die auf alte Autoren zurückgehen, aber moderne Probleme in heutiger Sprache behandeln; diese wurden bei ihrer Uraufführung jedoch nicht, bezeichnenderweise, von den traditionellen Nō-Schulen, sondern von Schauspielern des westlichen Dramas aufgeführt (Nationaltheater Tōkyō, 1976). Die in Europa seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachtende Aufwertung des Regisseurs und die bis auf unsere Tage zu konstatierende innovatorische Inszenierung, die zweifellos in die seit der Jahrhundertwende beginnende „Retheatralisierung des Theaters“, in die „Abkehr vom logozentrischen d. h. dem Dramentext verpflichteten Theater“ gehört (Chr. Balme, *Das Theater von morgen* [Würzburg 1988] 12), ist ein neuer Versuch, die aporetische Dichotomie von Drama und Theater zu lösen. Es darf allerdings bezweifelt werden, ob man durch eine bewußt „aktuelle“ und „verrückt“ gestaltete Inszenierung – die Rheintöchter plantschen in der Badewanne, die SA marschiert im 18. Jahrhundert etc. – die grundlegenden Aporien der Dramen- und Theaterkunst zu lösen fähig ist. Nicht selten ist die Bewegung zum „Theater“ wirklich nichts anderes als „reines Theater“. Sie will das Wort-Drama übervorteilen, womit das Pendel nur ins andere Extrem ausschläge – als bedürfe es eines neuen Beweises für die ungelöste Beziehung von Drama und Aufführung. – Für diesen am Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa zu beobachtenden „Entliterarisierungsprozeß“ (ebd. 20) ist der Einfluß des ostasiatischen und insbesondere japanischen Theaters nicht zu unterschätzen: „Der Einfluß des asiatischen Theaters findet sich im Werk fast jedes namhaften Reformators von Craig, Fuchs, Reinhardt, Copeau über Meyerhold und Tairow bis zu Brecht und Artaud.“ (Ebd. 21) Bei Artaud etwa glaubt man ja wirklich bisweilen Zeamis Stimme vernehmen zu können: „Wenn beim Theater der Text nicht alles ist, ... das Theater noch eine Ahnung von einer anderen Sprache hat ... Es handelt sich um das Geheimwort, das keine Sprache übersetzen kann.“ (Das Pariser Theater der Nachkriegszeit, in: A. Artaud, *Die Taruhamaras. Revolutionäre Botschaften*

II. Gei-dō: die Lebens-Weg-Kunst

„Dō“ ist die sinojapanische Lesart des chinesischen „Tao“, worin bekanntlich der „Taoismus“ das höchste Prinzip, den „Weg“ allen Lebens und Seins erkennt. Und das Schriftzeichen für „dō“ ist denn auch die stilisierte Form der Piktogramme für „gehen“, „Fuß“ und „Kopf“. Der Begriff des „Weges“, wie er für die japanische Kunst relevant wurde, begann sich am Ende des 12. Jahrhunderts (am Ende der Heian-Periode) auszubilden und erhielt im 13. Jahrhundert seine einheitliche Gestalt.²⁷

Wörtlich heißt „gei-dō“ also „Weg-Kunst“. Die Behauptung, daß die Übersetzung mit „Lebens-Weg-Kunst“ adäquater ist, findet ihre Begründung in der Zuversicht, dadurch dem eigentlichen Sinn des „dō“ im „gei-dō“ – in der spezifisch japanischen Interpretation, die sich gegenüber der chinesischen durch noch größere Konkretion und „Lebens“-nähe auszeichnet – mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Die Künste dieser Kunstgattung sind kein ästhetisches Glasperlenspiel. Sie sind weder um eines kompensatorisch-ästhetischen Genusses willen da, noch sind sie auf das Schaffen eines „Werkes“ ausgerichtet. Sie nehmen vielmehr Bezug auf den lebenden, konkret in der Alltagswelt lebenden Menschen und seinen sittlichen Lebenswandel. Die „Lebens-Weg-Künste“ zeichnen sich durch diese enge Verschränkung des Sittlichen mit dem Ästhetischen aus: Das Ethos lehren sie weder über abstrakt-formale ethische Imperative noch über konkrete Ge- und Verbote, sondern durch Schulung von Einfühlung und Urteilskraft – durch Kunstübungen, die den Lebensweg des Menschen auf den Weg des Himmels ausrichten und mit diesem harmonisieren, ja, in ihrer höchsten Vollendung, in ihn aufgehen lassen sollen.

1. Sa-dō: der Tee-Weg²⁸

Will man den Geist des Teeweges erfassen, und um ihn, nicht etwa um die detaillierte Beschreibung des Ablaufs einer Teegesellschaft und die durch die jeweiligen Teeschulen bedingten Differenzen, ist es hier allein zu tun, so ist es am schicklichsten, auf Sen no Rikyū (1521–1591), den bedeutendsten, auch heute noch in hohem Ansehen stehenden Tee-Meister Japans zu rekurrieren. Der grundlegende Begriff seiner Ausrichtung des Tee-Weges ist der aus der Waka-Dichtung (s. u.) stammende Begriff des „wabi“. In der Wabi-Konzeption des Tee-Weges dominiert eine Ästhetik des Einfachen und Schlichten, eine Ästhetik der gedämpften Farbtöne und einer schlicht rustikalen Architektur und Töpferkunst.

