

V&R Academic

Arne Klawitter

Ästhetische Resonanz

Zeichen und Schriftästhetik aus Ostasien in der
deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte

Mit zahlreichen Abbildungen

V&R unipress



F O N T E

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-8471-0359-2

ISBN 978-3-8470-0359-5 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0359-9 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses.

© 2015, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: »Resonanz« in Square Word Calligraphy, 2014, © Xu Bing

Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Fraunhoferstraße 19, 87700 Memmingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

*»Damit sich die Schrift
in ihrer Wahrheit offenbart
(nicht in ihrer Instrumentalität),
muß sie unlesbar sein.«*

(Roland Barthes)

Inhalt

Vorbemerkung	13
Einleitung: Sprachenlosigkeit	15
Das Reich der stummen Zeichen	15
Motiv und Motivation	19
Problem	24
Gegenstandsbereich	26
Methode	29
I. Vorüberlegungen zu einer Ästhetik des Diversen	33
Ästhetische Diversität	33
Xu Bings Zeicheninstallationen und ihre Indexfunktion	35
1. Figurationen des Nichtdiskursiven	38
Das Sagbare und das Sichtbare	38
Zeichen als ontologische Hinweise	39
Die reine Spur der Schrift	42
Der Diskurs über das Nichtdiskursive und das Unsagbare im Sichtbaren	46
Das Andere als das Nicht-Diskursivierte	48
Exkurs zur Genealogie der Zeichen	50
2. Konzepte affizierender Ästhetik: Atmosphäre und Resonanz	57
Suche nach einem neuen Leitbegriff	57
Atmosphären als »ergreifende Gefühlsmächte«	58
Aura und Aisthesis	60
Die subjektive Bedingtheit der Atmosphäre	62
Der Resonanzbegriff	66
»Stimmungen lesen«	69
Vom Resonanz- zum Gedächtnisraum	73
Die Brechung der Signifikanz	76
Resonanz und Staunen bei Xu Bing	78

II. Grundzüge der Resonanzästhetik	81
3. Zeichenresonanz. Fiktionalisierungen unleserlicher Zeichen . . .	81
Die Diskursivität unleserlicher Zeichen	81
Fiktionale Schriftblindheit in der Romantik	84
Pragmatische Schriftblindheit bei Goethe	89
Analytische Schriftblindheit in der Graphologie	93
Exotisierte Schriftblindheit in der Fremde	98
Die affektive Fernwirkung der Zeichen	101
Vor der Lesbarkeit der Zeichen	105
Anzeichen einer unscheinbaren Ästhetik	110
4. Ästhetische Resonanz. Gedämpfter Nachklang und fader Geschmack	114
Die Fadheit als höchster möglicher Geschmack	115
Diskrete Signifikation	117
Figurationen des Blassen/Faden	122
Der Nachklang	123
Fadheit in der Malerei	126
Gemalte ›Land-Schriften‹ und poetische Zeichen-Landschaften .	131
Das Problem der Übersetzung	135
Die Tragweite des Sinns	137
Das Vermögen der Fadheit	140
Der diskursive Status der Fadheit	144
5. Poetische Resonanz. Der Modus der Anregung	147
Die drei Mittel des dichterischen Ausdrucks	148
Die ›allusiv-anspielende Anregung‹ als diskursiver Modus	154
Allusive Indikation	159
›Verbergen und Auffallen‹	162
Äußere Natur und innere Gestimmtheit	166
Insinuiertes Diskurs: Fortschreiten auf Umwegen	168
Die Resonanzwirkung als Untersuchungsgegenstand der Literaturforschung	172
Exkurs zur Klangiteration: Wenn einander fremde Zeichen sich im Klang berühren	174
III. Der Reflex ostasiatischer Ästhetik in der deutschen Literatur	179
Der Orient als Resonanzraum in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts	179

