

Simon Frisch | Teruaki Takahashi | Tilman Borsche [Hrsg.]

Denken | Sehen

Japanisch-Deutsche Spaziergänge auf Kunstwegen



VERLAG KARL ALBER



CONTRASTE

Studien zur
japanisch-deutschen Kulturkomparatistik

Herausgegeben von
Teruaki Takahashi
Tilman Borsche

Band 4

Simon Frisch | Teruaki Takahashi | Tilman Borsche [Hrsg.]

Denken | Sehen

Japanisch-Deutsche Spaziergänge auf Kunstwegen

VERLAG KARL ALBER



Copyright zum Bild auf der Rückseite des Covers: Teruaki Takahashi.

Umschlagvorderseite nach Entwürfen von Hanna Meyer unter Verwendung eines Tuschebildes von Chiang San-shih.

Dieser Band wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Bauhaus-Universität Weimar und der Ernst-Abbe-Stiftung.

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

ISBN 978-3-495-49257-4 (Print)

ISBN 978-3-495-99278-4 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2024

© Verlag Karl Alber – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2024. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei). Printed on acid-free paper.

Besuchen Sie uns im Internet
verlag-alber.de

Zum Umschlagbild und -farben auf der Cover-Rückseite

Im Hintergrund des Umschlagbildes sind neben den beiden Schlüsselbegriffen der Schriftenreihe »CONTRASTE« und »Kontrastive Kulturkomparatistik« auch der japanische Begriff für »Kontrastive Kulturkomparatistik« in sinojapanischen Schriftzeichen »hikaku-taishō-bunka-gaku« und das japanische Wort für das Verb »vergleichen«, nämlich »kuraberu« in japanischer Silbenschrift aufgereiht. Im inneren Kasten steht der Anfangsbuchstabe C, der den Schlüsselwörtern der Schriftenreihe *CONTRASTE* und *COMPARARE* sowie den Vorsilben CON- bzw. COM- und der Partikel CONTRA gemeinsam ist. In der Mitte des Buchstabens C steht das sinojapanische Schriftzeichen »hi«, das sinngemäß dem deutschen Wort »Vergleich(en)« entspricht. Es stellt zwei Menschenfiguren grafisch in leicht modifizierten Deformationen dar. Sie sind somit nicht gleich, indem sie nebeneinander stehen, um sich miteinander kontrastiv zu vergleichen. Die Öffnung auf der rechten Seite des Buchstabens C weist auf die inter- und multikulturelle Offenheit hin. Die beiden Farben Grün und Blau werden in Japan einer Umfrage gemäß mit Frieden assoziiert, den sich jede inter- und multikulturelle Kommunikation zum Ziel setzt.

ジーモン・フリッシュ、高橋輝暁、ティルマン・ボルシェ編

考えること | 見ること
芸術の道を日独の視点で散歩する

本論集は、さまざまな学問分野の研究者による論考を収録する。それらは、ここ数年にわたり、ドイツ、日本、台湾、中国本土において開催されたワークショップやシンポジウム、研究会での講演や発表に基づく。学際的に集まった研究者たちが哲学や美学、メディア学や文化学の地平と観点を、異文化横断的に拡大しようと努めた成果にほかならない。したがって、これらの論考は、伝統的あるいは現代的な文化現象を新たに見直すとともに、グローバル化した現代にあって多視点的、学際的、そして異文化横断的に考える機縁となるだろう。

〈編者紹介〉

ジーモン・フリッシュ

ワイマール・パウハウス大学専任講師。映画学・メディア学担当。オンライン学術誌『ラビット・アイ映画研究』（創刊2010）の共同編者。近著にE・フリッツ、R・リーガーとの共編著『美的カテゴリーとしてのスペクタクル』（2018）がある。研究領域は、映画理論と映画美学、哲学と美学における異文化横断的視点の問題、理論と実践の方法としての〈散歩〉など。

高橋輝暁

立教大学名誉教授。ヘルダー学会会長（2007～）、立教セカンドステージ大学講師（2012～）。非概念的思考、とくに詩的および視覚的思考は研究テーマのひとつ。日独の文学、哲学、文化現象について、比較対照文化学的観点からの編著・論文も多数。ドイツ語の著書『比較対照文化学への途上にある日本のドイツ文化研究』（2006）などがある。

ティルマン・ボルシェ

ヒルデスハイム大学名誉教授。『哲学概念史辞典』の共編著者、『一般哲学雑誌』の編者（1995-2015）。H・シュヴェツァーとの共編著『できる－戯れる－讚える－2014年のクザースー』（2016）のほか、言語哲学、文化哲学、概念史や哲学史の分野で著書と論文が多数ある。

Simon Frisch - Teruaki Takahashi - Tilman Borsche (Hgg.)

Denken | Sehen

Japanisch-deutsche Spaziergänge auf Kunstwegen

Der Band versammelt Texte von Autorinnen und Autoren, die in den letzten Jahren in Workshops, Symposien und Tagungen in Deutschland, Japan, Taiwan und China an einer transkulturellen Erweiterung von Horizonten und Perspektiven in Philosophie und Ästhetik, sowie Medien- und Kulturwissenschaften gearbeitet haben. Die Texte vermitteln neue Einblicke in aktuelle und traditionelle Kulturphänomene und eröffnen Horizonte für ein multiperspektivisches, interdisziplinäres und transkulturelles Denken in der globalisierten Gegenwart.

Die Herausgeber

Frisch, Simon. Dr. phil, Inhaber der Dozentur für Film- und Medienwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar. Mit-Hg. der Onlinezeitschrift *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Hgg. S. Frisch, Elisabeth Fritz, Rita Rieger: *Spektakel als ästhetische Kategorie*, Paderborn 2018. Forschungsschwerpunkte: Filmästhetik, Filmtheorie, transkulturelle Philosophie und Ästhetik, Spaziergang als Praxis in der Theorie.

Takahashi, Teruaki, Prof. em. an der Rikkyo University/Tokyo, seit 2007 Präsident der Herder-Gesellschaft Japan und seit 2012 Dozent am Rikkyo Second Stage College. Ein thematischer Schwerpunkt auf nicht begrifflichem, u. a. poetischem und visuellem Denken. Zahlreiche Studien über japanische und deutsche Literatur, Philosophie und Kulturphänomene nicht zuletzt aus kontrastiv-komparatistischer Sicht, darunter *Japanische Germanistik auf dem Weg zu einer kontrastiven Kulturkomparatistik*, München 2006.