[München 1975] 182f.) Zu diesen „nonliterary aspects of theater“ (185), zu Kontrastierung und Beziehung von westlichem und östlichem Theater überhaupt vgl. die Studie von L. C. Pronko, *Theater East and West* (Berkeley/Los Angeles/London 1974).

²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel „Dō no Keiseikatei“ (Der Ausbildungsprozeß des dō) des Buches „Nihon Bungeishi III“ (Tōkyō 1986) von Jin'ichi Konishi, 154–159. Als Momente, welche die Einheit der Weg-Konzeption ursprünglich bildeten, führt Konishi an: 1) Spezifität, 2) Traditionalität, 3) traditionale Legitimität, 4) Generalität (unerachtet ihrer Spezifität waltet in allen „Wegen“ ein gemeinsamer Geist), 5) Autorität. Konishi betont in diesem Kapitel, was die Beziehung von 1) (Spezifität) und 4) (Generalität) betrifft, vor allem die Rolle des Zenbuddhismus (und hier namentlich Dōgens) mit dessen „Ontologie“ des „Einheit ist Vielheit, Vielheit ist Einheit“.

²⁸ Oft auch als Cha-dō transkribiert oder bisweilen auch als Chanoyu (Heißes Teewasser) bezeichnet.

Dieses ästhetische Wabi-Empfinden, eine Art „ästhetische Askese“,²⁹ kommt nach Rikyū – und ist wohl auch nur von daher zureichend zu verstehen – aus „der Verwirklichung des Weges im Geiste des Buddhismus“, aus dem „Weg der spirituellen Erweckung“.³⁰

Daher sollen die am Tee-Weg Teilnehmenden nicht bei den ästhetischen Gegenständen und dem sinnlich wahrnehmbaren Verlauf der Teeveranstaltung stehenbleiben, sondern sollen durch ein äußerst strenges und gewissenhaft ausgeführtes, dem Aufbrechen verhärteter Ego-Strukturen sowohl wie dem Aufheben der Willkür geltendes Reglement hindurch zur Dimension des „Nichtseins“ (muichimotsu)³¹ vorstoßen. Für das Gewährwerden dieser „Sphäre, in der kein einziges Ding existiert“,³² als Grund und das damit einhergehende Freiwerden des Menschen von allen Verhaftungen spielen die einfachen, oft auch leicht lädierten Dinge, die Patina angesetzt haben und Spuren des Gebrauchs, der Abnutzung und der Vergänglichkeit zeigen (ästhetische Kategorie des „sabi“), eine herausragende Rolle. Eher denn die prächtigen und selbstgenügsam-positiven Dinge sind sie geeignet, auf die Dimension des alles gewährenden Nichts zu verweisen.

So ist der Tee-Weg,³³ anfänglich und letztlich, ein religiös-ethisch-ästhetischer Weg, um Buddhaschaft zu erlangen³⁴ – die Teegesellschaft keine bloße, ihren geheimen Nihilismus durch den Austausch von Artigkeiten bekämpfende Partygesellschaft. Dieser Weg zur Buddhaschaft muß immer aufs neue begangen werden, der Weg dorthin immer aufs neue gesucht und gefunden werden – ein Weg, dessen Ziel nicht am „Ende“ des Weges erreicht wird, sondern nur im Gehen dieses Weges selbst, durch ständige Übung.

2. Ka-dō: der Weg der Dichtung

Einem in der westlichen Kunsttradition Aufgewachsenen, und hier insbesondere in der klassischen Kunst und Ästhetik eines Schiller, Goethe, Kant und Hegel, weniger in der Moderne eines Baudelaire und Nietzsche Erfahrenen, wird der Dicht-Weg wohl noch als der am leichtesten zu beschreitende Weg für die bei der Lebens-Weg-Kunst angestrebte Verflechtung von „gut“ und „schön“, Moral und Ästhetik erscheinen. Poetische Kunstwerke sind nicht nur ästhetische Formakrobatik, sondern vermitteln immer zugleich auch „inhaltliche“ Aussage. Und diesem Dicht-Weg wird man wohl auch noch am ehesten von allen Weg-Künsten den Kunst-Charakter zusprechen.

Dem ka-dō werden allerdings nicht alle Literaturgattungen, sondern nur das japanische Kurzgedicht (waka/tanka) zugerechnet. Obgleich reimlos und ohne Metrum, ist die äußere Form streng reglementiert: eine aus fünf Versen aufgebaute 31-Silben-Einheit (5/7/5/7/7). Freilich ist das waka mehr als ein in fünf Teile unterteilter Prosasatz. Das waka ist ein sen-

²⁹ Izutsu, a. a. O. 72.

³⁰ Ebd. 178, 197.

³¹ Ebd. 199.

³² Ebd.

³³ Der Terminus sa-dō (cha-dō) kann historisch bis Jukō (1422–1502) und Ikkyū (1394–1486) zurückdatiert werden. Vgl. hierzu Herbert E. Plutshow, *Historical Chanoyu* (Tōkyō 1986) 78.

³⁴ Vgl. Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (New York 1929) 43: „It is a religion of the art of life.“ – Zur gewichtigen und einflußreichen Interpretation des Teeweges durch Okakura vgl. Kazuyoshi Fujita, *Das Denken im geschichtlichen Topos (I) – das Individuum in der dialektischen Bewegung von <Assimilation> und <Dissimilation>*, in: *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tōkyō*, *Aesthetics* 14 (1989) 107–138, hier insbes. 123–131.

sibles Geflecht von kokoro (Gesinnung/Geist), omoi (Gedanken), jō (Gefühl) und kotoba (Sprache). Und als gelungen gilt das Kurzgedicht vor allem dann, wenn die artikulierten Worte ein Übersprachliches evozieren, eine nicht in Worte (kotoba) faßbare Gemütsbewegung (jō).