6. Klangresonanz. Unzers poetische Experimente	182
Der »Buchstabe Kang«	182
Weder konfuzianische Staatsphilosophie noch moralische Aufklärung	186
Die zeitgenössische Kritik und ihr blinder Fleck	195
Inszenierungen einer fernen Ästhetik	198
Deutsche Verse auf chinesischem Seidenpapier	203
Fehlendes Verständnis und mangelnde Resonanz	212
7. »Entlegener Stil« und nahe Ferne. Ausdrucksformen des	
Exotismus beim späten Goethe	217
Goethe und die Chinoiserien des Rokoko	217
Goethes chinesische Alterslyrik	221
Der »entlegene Stil« als Mittel zur Entrückung der Person	224
Die Kühle des Mondlichts im Herzen der Sichtbarkeit	230
Nahe Ferne. Goethes »luftiger« Exotismus	233
Die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit	236
8. Wohltönende Ferne. Rückerts Nachbildungen orientalischer	
Dichtungen	240
»Die Geister der Lieder«	241
Die »poetische Wünschelrute« des »wahren« Dichters	245
Weltliteratur und Weltpoesie	251
Rückerts Ideal einer poetischen Endomose	253
Dichtung im orientalischen Geschmack	256
Übersetzung als Expropriation	259
Wie man chinesisch dichtet, ohne Chinesisch zu verstehen: Umdichtungen in der Nachfolge Rückerts	265
9. Funktions- und Formerweiterungen in der frühmodernen	
deutschsprachigen Dichtung	271
Die Konzept-Übersetzung	272
»Schmutziger Weltstaub«. Ehrenstein nach dem Ersten Weltkrieg	277
Vom epigrammatischen Dreizeiler zum deutschen Haikai	282
»Komprimierte Kunstpillen«. Moderne Haikais von Yvan Goll	287

10. Indikative Resonanz. Kommerells Poesie mit gleichsam chinesischem Pinsel	293
Offenheit für das Andere	294
Das Durchscheinende und das Umschließende	298
Auflösung und Übergang	304
Auffüllung und Entleerung	310
Die ›geistige Resonanz‹	312
Der Pinselstrich als Geste	315
Gebärde und Index	316
Die Verflüchtigung des Bildes	319
 IV. Transkulturelle Resonanzen	 323
Exkurs zur Geometrie der offenen Grenze	323
11. Klangexperimente um 1900. Dauthendeys poetische Klangiterationen	325
Poetisch-philosophische Klangkammern	326
Fernöstliche Klangiterationen	330
Reim, Assonanz und Klangaura	335
Der Klang als Körpererlebnis	340
12. Affektive Resonanzräume. Dauthendeys ästhetisiertes Japan . . .	345
Das Bild hinter dem Bild	345
Nuancierte Wahrnehmung	348
Landschaft als ein resonanter Wahrnehmungsraum	350
Dauthendeys anderer Exotismus	356
13. Diskursive Resonanzen. Chinesische Schriftzeichen im Lichte der Bilderschrifttradition	362
Fremde und verfremdete Zeichen	362
Heilsgeschichtliche Schrifthalluzinationen bei Athanasius Kircher	369
Zeichenkombinatorik und Universalsprache	386
Der Druck chinesischer Zeichen	397
14. Exkurs: Die poetische Resonanz chinesischer Ideogramme bei Ezra Pound	402
Etym-Imaginationen	403
Die »Bild-Kurzschrift« und die drei Poeias	409
Verdichtete Ansichten. Das ›Sieben Seen-Canto‹	414
Die ideogramatische Methode in den späteren <i>Cantos</i>	420

15. Die Ästhetik der Resonanz	428
Die Lesbarmachung unleserlich-unlesbarer Zeichen bei Xu Bing	428
Der Resonanzraum der Square Word Calligraphy	430
Neue Lesbarkeiten	435
Diversität des Sinns	437
Allusive Resonanzen in der modernen deutschen Dichtung	438
Für eine Ästhetik der Resonanz und Diversität	441
 Siglen	 443
 Literaturverzeichnis	 445
 Abbildungsnachweise	 475
 Farbtafeln	 479
Abbildungen zur Einleitung	479
Abbildungen zu Kapitel 3	483