Borsche, Tilman. Prof. em. an der Universität Hildesheim; Mit-Hg. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hg. *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* (1995-2015), Hgg. T. Borsche, H. Schwaetzer *Können - Spielen - Loben. Cusanus 2014*, Münster 2016, Zahlreiche Beiträge zu Sprach- und Kulturphilosophie sowie Begriffs- und Philosophiegeschichte.

Hinweise für die Leserinnen und Leser

Die Unterschiede zwischen der japanischen und der deutschen Schreibweise machen einige Anpassungen erforderlich, die hier kurz erläutert werden sollen:

1. Die Transkription japanischer Texte in lateinische Schrift folgt prinzipiell den von James Curtis Hepburn (1815–1911) entworfenen Regeln, größtenteils in Anlehnung an die englischen Ausspracheregeln, wie der Umgang mit den Konsonanten zeigt. Dagegen ist jeder Vokal isoliert und fast so auszusprechen wie in der deutschen Sprache, wobei nur diejenigen Vokale gedehnt ausgesprochen werden, über die das Dehnungszeichen wie *Ā*, *ā* gesetzt ist. Auf dieses wird allerdings bei japanischen Eigennamen manchmal verzichtet.
2. Japanische Wörter werden prinzipiell kleingeschrieben, es sei denn, dass sie entweder Eigennamen sind (Kurosawa) oder kontextuell als ins Deutsche eingebürgerte Fremdwörter gelten (Ikebana) oder den ersten Wortteil deutscher Komposita bilden (Shin-Regelschrift) oder am Satzanfang stehen.
3. Um die Identifizierbarkeit der in die lateinische Schrift transkribierten japanischen Komposita zu sichern, wird nach Bedarf zwischen die zusammengesetzten Wörter jeweils ein Bindestrich eingeschoben. Ferner zeigt ein Apostroph zwischen dem Konsonanten »n« und einem darauffolgenden Vokal (Sen'ō) an, dass die beiden Laute phonetisch isoliert ausgesprochen werden.
4. Die sinojapanischen Schriftzeichen lassen in der Regel mehrere Aussprachemöglichkeiten zu. In den meisten Fällen hat allerdings jedes Wort nur eine Aussprache. Es gibt aber Fälle, in denen die Aussprache schwankt. Dabei werden die Lesarten nicht unbedingt vereinheitlicht.
5. Die Aussprache von Eigennamen und ins Japanische eingebürgerten Fremdwörtern westlicher Herkunft wird in der japanischen Sprache zumeist stark modifiziert. Nicht selten werden sogar dieselben Namen auf verschiedene Weise wiedergegeben. So können bei der lateinischen Transkription die westlichen Eigennamen entweder dem japanischen Wortlaut folgen, oder sie werden, um ihre Identifikation zu erleichtern, so wiedergegeben, wie es im Deutschen üblich ist. Hierfür wird die im Einzelfall getroffene Entscheidung der Autorinnen und Autoren respektiert.

6. In japanischer Schrift wird der Familienname vor den Vornamen gesetzt, wenn es sich um japanische Personennamen handelt. Sie werden aber bei der lateinischen Transkription, wie es bei den Japanern durchaus Usus ist, der deutschen Reihenfolge angepasst, um eine Verwechslung der beiden Namen unter denen, die von der Reihenfolge der japanischen Personennamen keine Kenntnis haben, zu vermeiden. Es findet allerdings manchmal auch die japanisierende Umkehrung der Reihenfolge statt, die der Regel der internationalen Japanologie entspricht und auch etwa in den Titelangaben von Gesamtausgaben oder bei manchen historischen Personen älterer Zeiten angemessen sein dürfte. Um diesem Dilemma zu entkommen, werden alle auf das Initial folgende Buchstaben in japanischen Familiennamen unabhängig von der Reihenfolge beider Namen zumindest bei der Erstnennung in Kapitälchen gesetzt. Bei chinesischen Personennamen wird der Familienname immer zuerst genannt, sodass hier keine Kapitälchen gesetzt werden.
7. Gebildete Japaner früherer Zeiten haben sich, wie es üblich war, zusätzliche Vornamen gegeben und werden oft mit diesen Künstler- bzw. Gelehrtennamen bezeichnet. Dabei bleiben ebenso, wie bei den Namen Angehöriger des kaiserlichen Adels und des Samurai-Standes, die Familiennamen nicht selten gänzlich unerwähnt.
8. Je nach Bedarf und besonders bei der Erstnennung werden die in lateinische Schrift transkribierten japanischen Angaben (Wörter, Phrasen und Sätze) auch in sinojapanischen Schriftzeichen und/oder japanischer Silbenschrift wiedergegeben, um Japanischkundigen die Orientierung zu erleichtern. Werk- bzw. Buchtitel werden bei ihren lateinischen Transkriptionen bzw. deutschsprachigen Übersetzungen durch Kursivschrift kenntlich gemacht, während bei ihren darauf folgenden Angaben in japanischer Schrift auf deren Anführungszeichen verzichtet wird, die üblicherweise für Titelangaben benutzt werden. Bei bibliographischen Angaben steht jeweils der Originaltitel in Schriftzeichen (gegebenenfalls auch mit Silbenschrift gemischt) oder in lateinischer Transkription. Ihm wird bei der Erstnennung auch eine deutsche Übersetzung beigegeben. Im Fall von ins Japanische übersetzten Schriften wird auch der Originaltitel genannt.
9. Vor dem Erscheinungsjahr in der bibliographischen Angabe japanischer Literatur wird gegebenenfalls der Verlagsname einge-

fügt, der für ihre Kennzeichnung wichtiger ist als der Erscheinungsort, weil Bücher in Japan besonders seit der Nachkriegszeit zumeist in Tokyo erscheinen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	15
Einleitung	17
<i>Simon Frisch</i>	
Denken Sehen	
Japanisch-deutsche Spaziergänge auf Kunstwegen	19
Sektion I Unerwartete Begegnungen	33
<i>Wolfgang Christian Schneider</i>	
›Franz von Assisi und Der Mond aus dem Zensurfenster‹ von Aoyama Embin.	
Japanisch-chinesische Poetik und deutsch-europäische Dichtkunst im Kriegsgefangenenlager von Kurume und seiner George-Runde	35
<i>Jörg Paulus</i>	
›Ähnlichkeiten aus entlegnen Wissenschaften‹	
Japanische Passagen im Aufschreibesystem Jean Pauls	93
Sektion II Philosophische und ästhetische Perspektiven	113
<i>Tilman Borsche</i>	
›Begriffe sehen‹	
Das nescio quid der Anschauung als Ursprungsort und Beweggrund des Denkens in Begriffen	115