Ein gelungenes waka zeichnet sich in der Dō-Konzeption eben nicht – dies wäre die rein ästhetische Betrachtung – durch gesuchte und ordnungsgemäß zusammengesetzte Worte aus, aber auch nicht durch eine „richtige“ inhaltliche Aussage – also auch hier, wo es, neben der Schriftkunst (s. u.), noch am ehesten von allen Weg-Künsten möglich wäre, ist nicht die Werkkategorie leitend –, sondern durch diese besondere Verknüpfung der (moralischen) Gesinnung des Autors und des ästhetischen Gebildes: Die Authentizität der Selbststempfindung und, allem zuvor, Selbstgewinnung hat in jedem Falle beim Gehen des Weges der Dichtung den Vorrang.

Für die „Weg“-Klassifikation des waka, zu einer Zeit, da es den Begriff „Literatur-Kunst“ (bungei, s. u.) schon längst gab, ist die geschichtliche Tendenz der Waka-Dichtung aufschlußreich: Aus der frühen Phase der bloßen Naturbeschreibung tendiert die Waka-Dichtung immer entschiedener dahin, in der Natur das Selbst zu entdecken. Naturanschauung, ästhetisch reflektierte Naturanschauung, dient der moralischen Einsicht, Habitualisierung und motivationalen Verankerung ethischer Grundsätze – wie das folgende waka vor allem durch eine reflektierte Beziehung von Titel und Gebilde aufs anschaulichste darlegt (und es ist das typisch buddhistische Ethos, das sich auch hier – wie schon beim sa-dō – ausspricht):

Zu keiner Zeit sollen Illusionen aufkommen

Wildgänse fliegen
über hohe Gipfel
ziehen Wolken
während der Mond versinkt
hinter Kiefern am Bergesrand.³⁵

3. Ka-dō: der Blumen-Weg

Ka-dō, der Blumenweg – homophon mit ka-dō, Dicht-Weg, aber mit anderem Schriftzeichen geschrieben – ist im Westen eher unter dem Begriff Ikebana bekannt. Und wird das Blumenstecken hier, wie übrigens zum großen Teil im heutigen Japan, auch rein ästhetisch praktiziert, so ist ka-dō doch von der Idee und der geschichtlichen Herkunft weitaus mehr als formal-ästhetisches Blumenarrangement: Im Umgang mit der Pflanze,

³⁵ Zitiert in Izutsu, a. a. O. 36. – Diese Konzeption des Dicht-Weges ist allerdings eine historische, d. h. im Japan von heute nicht mehr gepflegte. „Dichtung“ ist auch im heutigen Japan zu stark individualisiert, als daß man sie – ein unabdingbares Element der Dō-Konzeption – noch in einer Meister-Schüler-Beziehung wesenhaft erlernen und gemeinschaftlich ausüben könnte. Desto nachdrücklicher aber ist festzuhalten, daß sich die Bedeutung von „dō“, wie sie für die Geidō-Konzeption wichtig wurde, zuerst in der Waka-Dichtung ausgebildet hat – wie ja überhaupt viele Begriffe, die für andere Künste grundlegend wurden, hier ihren Ursprung haben. „The term ‚way‘ had often been applied to Japanese poetry since the early Kamakura period, when the poetic traditions of the Heian period became solidified within schools ...“ (H. E. Plutschow, a. a. O. 78f.) Vgl. hierzu auch J. Konishi, Dō. Chūsei no rinen (Dō – eine mittelalterliche Idee) (Tōkyō 1975) 73–77; ders., Nihon bungeishi III, a. a. O. 154–159; ferner: Izutsu, a. a. O. 113.

und hierbei diese auf das Wesentliche reduzierend, sollte der Mensch eine Art kommunikativen Umgang mit der Pflanze lernen, sollte lernen, sich als Glied der kosmischen Ordnung zu fühlen und zu wissen, um sein Handeln daran auszurichten.

Die Proportionalität der Zweige untereinander und in bezug auf die Vase, das Aufeinanderabgestimmtwerden der Neigungswinkel der Hauptzweige, die Einbeziehung des Raumes, für den das Gesteck bestimmt ist, und der Jahreszeit – all dies wurde getragen von einer stets dreiteiligen Grundkonzeption, deren bekannteste im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und den Menschen als das zwischen Himmel und Erde plazierte Wesen bestimmte, das hier seinen Ort zu finden und seinen „Weg“ zu suchen hat – durch Übung, lebenslange Übung des ka-dō, dessen Geschichte sich nicht von ungefähr vom buddhistischen Blumenopfer, das sich bis ins 7. Jahrhundert zurückdatieren läßt, ableitet.

4. Sho-dō: der Schrift-Weg

Die Übersetzung von Sho-dō als Kalligraphie, Schönschrift, benennt genau das Mißverständnis, das der Schrift-Weg als Weg nicht sein will, wozu er aber jederzeit, und oft früher als man wahrhaben will, ausarten kann: die Reduktion einer sittlich-ästhetischen Gesamtkonzeption auf ein formal-ästhetisches Produzieren bzw. Goutieren eines „Werkes“.