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2012 unter dem Titel »Transkulturelle Resonanz. Ostasiatische Zeichenästhetik in der deutsch- und englischsprachigen Literatur« vom Fachbereich Philologie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Habilitationsschrift angenommen und für die Veröffentlichung überarbeitet und gekürzt.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Bernd Neumann, der mir mit seinem Wissen über die Literatur des 18. Jahrhunderts und über Japan viele wertvolle Anregungen gegeben hat und über lange Zeit der einzige Leser dieser Arbeit war. Ebenso danken möchte ich Prof. em. Heinz Jürgen Staszak und Prof. Moritz Baßler für ihre hilfreichen Anmerkungen sowie dem Künstler Xu Bing für das Titelbild und das umfangreiche Bildmaterial, das er freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Kyoto, im Herbst 2014

Einleitung: Sprachenlosigkeit

»Es gibt keinen Logos,
es gibt nur Hieroglyphen.«
(Gilles Deleuze)¹

Das Reich der stummen Zeichen

Als im Jahr 1988 der chinesische Künstler Xu Bing seine monumentale Installation *Tianshu* (天书, dt. *Das Buch des Himmels*) auf der Ausstellung für zeitgenössische Kunst in Peking dem Publikum vorstellte, erregte er damit nicht nur in chinesischen Künstlerkreisen und unter Kunstkritikern großes Aufsehen, sondern gab auch über die Grenzen des Landes hinaus Anlass und Stoff genug für kontroverse Diskussionen. Im Ausstellungsraum waren drei, später dann fünf riesige, mit chinesischen Schriftzeichen bedruckte Papierbahnen aufgespannt, die wie Baldachine von der Decke herabhingen und den Eindruck ins Monumentale überhöhter buddhistischer Schriftrollen erweckten (Farbtafeln, Abb. 1 und 2). Darunter befand sich, auf dem Boden ausgelegt und in mehreren Reihen geordnet, eine auf den ersten Blick kaum überschaubare Zahl an verschiedenen Stellen aufgeschlagener Bücher – ein Arrangement, das durch seine Monumentalität und geschickt eingesetzte Lichteffekte eine einzigartige Atmosphäre erzeugte. Am oberen Ende des Raumes sah man mehrere Einzelbände auf einem Podest drapiert, eingerahmt von zwei Kästen aus Walnussholz, wie sie im alten China zur Aufbewahrung besonders wertvoller Bücher verwendet wurden. Mit ihren indigofarbenen Einbänden, der weißen Fadenheftung und dem Satzspiegel

1 Gilles Deleuze: Proust und die Zeichen, Berlin: Merve 1993, S. 84 (im Original kursiv).

Zur Zitierweise: Jede Veröffentlichung, die als Grundlage eines Zitats oder einer Entlehnung dient, wird beim ersten Mal vollständig und bei jedem weiteren Mal unter Angabe eines Kurztitels nachgewiesen, Zeitschriften ohne Angabe von Ort und Verlag. Der Übersichtlichkeit halber wird die verwendete Literatur am Schluss des Buches noch einmal vollständig aufgelistet. *Zur Schreibung:* Chinesische Ausdrücke werden ohne Angabe der Töne, japanische Ausdrücke mit Dehnungsvokal wiedergegeben, ausgenommen sind Städtenamen wie Tokyo und Kyoto. Bei den Namen moderner japanischer Autoren und zeitgenössischer Forscher werden zuerst die Vor- und dann die Familiennamen genannt.

entsprachen sie bis ins Detail ihren Vorbildern aus der späten Song-Dynastie des 11. Jahrhunderts (Farbtafeln, Abb. 3). Auch in der Drucktechnik hielt sich der Künstler genau an die Tradition der alten chinesischen Buchdruckkunst, was er dem Betrachter noch zusätzlich dadurch vor Augen zu führen suchte, dass er zu den Büchern einige der für ihre Herstellung verwendeten Druckwerkzeuge präsentierte (Farbtafeln, Abb. 4). Drei Jahre hatte es gedauert, bis Xu Bing jedes der Schriftzeichen spiegelverkehrt in jene Holzblöcke geschnitzt hatte, die dann beim Druck Verwendung fanden.