Mario Kumekawa

Die Modernisierung traditioneller japanischer Ästhetik Begriffe und Konzepte philosophischer Ästhetik des modernen Japan im Spannungsverhältnis zu europäischen Traditionen	133
--	------------

Naoki Sato

Das Konzept »shin-gyō-sō« in der japanischen Kunst	153
---	------------

Mathias Obert

Einige transkulturelle Beobachtungen zu Ort und Zeit des Bildes	197
--	------------

Sektion III Kunstformen im Vergleich (a) Gärten, Theater und Fächer	223
--	------------

Teruaki Takahashi

Begriffe und Gestalten des Gartens in Ost und West Zur Einstellung des Menschen gegenüber der Natur in kontrastivem Vergleich.	225
---	------------

Morihiro Niino

Butō in Japan Verzerrung und Auszehrung als künstlerische Strategie gegen die Moderne.	261
---	------------

Cornelia Ortlieb

Fächergedichte, Türkisvariationen und goldene Pfauen Französisch-japanisch-deutsche Bildsprache um 1900.	283
---	------------

Sektion IV Kunstformen im Vergleich (b) Ikebana und Film	309
---	------------

Claudia Waltermann

Blumenkunst in Ost und West – Unterschiede, Gemeinsamkeiten und gegenseitige Beeinflussung	311
---	------------

Simon Frisch

Gebilde aus Raum und Zeit

Ästhetische Beziehungen zwischen Ikebana und Film 349

Kayo Adachi-Rabe

Ikebana und die filmische Handschrift

Am Beispiel von *La Flor* von Mariano Llinás 375

Sektion V Zurück in die Zukunft: digitales Handwerk 403

Jan Willmann, Michael Braun

**Vorwärts zur Tradition: Entwurf, Produktion und Handwerk
im digitalen Zeitalter**

405

Anhänge 427

Teruaki Takahashi

»CONTRASTE« und »Kulturkomparatistik« 429

Die Autorinnen und Autoren 435

Register I

Orte, Sachen, Werktitel 439

Register II

Personen, mythologische Gestalten 489

Vorwort

Der vorliegende Band ist aus einem Workshop hervorgegangen, der im September 2019 unter dem Titel »Übersetzen, Vergleichen, Unterscheiden: ein deutsch-japanischer Perspektivwechsel« in Weimar stattfand. Organisiert wurde der Workshop von Teruaki Takahashi und Simon Frisch als Kooperation zwischen der Rikkyo-Universität Tokyo und der Bauhaus-Universität Weimar. Der Idee zu diesem Workshop waren Begegnungen in unterschiedlichen Konstellationen in Workshops, Tagungen, Seminaren und Sommerakademien in Hildesheim, Frankfurt am Main, Berlin, Tokyo, Kyoto, Taipei, Kaohsiung und Weimar vorangegangen, in denen es immer wieder um vergleichende Denkbewegungen zwischen japanischen, chinesischen und europäischen Kulturräumen ging. So ist über mehrere Jahre ein mehr oder weniger kontinuierliches, vielstimmiges Gespräch entstanden, das in unterschiedlichen Formaten und unterschiedlichen Zusammensetzungen geführt wurde, wodurch sich ein informelles Netzwerk mit losen Enden bildete.

Die eigentliche Idee zu einer Publikation entstand dann bei einer eher zufälligen Wiederbegegnung am Kaffeepausentisch auf einer Tagung des Zentrums für Klassikforschung zum Thema »Konzepte des Klassischen in ostasiatischen Kulturen« im Jahre 2018 in Weimar. Die Idee war, aus den vielen Gesprächen, die hier und da mehr oder weniger verstreut und lose verlaufen waren, einige Perspektiven an einen Ort zu versammeln und zu profilieren. Die gemeinsame Horizontlinie sollte darin bestehen, für Philosophie und ästhetische Theorie, die weltweit immer noch dominant durch abendländische Kriterien und Konzepte geprägt sind, Perspektiven aus ostasiatischen Ästhetiktraditionen zu gewinnen, um ein multiperspektivisches und transkulturelles Denken für die Gegenwart anzuregen.

Das Bauhaus-Jubiläumsjahr 2019 ermöglichte die Finanzierung einer Zusammenkunft, und so trafen sich im Spätsommer des Jahres 2019 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen und unterschiedlichen Regionen Deutschlands und Japans in Weimar, um drei Tage lang in der Lounge des Internatio-

nalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) ein Gespräch über ästhetische und theoretische Denkbewegungen zwischen dem ostasiatischen und dem westlichen Kulturraum, im engeren Sinne um deutsch-japanische Perspektiven zu führen. Für den Band wurde der Personenkreis um Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner aus vergangenen Treffen erweitert. Inhaltlich gibt es daher eine große Bandbreite von gegenwärtigen und historischen Themen, Gegenständen, Theorien, Praktiken und Phänomenen jeweils aus deutschen und aus japanischen, und auch aus französischen und chinesischen Kulturbereichen. Manche Beiträge schlagen einen sehr großen Bogen, andere sind sehr kleinteilig an bestimmten Praktiken, Techniken oder Künsten orientiert.

Unser Dank gilt vor allem den Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge für die Publikation verfasst und überarbeitet und die geduldig den Publikationsprozess begleitet haben. Des Weiteren gilt der Dank dem International Office der Bauhaus-Universität für die Ermöglichung der Reisen der japanischen Kolleginnen und Kollegen im Bauhaus-Jubiläumsjahr 2019, der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, der Dozentur für Film- und Medienwissenschaft, sowie der Ernst-Abbe-Stiftung für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung. Zu großem Dank verpflichtet sind wir Gerrit Heber für die organisatorische Hilfe bei dem Workshop und auch dem IKKM für die Bereitstellung der Lounge. Den Band betreffend, gilt erneut Gerrit Heber großer Dank für sein sorgfältiges Lektorat der Beiträge. Für die Unterstützung bei der Einrichtung der Texte danken wir außerdem Laura Khachab und vor allem Marit Breede für das Endlektorat und die sorgfältige Formatierung der Typoskripte. Ausdrücklich gedankt sei schließlich dem Verlag Karl Alber und dessen Verlagsleiter Martin Hähnel und dem gesamten Verlagsteam für die Aufnahme des vierten Bandes der Reihe *CONTRASTE* ins Verlagsprogramm und für die geduldige Betreuung der Publikation.