Wurde diese Schreibkunst zwar schon mit der Übernahme der chinesischen Schrift gepflegt, bekam sie mit der Ausbildung der japanischen Silbenschrift einen entscheidenden Anstoß zur Fortbildung, so wurde die Shodō-Konzeption, wie ja die gesamte Dō-Konzeption, doch erst im Mittelalter ausgebildet – und hätte ohne den Einfluß des Zenbuddhismus nicht stattfinden können. Diese Zen-Schriftkunst weist einen vergleichsweise stark individualistischen Einschlag mit nicht zu übersehenden innovatorischen Impulsen auf – begünstigt durch das schriftliche Darstellen eigener Gedichte, das zudem häufig mit der Malerei zusammen praktiziert wurde, sich durch Darstellung auf einem Blatt gegenseitig interpretierend.³⁶ Und wie die Zen-Malerei³⁷ ist auch die Schrift Ausdruck und Übung der Selbst-findung, das Ergebnis und Kondensat eines Meditationsprozesses, ohne den beide nicht wesensgemäß auszuführen wären. In der Praktizierung des sho-dō ist der Schreiber „nicht mehr ein bloß routinierter Techniker . . . , sondern jener Mensch, der mit seinem ganzen Leib und Geist, eins geworden mit dem Pinsel, das Papier zum Leben erweckt und solcherweise auf ihm sich selbst zum Ausdruck bringt. Die so geschriebene

³⁶ Die Wortfügung sho-dō läßt sich, wenn auch noch unspezifisch verwendet, bereits in dem um das Jahr 1094 entstandenen Geschichtswerk „Husō-ryakki“ nachweisen. Wichtigstes Dokument auf dem Weg zur Dō-Konzeption der Schrift ist das Werk „Juboku-sho“ aus dem Jahre 1352, das zwar noch nicht explizit von shodō spricht, aber die Weg-Bedeutung in dem Begriff „juboku-dō“ festhält. Explizit wird die Shodō-Konzeption dann in der Schrift „Shodō-kun“, die zwischen 1624 und 1644 verfaßt wurde, thematisiert. Schließlich wurde der sho-dō in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die öffentliche Schulerziehung integriert und somit vollends popularisiert. – Diese geschichtliche Entwicklung des shodō kann als exemplarisch gelten für die Entwicklung auch der anderen Geidō-Künste: Aus tastenden anfänglichen Versuchen entwickelt sich die systematische und klare, traditional ausgerichtete und sich traditional legitimierende Konzeption einer Schule, die dann institutionalisiert und popularisiert wird, um von jedermann praktiziert werden zu können. Für die Entwicklung der Künste ist schließlich auch von Bedeutung, daß die „Dō“-Konzeption sich im Namen niederschlägt (sho-dō, sa-dō etc.).

³⁷ Für diese wurde keine explizite und popularisierte Dō-Konzeption ausgebildet; der Grad der Artifizialität ist hier zu groß, um als Alltagskunst in Betracht zu kommen.

Schrift ist nichts anderes als das *Selbst-Bild* des Schreibenden selbst und zugleich das Bild des ursprünglichen Lebens“.³⁸

So weit die Künste des geidō. Zusammenfassend ist festzuhalten: Gei-dō ist die Konzeption von Kunst, die durch ästhetische Übung allgemein-lebenspraktische Anweisung erteilt. Den Weg des Menschen durch ständige Übung von aller Willkür und allem Lauenhaften der Subjektivität zu befreien, sein „Herz“ für das Wesen der Dinge zu öffnen³⁹ und mit dem Weg von Natur und Kosmos zu vereinen, den Menschen auf diese Weise zu seinem wahren Selbst zu führen, ist das vorrangige Ziel dieser Kunstgattung.⁴⁰

Wie das geinō ist das geidō keine Werkkunst, steht nicht das Ziel im Vordergrund, „Werke“ zu schaffen: „Kunst“ bezeichnet hier nicht die Produkte menschlicher Tätigkeit, sondern die menschliche Tätigkeit selbst in ihrer speziellen Ausrichtung auf den dō von Himmel und Erde. Anders aber als beim geinō sollte geidō, der Konzeption und dem Ziel nach, von jedermann ausgeübt werden, was aufgrund vergleichsweise leicht zu erlernender ästhetischer Techniken möglich ist.⁴¹ Wird diese „ästhetische Technik“ aber nur um ihrer selbst willen betrieben, so verkommt die Kunst zu bloß mechanischer Übung.

Der Geist des geidō ist vor allem vom Zenbuddhismus bestimmt, ohne dessen Nichts-Ausrichtung nur wenig von dem verstanden werden kann, was im geidō vor sich geht.⁴²

³⁸ Shin-ichi Hisamatsu, *Selbst-Bild*, in: *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, hg. von R. Ohashi (Freiburg/München 1990) 251. – Im Japan von heute spricht man nicht mehr nur von sho-dō, sondern auch von shodō-geijutsu oder sho-geijutsu (über den geijutsu-Begriff s. u.) – Zeichen dafür, daß sich der westliche Kunstbegriff gei-jutsu immer weiter ausbreitet und – soweit nur möglich – auch die alten japanischen Kunstkonzeptionen zu dominieren beginnt.

³⁹ „... direct communion with the inner nature of things“ (K. Okakura, a. a. O. 67).

⁴⁰ Beinahe überflüssig zu sagen, daß der Künstler und insbesondere Meister der Geidō-Künste durch diese enge Verschwisterung von Schönheit, Wahrheit, Güte und Wahrhaftigkeit eine moralisch integre Person sein muß: „He creates beauty, and through beauty, truth. It goes without saying that the artist, in order to be recognized as such, must be a good man.“ (H. E. Plutschow, a. a. O. 80) – Insbesondere von dieser japanischen Geidō-Konzeption fällt Licht auf die europäisch-moderne Kunsttradition, auf Größe und Elend der Autonomie der Kunst durch die Ausdifferenzierung und Separierung von Wahrheit, Schönheit und Güte. Ein Fall wie der jenes berühmten irischen Dichters, der seine Frau dazu anhielt, mit anderen Männern sexuelle Beziehungen einzugehen – mit der Intention, seine Eifersuchtsempfindungen für seine Schriftstellerei nutzen zu können –, oder gar der Fall des „poète maudit“, der die Essenz seiner Kunst aus der Diskrepanz zum Leben zieht, wäre beim Geidō-Künstler gänzlich unmöglich. Was im Westen ohne Substanzverlust der Kunst möglich, ja, dem Imperativ von ästhetischem Raffinement und Innovation verpflichtet, in gewisser Hinsicht sogar notwendig ist, würde im geidō einer Selbstauflösung gleichkommen. Aus der Perspektive des geidō ist es dann auch einleuchtend, daß die „klassische“ westliche Konzeption der Ausgewogenheit von praktischer und ästhetischer Rationalität ein – faszinierender – Balance-Akt auf dem Hochseil war – und der Sturz nur eine Frage der Zeit.

⁴¹ Was freilich nicht heißen soll, daß es nicht auch bei den Geinō-Künsten Amateure gibt. Die gibt es heute so gut, wie es sie in der Geschichte gab: „Moreover, when nō was elevated to a premier art in the Late Middle Ages, the military aristocracy stopped being mere recipients. Instead they began studying recitation and dance and put on amateur performances. Nō consequently has now become an art that cannot be fully appreciated without preliminary training in its recitation, dance, and performance.“ (J. Konishi, a. a. O. Vol. II, 94) Es sind aber eben dies Amateur-Bemühungen – eine Charakterisierung, die bei den Geido-Künsten keinen Sinn macht.

⁴² Im Vergleich mit der westlichen Kunst, und nicht nur mit deren autonom-moderner Kunst, ist es ja ein geradezu frappierender Befund, wie hier eine „Religion“ auf das innerste Wesen der Kunst – und nicht nur auf einen darzustellenden Inhalt – Einfluß zu nehmen vermag. Vgl. hierzu H. Musterberg, *Zen-Kunst* (Köln 1987); D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, insbes. Kap. VII–IX (New

Der Zenbuddhismus will seiner Idee und Grundkonzeption nach aber keine Religion des Jenseits sein, sondern Bewußtsein des Alltags. Kunst und Leben ist die eigentliche Verbindung, die im *geidō*, mit Hölderlin zu reden, das Brautfest feiern: die *Geidō-Künste* sind Lebens-Weg-Künste.⁴³

III. *Gei-jutsu: die Werk-Kunst*

Der Begriff *geijutsu* bildete sich in seiner heutigen Bedeutung erst in der Meiji-Periode (1868–1912), also nach der von den Amerikanern erzwungenen Aufgabe der Isolationspolitik, und beruht auf der Übersetzung des europäischen Kunstbegriffs – und zwar des Begriffes von Kunst, der die autonome Kunst der Neuzeit bezeichnet.⁴⁴ Diese Überset-

York 1959); H. Hammitzsch, *Zen in der Kunst der Teezeremonie* (Bern/München/Wien 1977); G. L. Herrigel, *Zen in der Kunst des Blumen-Weges* (Weilheim 1964); H. Brinker, *Zen in der Kunst des Malens* (Bern/München/Wien 1985); T. Hasumi, *Zen in der Kunst des Dichtens* (Bern/München/Wien 1986). (Das Verdienst der letztgenannten vier Schriften ist keineswegs zu schmälern, man amüsiert sich nur über die „Zen in ...“-Verkaufsstrategie des Verlages, nachdem er so überaus erfolgreich „Zen in der Kunst des Bogenschießens“ von E. Herrigel vertrieben hatte – und man amüsiert sich beinahe so, wie man auch über die Worte des Zen-Meisters, gesprochen zu seinem „perfekten“ Schüler, lächelt, er, der Schüler, sei sehr gelehrig und lasse es in seinem Lernen und Bemühen an nichts fehlen. Er habe nur einen Fehler: zuviel Zen im Kopf.)