Tokyo/Hildesheim/Weimar
im Herbst 2023

Die Herausgeber

Einleitung

Simon Frisch

Denken | Sehen

Japanisch-deutsche Spaziergänge auf Kunstwegen

Auf dem Titelbild des Buches ist eine weiße Kreisform zu sehen, über die sich schwarze Tuscheformen verteilen. Die Tuscheformen sind in ihrer Gestaltung unterschiedlich. Eine große flächige Gestalt hebt sich von den übrigen ab und verläuft über die weiße Kreisfläche hinaus, und die Silhouette einer Frau auf einem Stuhl ist zu erkennen. Anders als diese Frauengestalt sind die übrigen Formen nicht eindeutig zu figürlichen Darstellungen ausformuliert. Es könnten Gräser, Äste oder Steine sein, aber auch abstrakte gestische Formen. Die Flächigkeit aber ist allen Formen gemeinsam, und ihre Verlaufsform tritt beim Betrachten des Bildes immer wieder in den Vordergrund, auch die der Frauengestalt. Der Blick bewegt sich so zwischen gesehener Form und erkannter Figur. Erkannte Figuren bilden sich jedoch in anderer Weise als gesehene Formen, und sie sind von anderer Art: Figuren werden gedacht und mit Begriffen zu Gegenständen gefasst, wie »Frau«, »Stuhl«, »Gras«, »Stein« oder »Ast«. Formen werden eher in ihrem Verlauf und nach ihrer visuellen Gestalt beschrieben. Den Namen und Begriffen jedoch, mit denen die gemalten Gestalten als Figuren geistig erfasst werden, entgeht eine vielfältige Bandbreite der Bewegungen des Sehens, die Beschreibungen von Formen gelangen ihrerseits nicht zu autonomer Entität. Das Titelbild des Buches lädt ein, die unterschiedlichen Vorgänge im Denken und im Sehen zu beobachten.

Denken und Sehen, die beiden Begriffe, unter denen die Aufsätze dieses Bandes versammelt sind, bezeichnen zwei unterschiedliche Tätigkeiten, deren komplizierte Beziehung in der Philosophie eine lange Tradition hat. Denken wird als geistig-begriffliche Tätigkeit unterschieden von der sinnlichen Aktivität des Sehens. Diese Unterscheidung von Geist und Sinnen und ihre Bewertung hat in den Kulturen, in denen es diese Unterscheidung gibt, eine wechselvolle Geschichte. Sie prägt kulturspezifische Alltagsdebatten, wie beispiels-

weise die Frage über den pädagogischen Wert oder Unwert von Comics, Filmen und anderen Bildmedien gegenüber geschriebenen Texten und verbalsprachlichen Medienformen. Umgekehrt gerät in sprachskeptischer Kulturkritik das begrifflich-diskursive Denken oft in den Verdacht der Manipulierbarkeit, weil Begriffen und Namen die empirisch-sinnliche Verbindung mit der Welt fehlten. Die Frage nach dem Vorzug entweder des Geistigen oder des Sinnlichen wird jeweils kulturell entschieden, grundsätzlich ist sie nicht entscheidbar. Durch eine Verlagerung der Frage aber hin zu den Artikulationsformen und Medien des Denkens öffnet sich ein Weg, auf dem eine Vervielfältigung der Perspektiven möglich wird.¹ Das Sinnliche und das Geistige scheinen dann nicht so sehr in sich gegenseitig ausschließender Opposition aufeinander bezogen, sondern werden als Verlauf, wie auf einer Skala oder als Kurve, von Artikulationsformen des Denkens darstellbar. Zwischen begrifflich-geistigem und sinnlich-sehendem Denken lassen sich dann eine ganze Reihe von Artikulationsformen denkender Tätigkeiten eintragen. Neben der Bildung von Begriffen und Namen können Artikulationsformen wie Gesten, Zeichnungen, Gesang, Musik, Tanz usw. als Tätigkeiten des Denkens untersucht und beschrieben werden. Der Begriff des Denkens erweitert sich so um Bereiche des Sinnlichen, insbesondere um Artikulationsformen aus dem Bereich der Künste. Deswegen begeben sich die Aufsätze in diesem Band auf Spaziergänge auf Kunstwegen. Gilles Deleuze hat darauf hingewiesen, dass die Vielfältigkeit der Perspektiven in den Künsten eigentlich immer radikal verstanden werden muss: »Jede Perspektive oder jeder Blickpunkt muss einem autonomen Werk entsprechen, das einen hinreichenden Sinn hat: Was zählt, ist die Divergenz von Serien, die Dezentrierung der Kreise, das Monster.« (Übers. SF.)²

Der Ansatz der kontrastiven Kulturkomparatistik in diesem Band soll zu einer Denkbewegung von solchen Divergenzen von Serien und Dezentrierungen von Kreisen anregen. Denn jeder Perspektive entspricht nicht nur ein autonomes Werk, sondern auch eine autonome

¹ Zu dem Konzept der Artikulationsformen des Denkens vgl.: Tilman Borsche (Hg.): *Artikulationsformen des Denkens*, publiziert als Sonderheft der *Allg. Zs.f. Philosophie*, Jg. 40, H. 2–3, 2015.

² »Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une œuvre autonome, ayant un sens suffisant: ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le ›monstre‹«, Gilles Deleuze: *Différence et Répétition*. Paris, 1968. S. 94.

Denkweise und eine autonome Welt. Die Aufsätze des Bandes bewegen sich aus diesem Grunde auf interkulturellen, insbesondere japanisch-deutschen Kunstwegen. Japan und Deutschland sind, auch wenn die meisten Aufsätze den Schwerpunkt tatsächlich auf Japan und Deutschland legen, hier auch zu verstehen als Chiffren für einen unterscheidenden Vergleich in einem erweiterten Rahmen zwischen den abendländisch-europäischen und den sino-japanischen Kulturtraditionen. Die kulturkomparatistische Methode profiliert somit noch einmal den Ansatz von Divergenz und Dezentrierung: Die Vielfalt von Perspektiven bedeutet eine Vervielfältigung von Artikulationsformen und Weisen des Denkens.