⁴³ Diese *Dō*-Konzeption wurde auch, und hier ebenfalls angeleitet vom zenbuddhistischen Geist, in „Künsten“ ausgebildet, die man nach westlichem Vokabular als „Sport“ bezeichnet, so in der Bogenkunst (*kyū-dō*), Schwertkunst (*ken-dō*) und den auch im Westen populären *jū-dō*, *karate-dō*. Diese „Künste“ wollen nicht bloß sportliche Betätigung sein, sondern verstehen sich als leiblich-seelisch-geistige Übung. Dennoch werden diese Künste, die unter dem Begriff *bu-dō* (Kriegs-Weg) zusammengefaßt werden, nicht zum *gei-dō* gezählt: hierfür sind sie nicht sublim, d. h. ästhetisch genug. – Darüber hinaus ist der Begriff „*dō*“, im Gefolge der Lehre, alles sei Weg, in einem beinahe universalen Sinne verwendbar. So spricht man z. B. auch vom „Weg des Regierens“ (*scidō*) oder „Weg des Buddha“ (*butsudō*). In diesem weiten, unspezifischen Sinne kann man dann fast alle Künste als „Weg“ bezeichnen – vornehmlich dann, wenn sie die ästhetisch-ethische Einheit anvisieren und den Bereich des Sinnlich-Scheinhaften auf die Nichts-Erfahrung zu durchstoßen suchen, wie z. B. die Zen-Malerei oder die Gartenkunst der Zen-Klöster. – Vgl. hierzu: H. Hammitzsch, *Zum Begriff „Weg“ im Rahmen der japanischen Künste*, in: NOAG (Nachrichten der [Deutschen] Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens) 82 (1957) 5–14. In diesem Sinne zählt Izutsu (a. a. O. 100) auch das *haiku* zum *geidō*, Hammitzsch (a. a. O. 5) redet gar vom „*haikaidō*“. – Der Begriff „*dō*“ findet auch in den theoretischen Schriften Zeamis, dem führenden „Klassiker“ des *Nō*-Schauspiels, Verwendung – vornehmlich dann, wenn es, im Geiste des Zenbuddhismus, um die Erleuchtung des Schauspielers – bezogen nicht nur auf seine „Kunst“, sondern ebenso auf sein „Leben“ – oder um den Stufengang (den „Weg“) des Schauspielers beim Erlernen der unterschiedlichen Stile geht, so z. B. im Kapitel „*kyū-shūdō no shidai*“ (die Reihenfolge im Erlernen der Neun Stufen) der Schrift „Die Folge der Neun Stufen“, oder im Titel der Schriften „*Shikwadōsho*“ (Buch von der höchsten Blume Weg), „*Yūgaku-shūdō-kempū-sho*“ (Bemerkungen über den Schulungsweg des *geinō*) oder „*Shudōsho*“ (Buch des Schulungsweges). In diesem Sinne ist auch das *Nō* – zusammen mit der *Zenmalerei* und *Gartenkunst* – eine „Weg-Kunst“ (vgl. z. B. Izutsu, a. a. O. 49) – nicht aber im Sinne der anderen, der eigentlichen Weg-Künste *sadō*, *kadō*, *shodō*: der Sache nach nicht – dafür ist das *Nō* viel zu artifiziell (s. o.) – und auch dem Wort nach nicht: die Bezeichnung *nō-dō* (analog zu *sa-dō*, *ka-dō* ...) ist nicht gebräuchlich (nur die japanische Lesart: *nō no michi*), wohl aber die Bezeichnung *gei-nō* (z. B. Zeami, *Kwadensho*, 2. Buch, Abschnitt „*Monogurui*“ [Wahnsinnige]).

⁴⁴ Wie im Falle „*geinō*“ ist auch hier das Wort schon vorher bekannt, hat aber eine andere Bedeutung. In den chinesischen Geschichtsbüchern „*Shu-sho*“ aus dem Jahre 635 und „*Shin-jo*“ aus dem Jahre 644 hat es die Bedeutung von „Orakel“ und „Wahrsagekunst“ (im Dienste der Regierung). Im

zung geht auf den Philosophen Nishi Amane (1829–1897) zurück, der wesentliche Begriffe des heutigen japanischen Geisteslebens, z. B. auch den Philosophiebegriff (*tetsugaku*), gebildet hat und vielen als eigentlicher Begründer der modernen japanischen Philosophie gilt.⁴⁵

Im Begriff *geijutsu* wird „*gei*“ von Nishi sehr eng gefaßt und gegen „*gi*“ (mechanisch) abgesetzt, so daß *gei* eine westlich-autonome Bedeutung erhält und nicht mehr die mechanischen Künste, wie z. B. Hausbau, umfaßt, sondern nur auf „Seele und Gedanken“⁴⁶ sich bezieht, also die „schöne“ Kunst (*fine art*)⁴⁷ meint. „*Jutsu*“ ist ein für die Übersetzung spezifisch europäischer Begriffe vielfach gebrauchtes Wort, das z. B. auch für die Übersetzung des europäischen Wissenschafts- (*gakujutsu*) und Technikbegriffs (*gijutsu*) Verwendung fand.

Dieses Wort *jutsu* („Kunst“ im Sinne von Technik und Mittel) ist für Nishi die Übersetzung des Englischen „*art*“, und „*art*“ (und somit auch „*jutsu*“) bestimmt er, mit Hamilton: „*Yn* (= in) *science*, *scimus ut sciamus*, *yn* (= in) *art scimus ut producamus*“ (a. a. O. 43); oder: „*art is a sistem* (= system) of rules serving to facilitate the performance of certain actions“ (ebd.). *Jutsu* ist also ein Wissen, das auf Applikation, auf Umsetzung und Anwendung ausgerichtet ist – und im Falle der Kunst ist das *Telos*, um dessentwillen das Wissen angewendet wird, das zu verfertigende Produkt, das „Werk“, z. B. das Schreiben eines „Gedichts“ oder einer „Erzählung“ (ebd. 46).

In dieser begrifflichen Bestimmung von „*jutsu*“ rückt also das herzustellende Werk⁴⁸ in den Vordergrund, auf das Werk kommt hier alles an. Die erlernte „Kunst“ (*jutsu*) ist bloßes Mittel, dieses Werk zu produzieren. Sie ist weder darzustellender, aufzuführender Selbstzweck, wie bei den *Geinō*-Künsten, noch ist sie ethisch-ästhetische Übung, die auf den rechten Weg führen soll, wie bei den *Geidō*-Künsten, sondern bloßes Mittel, bloße Technik – desto besser und sachgerechter, je effektiver sie das Ziel herauszubilden vermag. Den Sinn von *geijutsu* dürfte man daher am besten treffen, wenn man anstatt mit Anwendungs-, Mittel-, Technik-Kunst, mit Werk-Kunst übersetzt, da Anwendung hier ja kein Selbstzweck ist, sondern um des *Telos* „Werk“ willen geschieht.

Diese Bedeutung von *jutsu* – „Kunst“ als Mittel, als Technik für einen Zweck – fand freilich lange vor Nishi in der japanischen Sprache Verwendung. Bei der Behandlung des *geidō* (s. o.) ging ich auch auf den *bu-dō*, den Kriegs-Weg, ein – ein Weg, der allerdings nicht so martialisch ist, wie er klingt: Denn gemäß der *Dō*-Konzeption ist hier der „Weg“, d. h. das *kendō* (Schwertfechten), das *kyūdō* (Bogenschießen) etc., schon Ziel in sich – nämlich leiblich-seelisch-geistige Übung. *Budō* wird nicht geübt, einen Feind zu besiegen. Zu Zeiten der japanischen Geschichte, als dieser Zweck noch Gültigkeit hatte, verwendete man nicht den Begriff *bu-dō*, sondern *bu-jutsu*, „Kriegstechnik“, und für die einzelnen Kampfkünste die Begriffe *ken-jutsu*, *kyū-jutsu* und *jū-jutsu*.

Zwischen *bu-jutsu* und *bu-dō* herrscht also dasselbe Verhältnis wie zwischen *gei-dō* und *gei-jutsu*: Das Kompositum mit *jutsu* artikuliert jeweils, daß es einen Zweck auszuführen gilt, während das Kompositum mit *dō* den Selbstzweckcharakter manifestiert.

japanischen Geschichtsbuch „*Zoku-Nihon-ki*“ (nach 791 entstanden) hat es die Bedeutung von „Wissenschaft und Technik“, die sich auch noch auf dem Gedenkstein für den am Ende der Edo-Periode ermordeten Wissenschaftler *Sakuma-shōzan* (1811–1864) findet.

⁴⁵ Vgl. z. B. L. Brüll, *Die japanische Philosophie* (Darmstadt 1989) 118.

⁴⁶ *Nishi Amane zenshū*, Bd. I (Tōkyō 1945) 46.

⁴⁷ „*Fine*“ übersetzt Nishi mit „*kirei*“ (schön), a. a. O. 46.

⁴⁸ Der einzige im Japanischen zur Verfügung stehende Begriff für Werk lautet denn auch „*geijutsu-sakuhin*“ oder „*geijutsu-hin*“ (*saku*-herstellen, *hin*-Ware).

Auch das Schriftzeichen für jutsu ist hier sehr aufschlußreich und geeignet, Nishis japanische Begriffsprägung für den europäisch-autonomen Kunstbegriff zu bestätigen: Etymologisch geht zwar ein Bestandteil des Zeichens, genau wie bei *dō*, auf das Piktogramm für „gehen“ zurück; das Zeichen enthält dann aber nicht mehr, wie bei „*dō*“, das stilisierte Piktogramm für „Fuß“ und „Kopf“. Jutsu ist also zwar auch, wie *dō*, ein Gehen, eine Weise, zum Ziel zu gelangen, doch ist hier das Verhältnis von Ziel und Gehen anders gefaßt. Denn konnte man bei der *Geidō*-Konzeption, was das Schriftzeichen aufs schönste verbildlichte, für *dō* behaupten, Weg und Fuß/Kopf (= Mensch) sind eins, d. h. der Weg ist (schon) das Ziel, so ist der mit jutsu gedachte Weg bloßer Weg, d. h. Mittel zum Zweck: Der Weg ist nun nicht mehr Selbstzweck, sondern Weise und Mittel, ja Technik, zum Ziel zu gelangen – „Methode“ im genauen abendländisch-neuzeitlichen Sinn des Wortes.

Dieser Kunstbegriff bezieht sich zunächst nur auf die westlichen Künste, Malerei, Plastik, Musik, Architektur, Literatur.⁴⁹ Als „autonome“⁵⁰ Werk-Künste werden sie getragen von einer emanzipierten, sich von der bürgerlichen Existenz absetzenden und die Momente von Kreativität und Innovation betonenden „genialen“ und radikal individualisierten Künstlerpersönlichkeit, wie sie für die japanische Kunst durchaus nicht typisch ist. Es zeugt für das klare Bewußtsein der damaligen Zeit, und insbesondere natürlich Nishis, daß man für diese Art von Kunst einen neuen Begriff bilden mußte, da Inhalt und Umfang dieser Kunst durch die vorhandenen Begriffe *geinō* und *geidō* nicht abgedeckt waren.