Die Ordnung der Künste ist nicht universell. Das wird in der europäisch-westlichen Kulturgeschichte gerne vergessen, wenn sie in allen Kunstproduktionen und -tätigkeiten nach Ähnlichkeiten der Erscheinungsweisen sucht, ausgehend von gegebenen und vertrauten Gattungsbildungen oder Kategorien ›der Künste‹. In den Beiträgen des Bandes zeigt sich immer wieder, dass gerade in Vergleichen auf der Grundlage derselben Metiers, Materialien oder Dispositiven eher Unterschiede als Gemeinsamkeiten zutage treten. Die gärtnerische Arbeit (Takahashi), die Kunst des Blumensteckens (Waltermann), die performativ-theatrale Aufführung (Niino) oder die Dichtung (Schneider, Paulus) finden in Japan und in der westlichen Kultur jeweils unterschiedliche Wege und führen zu unterschiedlichen Ausformungen. Auch die Ordnungen des Schönen, die Begriffe und Kategorien der Ästhetik und der kulturellen Praktiken selbst, etwa des Malens, Schreibens, Gestaltens und Lesens, weichen nicht nur im Detail voneinander ab, sondern sind oft schon im Grundsatz verschieden gefügt (Kumekawa, Sato, Borsche). Es mag hier und da erstaunen, dass die Kunstgattungen und Kriterien, die wir in Europa kennen und gebildet haben, sich mitunter nahezu gegenteilig artikulieren und fügen können, so dass innerhalb der vermeintlich selben Kunstgattungen Vergleiche oft gar nicht greifen und ins Leere führen. Umgekehrt aber lassen sich in völlig unterschiedlichen ›Kunstgattungen‹ Gemeinsamkeiten finden, die kaum zu vermuten gewesen wären, etwa Malerei und Film (Obert), Ikebana und Film (Adachi-Rabe, Frisch), Dichtung und Fächerdekor (Ortlieb) oder Handwerk und Digitalität (Willmann/Braun).

Die Geschichte der ostasiatischen wie die der abendländischen Künste ist geprägt von gegenseitigen Anverwandlungen, in deren Zuge – und auch durch die – sich interessanterweise zugleich die

modernen nationalen Identitäten der Länder herausbildeten. Im Westen ist seit den 1860er Jahren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein im sogenannten »Japonismus« in mehreren Wellen eine gezielte Aneignungsbewegung japanischer Formen zu beobachten in den Bereichen der Bildenden Kunst, Theater, Musik, Kunsthandwerk, Architektur und Literatur,³ und schließlich auch im Film.⁴ In Japan findet nahezu gleichzeitig in der Meiji-Restauration eine gezielte Aneignung von Formen und Formaten aus dem Westen statt in den Bereichen der Kultur, der Bildung, aber auch in der Verwaltung, im Militär und in Industrie und Handel. Die gegenseitigen Aneignungen in dieser kulturellen Begegnungsbewegung von Japan und dem »Westen« gingen freilich einher mit Transformationen, Missverständnissen (mitunter fruchtbaren) und Anpassungen an die jeweiligen kulturellen Gegebenheiten und Horizonte in Japan und im Westen. Diese Doppelbewegungen von Assimilation und Akkommodation in der gegenseitigen Rezeption hatte in beiden Kulturen großen Einfluss auf die Herausbildung moderner Kulturformen. In den Künsten war die gegenseitige Faszination für die jeweiligen Unterschiede in den Horizonten der »Künste« und »Kunstgattungen« von großer Bedeutung.

Lange Zeit stellte die abendländische Kunstphilosophie das Kunstwerk und seine Interpretation in den Mittelpunkt, und im Grunde dominiert die *Kritik und Deutung von Werken* noch heute die abendländische Kunstpraxis. Der Betonung von *Kunstwerken* in der westlich-europäischen Kunsttradition steht in der ostasiatischen Kunsttradition das Konzept der *Kunstwege* (tao oder dao – Weg) gegenüber. Ein System der Künste und eine allgemeine Kunsttheorie, wie sie sich im Westen gebildet hat, existierte lange Zeit nicht in Japan. Das Nachdenken über die Künste fand in Handbüchern von

³ Zum Japonismus vgl.: Klaus Berger: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*. München, 1980; Claudia Delank: *Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München, 1996; Karsten Kenklies, IMANISHI Kenji (Hg.): *Aufklärungen – Modernisierung in Europa und Ostasien*. München, 2016; Karin Kirsch: *Die Neue Wohnung und das Alte Japan*. Stuttgart, 1996; Gabriel P. Weisberg et al. (Hg.): *Japanomania im Norden Europas. 1875–1918*. Berlin, 2016; Siegfried Wichmann: *Japonismus: Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Herrsching, 1980.

⁴ Zu Film und ostasiatischer Ästhetik vgl.: Simon Frisch: Editorial: Film und ostasiatische Ästhetik – Perspektiven für die Filmtheorie. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* (ISSN 2192–5445), Nr. 8, S. 1–10. <http://www.rabbiteye.de/2016/8/frisch_editorial008.pdf> (02.01.2023) und MRYAO Daisuke: *Japonisme and the Birth of Cinema*. Durham, 2020.

Künstlern für Künstler statt, wie etwa die berühmten Schriften von Zeami (世阿弥) zum Nō, die aber geheim blieben und nur in den Familien der Künstler und ihren Gilden weitergegeben wurden. Im späten 19. Jahrhundert erst wurde für die Künste der Sammelbegriff »Wegkünste« (jap. »geidō« 芸道) gebildet.⁵ Zu diesen zählen auch Praktiken, die wir im Abendland gewöhnlich nicht zu den Künsten zählen, wie der Teeweg (»chadō« bzw. »sadō« 茶道), der Duftweg (»kōdō« 香道), der Blumenweg (»ikebana« bzw. »kadō« 花道 bzw. 華道) oder die bekannten Kampfkünste (»budō« 武道, »kendō« 剣道, »jūdō« 柔道). Charakteristisch für die Wegkünste sind die Entfaltung, Empfindung, Organisation und Wandlung von *Kräften*. Die Kultivierung der Kräfte, oder eben der Lebensenergie *Qi* (chines. 气 bzw. 氣 und in pinyin »qì«; sinojap. 氣 und in lateinischer Umschrift »ki«), steht in nahezu allen ostasiatischen Künsten im Zentrum des Interesses. An ihrer Stelle stehen in den westlichen Künsten verstehende Einsicht und feststellende Erkenntnis. Was sich grob und vereinfachend so schematisieren lässt, wird in den Beschreibungen von konkreten Kunstpraktiken und ästhetischen Einzelanalysen schnell kompliziert. Die kulturellen Austauschbewegungen finden und fanden in vielen kleinen Bewegungen statt, die zudem nicht immer bewusst vollzogen wurden (und noch werden). Nicht selten sind die Anverwandlungen in kulturellen Prozessen außerdem durchaus auch exotistisch motiviert und gewinnen genau daraus eine besondere und eigentümliche Kraft und Wirkung.