Der Begriff *geijutsu* wird dann aber auch – mit einem gewissen Recht – auf typisch japanische (obwohl hier oft bereits von der europäischen Kunst beeinflusste) Werke, etwa eines Hokusai (1760–1849) oder Hiroshige (1797–1858), angewendet. Auch lassen sich die traditionelle japanische Tempel- und Schreinarbeit wie die religiöse Malerei und Plastik *dann* als *geijutsu* charakterisieren, wenn man ihren sakralen Ursprung beiseite läßt und nur auf das künstlerisch Gemachte blickt, also gewissermaßen mit kunsthistorischem Blick an die Sache herangeht.⁵¹

Sollte man einen traditionellen japanischen Kunstbegriff nennen, der dem Begriff *geijutsu* am nächsten kommt, so müßte man „*bun-gei*“ (*bun*: die schöne Literatur, die Dichtung) dafür nehmen. Und die auch im Westen nicht ganz unbekanntes „*Romane*“, etwa die „Erzählung vom Prinzen *Genji*“ von Murasaki Shikibu, sind ja von allen japanischen Produktionen den europäischen Kunstwerken noch am ehesten vergleichbar.⁵²

⁴⁹ Hier hat nun auch das Literaturtheater, das „Drama“ im westlichen Sinn, ob von westlichen oder japanischen Autoren stammend, seinen Ort (japanisch: *shingeki*: Neues Theater, oder auch schon *shimpa*: Neue Schule; vgl. hierzu Ortolani, a. a. O. 489–516, sowie J. Barth, a. a. O. 367–381). Für die „bildenden Künste“, also Malerei, Graphik, Plastik und – im weiteren Sinne – Architektur, verwendet man in Japan auch noch den Begriff „*bijutsu*“. Gebildet aus „*bi*“ (Schönheit) und dem schon erörterten „*jutsu*“, ist *bijutsu* als Unterbegriff von *geijutsu* zu verstehen.

⁵⁰ Nishis Verständnis der Autonomie europäisch-neuzeitlicher Kunst und Ästhetik wurde vor allem durch sein Studium von Kants „Kritik der Urteilskraft“ geprägt.

⁵¹ Handwerker, die sakrale Gegenstände herstellten, also im Dienste der Religionen Buddhismus und Shintōismus standen, bezeichnete man im traditionellen Japan als *busshi* (der Buddha bildende Bildhauer), *e-busshi* (der Buddha malende Fachmann) und *dō-miya-daiku* (der Tempel/Schrein-Architekt).

⁵² Ob man in diesem Werk, ca. 1010 n. Chr. entstanden, „den ersten großen Roman der Weltliteratur“ (E. May, Artikel: Erzählprosa, in: Japan-Handbuch, a. a. O. Sp. 957) erkennt oder dies eben bezweifelt („Although it is true that the *Genji* is long by the standard of Western novels, in content it is not more than a collection of stories of short or middle length, with none of the structure that gives life to a novel.“ [J. Konishi, A History of Japanese Literature, Vol. I (Princeton 1984) 12]), hängt vor

Diese drei Kunstbegriffe stehen also der japanischen Sprache zur Verfügung, um die einzelnen Künste zu klassifizieren und den speziellen, sie auszeichnenden und tragenden Sinn hervorzukehren. Zweifellos dominiert der Geijutsu-Begriff das Kunstverständnis im heutigen Japan. Er wird oft auch dort bemüht, wo die adäquateren Begriffe *geinō*, *geidō*, *bungei* Verwendung finden müßten. Darüber wären keine großen Worte zu verlieren, wenn man nur ein Wort gegen ein anderes austauschte. Aber dies ist ja nicht der Fall. Mit *shojutsu* (anstatt *sho-dō*, siehe oben Anm. 38) betreibt und beurteilt man eben die Schriftkunst nach den Kategorien des westlichen Werkbegriffes – nicht mehr nach der Wegkonzeption. Mit der Bestimmung der *Geinō*-Künste als Dramen-Künste geht eben das spezifisch Japanische verloren. Und mögen sich die Aufführungen der einzelnen Stücke auch noch so akribisch den jahrhundertlang gültigen Regeln unterwerfen, mögen sie sich gegen alle Innovationen des westlichen Theaters in ihrer Erscheinungsform auch abzusichern wissen: sie gehen damit doch ihres eigentlichen Geistes verlustig.

Die Europäisierung Japans ist auch dort im Gange, wo an der Oberfläche alles beim alten geblieben ist. Ob irgendwann dieser Prozeß zum Stillstand kommen wird, ob man sich gar eines Tages wieder um eine ursprünglichere Aneignung der typisch japanischen Künste bemühen wird (und dann auch um eine wirkliche Auseinandersetzung mit der westlichen Kunst) – wer wollte darüber eine Prognose abgeben. Daß in den traditionellen Kunstbegriffen Erfahrungen und Einsichten vorliegen, die es wert wären, am Leben erhalten, ja: ursprünglicher angeeignet zu werden, das wenigstens sollte im Vorhergehenden sich gezeigt haben.

allem davon ab, wie eng oder weit man diesen Begriff faßt. In jedem Falle muß man dabei aber beachten, daß es in Japan kein *Versepos* im europäischen Sinne gab, von dem sich die Prosa des Romans hätte emanzipieren müssen. Der Roman ist zur Zeit der *M. Shikibu* auch nicht das spezifisch „bürgerliche Epos“ (so Hegel und im Anschluß daran Adorno mit vielen anderen für den Roman des Westens), sondern – dies betrifft Produktion, Rezeption und Thematik – eine rein aristokratische Angelegenheit.