Mit der Bewegung des Spaziergangs im Untertitel des Bandes wird für das entgrenzende, kulturkomparatistische Denken eine sachgemäße Methode ein- und vorgeschlagen. Das mag insofern widersprüchlich erscheinen, als der Spaziergang sich – im Gegensatz etwa

⁵ Vor der Adaption der westlichen Kultur in der Meiji-Zeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gab es im Japanischen keine traditionelle Terminologie für einen Gesamtbereich der Künste, wie er im Abendland sich herausgebildet hatte. Zu den japanischen Kunstwegen siehe einführend: Günter Seubold: Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs. In: *Philosophisches Jahrbuch* 101.2, 1993. S. 380–398; Horst Hammitzsch: Zum Begriff »Weg« im Rahmen der japanischen Künste. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 82, 1957. S. 5–14; HASHIMOTO Noriko: Schlüsselworte in der Lehre vom Kunstweg. In: Hans Belting, Lydia Hausteil (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München, 1998, S. 163–169; ŌHASHI Ryōsuke (1998): Zum japanischen Kunstweg. Die ästhetische Auffassung der Welt. In: Hans Belting, Lydia Hausteil (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München, 1998. S. 149–162.

zur Wanderung oder zur Expedition – eigentlich gerade der Festlegung einer Methode enthebt. Er enthebt sich überhaupt jeglicher Festlegung, gewinnt aber genau darin einen methodischen Wert, nämlich gerade als Methode der Enthebung bzw. der Loslösung. Die Methode des Spaziergangs als heuristische Praxis hat sich inzwischen etabliert in der Spaziergangswissenschaft,⁶ die in den 1980er Jahren von Lucius Burckhardt als kulturwissenschaftliche und ästhetische Methode mit dem Ziel entwickelt wurde, gewohnte und gelernte Bahnen zu verlassen und Entdeckungen zu machen durch überraschende Begegnungen. Der Spaziergang ist methodischer, als man auf den ersten Blick zu glauben geneigt sein mag: Es geht nämlich um die gezielte Vervielfältigung von Perspektiven, also um die Erzeugung von Vielfalt im Vorhandenen und im Möglichen. Der Spaziergang kann auch Methode sein in *Gedankengängen*, in denen er ungerichtete, flexible Bewegungen vollzieht und unsystematisch Blickpunkte sich entwickeln lässt. Alle Sinne sind in wechselnder und unterschiedlicher Intensität in freier Bewegung. Spaziergang ist kein Denken in Begründungen, sondern eine Bewegung der Erkundung, aber ohne eine Expedition zu werden. Im gemächlichen, ungerichteten Gehen gelangen Spazierende zu einer anderen Art von Anschauung (Theorie). Der Spaziergang bezieht den Gang selbst mit ein und findet und bildet seine Gründe und Begründungen für seine Denkweise und seine Bewegungsrichtungen aus der Bewegung heraus. Im Gegensatz zur Expedition, und auch zur Wanderung, hat der Spaziergang kein eigenes Interesse, keine Mission, keinen Forschungsgegenstand und keine Frage, und auch keine bestimmte Route, kein Pensum. Spazierende finden Dinge, von denen sie vorher noch nicht wussten, dass sie sie suchen könnten. Unterwegs entwickeln sich Interessensfelder, oder aber man kann auch entdecken, dass es nichts zu entdecken gibt. Der Spaziergang sieht von Absichten ab und öffnet Einsichten. Vor allem Einsichten in Alternativen zum Begriffenen, Erkannten, Gewohnten und Gewussten, zum Festgestellten und Gelernten.

⁶ Die Spaziergangswissenschaft (auch Promenadologie oder engl. strollology) ist mehr oder weniger inspiriert von der Flanerie des 19. und 20. Jahrhunderts (Baudelaire, Benjamin, Surrealismus) oder den Experimenten und Praktiken der Situationisten in den 1960er Jahren (etwa der Praxis des »Umherschweifens«: *La dérive situationniste*). Vgl. Lucius Burckhardt: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, herausgegeben von Martin Schmitz und Markus Ritter. Berlin 2006.

Die Spaziergänge auf japanisch-deutschen Kunstwegen, von denen dieser Band berichtet, bilden in besonderer Weise ungewisse Bewegungen. Die Verwandlung von Kulturen als Anverwandlung auch unter Mitwirkung produktiver Missverständnisse ist eine Spur, die sich wie ein roter Faden, wie ein Spazierweg, durch alle Beiträge zieht. Aber nicht immer ist es Rezeption, was in der gegenseitigen Begegnung stattfindet. Immer ist die Beschäftigung mit dem Anderen Anregung und auch Anlass zu kultureller und künstlerischer Produktion. Und Anverwandlungen spielen auch mit, wenn nur von einer der beiden Seiten gesprochen wird – wie beispielsweise in den Beiträgen von Paulus und von Willmann/Braun zu sehen ist. Die Spaziergänge führen in fünf Sektionen ausgehend von »Unerwarteten Begegnungen« über »Philosophische und ästhetische Perspektiven« zu konkreten Untersuchungen von »Kunstformen im Vergleich« (in zwei Sektionen) schließlich »Zurück in die Zukunft« mit der Frage nach einer Wiederentdeckung von Handwerklichkeit in Prozessen der Digitalisierung.

Der Band wird eröffnet mit zwei Beiträgen, die bislang völlig unbekannt und unerforschten Verbindungen nachspüren.

Wolfgang Christian SCHNEIDER präsentiert in seinem Text die Ergebnisse einer akribischen Recherche eines aus vielen Zufällen sich herausbildenden interkulturellen Beziehungsgeflechts in einem japanischen Kriegsgefangenenlager in Kurume (auf der Insel Kyūshū) während des Ersten Weltkriegs. Der Zensor des Lagers, AOYAMA Embim (青山延敏), der für die Kontrolle der Briefe der deutschen Kriegsgefangenen zuständig ist, schreibt selbst Gedichte in deutscher Sprache. Aus einem Kontakt mit deutschen Kriegsgefangenen, die in dem Lager einen Gesprächskreis unterhalten, entsteht ein Keim, der unerwartete Kulturtransferbewegungen zur Folge hat. Sie reichen bis in die Gegenwart: Die japanische Rezeption von Stefan George scheint hier ihren Anfang zu nehmen, aber auch die Aufführung von Beethovens Musik in Japan erlebt in diesem Zusammenhang eine mögliche Urszene.

Jörg PAULUS untersucht seinerseits die Schreibszenen als Urszenen der literarischen Imagination. Aus der Lektüre von Japanfundstellen, Figuren des Japaners und des Japanischen im Werk von Jean Paul lässt sich die poetologische Praxis des Dichters herausarbeiten. Dabei ergibt sich ein Blick auf eine bestimmte Bewegung in der interkulturellen Schreibweise, die zurückführt in die konkrete Schreibszenen, in der der Schreibende und nicht der Reisende tätig ist. Somit stellt Pau-

lus eine zu der Szene am Fenster in Kurume komplementäre »unerwartete Begegnung« vor, deren Inspirationsbewegung in anderen Operationen und Kraftlinien gesucht werden muss. In die bereits bestehende Praxis Jean Pauls zur Appropriation von geographisch-historischen »Merckwürdigkeiten«, die im Zuge der kulturtechnischen Verrichtungen seines Schreibens in individuelle Metaphern umgegossen werden, fügen sich auch die von ihm exzerpierten Nachrichten aus dem fernen Japan ein. Was dabei noch als unüberwindliches Hindernis der Rezeption erscheint – Jean Pauls Metaphernseligkeit –, erweist sich 250 Jahre später als das herausstechende Merkmal einer späten, aber nachhaltigen japanischen Jean-Paul-Rezeption.

In der zweiten Sektion sind vier Aufsätze versammelt, die allgemeine und grundsätzliche philosophische und ästhetische Perspektiven entwickeln.

Ein kurzer Text von Leibniz aus dem Jahr 1684 ist Ausgangspunkt von Tilman BORSCHES Frage nach der Sichtbarkeit der Grundbegriffe unseres Denkens, d.h. nach ihrer Evidenz für das Auge des Geistes. In diesem Text situiert Leibniz den Ursprung der Deutlichkeit des diskursiven Denkens in der Klarheit der Anschauung und legt damit den Grundstein für die europäische Ästhetik seit Baumgarten und für die nie an ein Ende kommende Reflexion über Werke der Kunst in Kommentar und Kritik. Die chinesische und japanische Schrift, die von sich aus eine Tendenz zur Auffassung der Schrift als ein auch optisches Gestaltungsprinzip von Sinn und Bedeutung besitzt, kann jedoch zur Dekonstruktion dieser abendländischen Verhältnisbestimmung von Begriff und Anschauung, von Wahrnehmen und Denken beitragen. In diesem Sinne schlägt Borsche eine Brücke von Leibniz' Reflexionen über Bilder zu japanischen oder chinesischen Schriftzeichen, die anders als die Buchstaben im lateinischen Alphabet eine besondere Gestaltqualität besitzen, die der Malerei verwandt ist. Daraus stellt er die Frage, ob die Kunsterfahrung im ostasiatischen Denk- und Sprachraum nicht zu ganz anderen Formen von Praxis im Umgang mit Kunst- und anderen Wahrnehmungsformen einlädt als die einer Kunstkritik.

Mario KUMEKAWA (桑川麻里生) beschreibt die Geschichte der Herausbildung einer modernen Kunsttheorie in Japan im 20. Jahrhundert in ihren wichtigsten Positionen von Kakuzō OKAKURA (岡倉覚三) über Shūzō KUKI (九鬼周造) bis zu Ryōsuke ŌHASHI (大橋良介). Diese Theoriebildung vollzog sich bewusst in interkultureller

Perspektive, in der Absicht, einen Anschluss an den internationalen, dominant westlichen Theoriediskurs herzustellen. Zugleich ging es um die theoretische Erschließung gerade einer spezifisch japanischen Ästhetik, insbesondere in ihren Traditionen. Die Begründung einer japanischen Kunsttheorie scheint daher von Anfang an mit der Profilierung einer nationalen Identität in den Prinzipien traditioneller Künste verbunden zu sein.

Naoki SATO (佐藤直樹) stellt die drei Grundprinzipien shin (真), gyō (行) und sō (草) in der japanischen Ästhetik vor, die eine Analogie darstellen zu den zweipoligen kategoriebildenden Oppositionen in westlicher Ästhetiktradition wie apollinisch und dionysisch, Abstraktion und Einfühlung oder figurativ und abstrakt. Anhand von vielen Beispielen aus den Künsten versucht Sato deutsche Übersetzungen für die triadische Perspektive der japanischen Ästhetik zu entwickeln. Den in abendländischen Kulturen gebildeten und sozialisierten Leserinnen und Lesern wird dabei die Herausforderung spürbar, drei statt zweier ästhetischer Prinzipien zu denken. Dabei wird erkennbar, dass die Grenzen im vergleichenden interkulturellen Denken oft nicht erst in konkreten Erscheinungsformen, sondern schon auf den Ebenen der Kriterien und Wahrnehmungsvoraussetzungen liegen.

Mathias OBERT unternimmt eine phänomenologische Untersuchung der Bildwelten und Bildlogiken in chinesischen, japanischen und europäischen Bildtraditionen. Durch die Beschreibung des prozessualen, transformativen Charakters chinesischer Bilder und die Betonung vor allem von Kräfteverhältnissen und Beziehungen in den Bildern werden paradigmatische Unterschiede zwischen europäischer, chinesischer und japanischer Bildauffassung beschreibbar. In diesem Rahmen deutet Obert auch eine Perspektive für das filmische Bild an, dessen prozessualer und transformativer Charakter eine überraschende ästhetische Verwandtschaft zwischen chinesischer Bildtradition und filmischer Bildlichkeit erkennen lässt.

Die dritte und die vierte Sektion thematisieren einzelne Künste, die schon häufiger zu einem Vergleich zwischen Ost und West eingeladen und zahlreiche künstlerische Transferbewegungen provoziert haben: die Gartenkunst, das Theater und die kunstvolle Gestaltung von Fächern, sowie die Blumenkunst und den Film.

Teruaki TAKAHASHI (高橋輝暁) eröffnet seine Analyse des Garten-Denkens mit einer etymologischen Analyse der japanischen und der deutschen Wörter für Garten, die erkennen lässt, wie sich der Garten als ein menschlicher Bezirk der Natur mit dieser als seiner

Herkunft und Zukunft auseinandersetzt. Der Beitrag konturiert die kulturellen Differenzen, wie der Garten in der Natur – sei es als Teil von ihr oder in Abgrenzung zu ihr – als ein eigener Kunstbezirk kultiviert wird und welchen Platz der Mensch in seiner Funktion als Gärtner beiden gegenüber einnimmt. Gartengestaltung erweist sich in diesem Kulturvergleich als ein konkreter philosophischer Diskurs über die Natur in der vom Menschen gestalteten Natur. Der Garten wird präsentiert in den Formen von Berg, Wasser und Steinen (China/Japan), von gestalteten offenen Blickfeldern als Teilen der sie umgebenden Landschaft (Japan/China), entworfen als Bild der nach mathematischen Ideen gestalteten Natur (französisch) bzw. der ebenso kunstvoll umgestalteten Natur (englisch).

Morihiro NIINO (新野守広) beschreibt die performativ-theatrale Kunstform des Butō (舞踏), der sich auf faszinierende Weise aus zwei widersprüchlichen Quellen zu nähren scheint, insofern als er zugleich aus der tiefen Tradition der japanischen Kultur wie aus der modernen westlichen Welt entspringt. Somit hat der Butō multiple kulturelle Wurzeln. Die Performance zielt auf eine reine Gegenwart, die zutiefst körperlich und geistig, sowie artifiziell und konkret zugleich ist. Die Dimensionen von Raum und Zeit sind auf bestimmte Weise betroffen von den Handlungen des Schauspielers, der seinen Körper radikal in die Darbietung einbringt. Es scheint, dass sich die Tradition in der Überschreitung und im Bruch bestätigt und gerade dadurch lebendig fortsetzt. Performativ-theatrale Traditionsformen wie die des Kabuki (歌舞伎) oder des Nō (能) erscheinen wie umgestülpt, durch Verarbeitungen von modernen abendländischen Theaterformen des 20. Jahrhunderts wie Artaud, Brecht oder die Performance-Praktiken aus dem Fluxus-Bereich, die ihrerseits wiederum ostasiatisch inspiriert sind. Die moderne Tanzform des Butō lässt die Moderne nicht so sehr als Bruch mit, sondern eher als eine Operation von Umstülpungen, Verzerrungen und Verkehrung von Traditionen erscheinen.

Cornelia ORTLIEB präsentiert eine regelrechte Kaskade von kleinteiligen Beschreibungen transkultureller Aneignungsbewegungen, in der kulturelle Adaptationen und Transformationen von Objekten und Motiven als Arbeitsweise einer bestimmten Poetik in der Moderne sichtbar werden. Ortlieb untersucht sehr konkret die Gestaltung japanischer Fächer mit erotischen Kurzgedichten und Bemalungen von Stéphane Mallarmé sowie die Entfaltung des Pfauenfederkleids zu einer Art Symbol von Pracht und Herrschaft, die auch Stefan Georges Mallarmé-Übersetzungen inspirierten. In der genauen Beschreibung

zahlreicher Prozesse, in denen aus allerlei Materialien, aus direkten und indirekten Zitaten, Übernahmen und Anspielungen kunstvoll Objekte, ganze Räume, aber auch kleine Formen wie Schriften und Zeichnungen kombiniert werden zu vieldeutigen und neuartigen Wahrnehmungsbildern, gerät Ortliebs Studie zu einer Beobachtung des Ästhetizismus bei der Arbeit. Einen Höhepunkt erreicht die Welle von Hybridisierungen der Künste und der Kulturen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Im Japanischen sucht der Ästhetizismus vor allem eine exotische Kraft, um für das eigene Schaffen einen Ort einer eigenen und eigentümlichen Ursprünglichkeit zu stiften. Der unmittelbare Reiz des noch nicht erforschten Fremden lädt in einer Übergangszeit des *fin de siècle* offenbar dazu ein, imaginäre Brücken über die Kulturen und die Zeiten hinweg zu schlagen, mit dem Ziel, aus der so gewonnenen ›Ursprünglichkeit‹ vor allem eine ästhetische Autonomie zu gewinnen. Nahezu spielerisch mischen sich mit dem Japonismus exotistische Phantasien über den Orient zu neuen Formen und zu einer neuen europäischen Ästhetik bzw. zu jenem Ästhetizismus, der Poetiken und Bewegungen dieser Art seinen Namen gibt.

Claudia WALTERMANN stellt die Künste der Blumengestecke und des Blumenschmucks in Japan und Deutschland bzw. im westlichen Kulturraum im Vergleich vor. In diesem kontrastiven Kulturvergleich werden Gemeinsamkeiten und auch unvereinbar Unterschiedliches sichtbar. In vieler Hinsicht, so wird deutlich, sind die Künste der Blume in Europa und Japan gar nicht am selben Ort bzw. im selben kulturellen Kontext angesiedelt. Auch wenn die Gestaltung und das Arrangement von Blumen im Ausgangsmaterial eine Gemeinsamkeit darstellt, weichen die Kulturen der Blume in Japan und Europa nicht leicht voneinander ab, sondern sind in Tradition und Praxis sowie in Hinsicht auf Zweck, Anlass, Bedeutung und philosophischen Hintergrund nahezu bis zur Ausschließlichkeit unterschiedlich konzipiert und verstanden.

Simon FRISCH gewinnt aus den Gestaltungsprinzipien und der Ästhetik des Ikebana eine Perspektive für eine Ästhetik der filmischen Form. In einer phänomenologisch orientierten Analyse der den beiden Künsten gemeinsamen vielfältigen ästhetischen Operationen des Schnitts entwickelt er Parallelen in den Gestaltungen des Raumes und der Zeit in beiden Künsten. Daraus gewinnt der Text neue ästhetische Perspektiven: für den Film wird die Frage nach Abbildung und Darstellung ›der Realität‹ obsolet zugunsten einer transformativen