Im Format und Layout imitieren die von Xu Bing mit größter Sorgfalt gefertigten Bücher schon lange zuvor gedruckte, klassische chinesische Werke.² Wie in der Abb. 3 zu erkennen ist, geben die drei großen Zeichen offenbar den Titel des Buches an, während auf den links daneben aufgeschlagenen Buchseiten der eigentliche Text beginnt. Oberhalb des Schriftsatzes und manchmal auch an den Seitenrändern sieht man zudem jene kleingedruckten Randbemerkungen, wie man sie in China von philosophischen Werken her kennt (Farbtafeln, Abb. 5).

Doch das wirklich Ungewöhnliche an Xu Bings kunstvoll gestalteten Büchern waren die Schriftzeichen selbst, die die Besucher der Ausstellung schon nach kurzer Zeit in Erstaunen und Irritation versetzten und von da an nicht mehr losließen. So sehr sie auch versuchten, die Zeichen zu entziffern, scheiterten sie jedoch immer wieder daran, ihnen einen Sinn zuweisen zu können, weil ihnen die Zeichen in der hier dargebotenen Form gänzlich fremd und, obwohl sie alle den ihnen wohl bekannten chinesischen Schriftbildern auf irgendeine Weise zu gleichen schienen, nicht dechiffrierbar waren. Wer sie zum ersten Mal sah, musste zunächst davon ausgehen, dass es sich bei Xu Bings Texten und ihrer Präsentation um nichts anderes als die Wiedergabe genuiner chinesischer Schriftzeichen handelte. Aber bei genauerem Hinsehen dürfte ein Kenner der Materie dann doch sehr bald bemerkt haben, dass diesen scheinbar bedeutungsvollen Zeichengebilden in Wahrheit überhaupt keinerlei Bedeutung innewohnte, denn auch wenn sich einzelne ihrer Teile durchaus identifizieren ließen, so ergaben sie in den hier vorgefundenen Kombinationen als Gesamtheit keinerlei Sinn.

Daraus nun den Schluss zu ziehen, dass die Installation bewusst und in erster Linie darauf abgezielt hätte, den Betrachter zu täuschen, greift entschieden zu kurz, und angesichts der mit äußerster Sorgfalt angewandten Techniken sowie der fachgerechten und kunstvollen Gestaltung der Bücher drängt sich geradezu die Frage auf, aus welchem Grunde denn ein solch enormer Aufwand betrieben wurde – immerhin sind vom Künstler über viertausend verschiedene Schrift-

2 Zum klassischen Kanon des Konfuzianismus zählen fünf Bücher, die sogenannten »Fünf Klassiker«: das *Buch der Wandlungen* (*Yijing*), das *Buch der Lieder* (*Shijing*), das *Buch der Urkunden* (*Shujing*), das *Buch der Riten* (*Liji*) und die *Frühlings- und Herbstanalen* (*Chunqiu*), eine Chronik der historischen Ereignisse des Staates Lu vom 8. bis zum 5. vorchristlichen Jahrhundert.

zeichen zur Fertigstellung seiner Bücher erfunden worden. Sehr ins Gewicht fällt dabei, dass gut ein Jahrzehnt nach der umfassenden Schriftreform, die während der Regierungszeit Mao Zedongs durchgeführt wurde und die das Erlernen der Schriftzeichen durch die Reduktion ihrer Komplexität erleichtern sollte, viele der alten und oft höchst komplexen, sogenannten »Langzeichen« für die meisten jungen Chinesen nicht mehr oder nur noch vereinzelt lesbar waren.³

Xu Bings *Buch des Himmels* erweckt die Vorstellung eines ›Totenbuchs des Sinns‹, wie es der Schriftsteller Jorge Luis Borges hätte imaginiert haben können: Gleichgültig, welche Seite man aufschlägt, man findet nur Zeichen, die man nicht entziffern kann. Doch welchen Sinn haben diese ebenso kenntnisreich wie wohlbedacht konstruierten Zeichen, die für sich genommen nichts bedeuten? Beabsichtigt der unlesbare Text, die Idee der Einheit und Funktion des Buches als Träger des kulturellen Gedächtnisses zu sprengen? Sind die *Bücher des Himmels* womöglich ein Fingerzeig darauf, dass die ›Sprache des Himmels‹ uns unverständlich geworden ist und ihre Schrift unlesbar? Oder ist ihre Existenz ein Hinweis auf ein altes Reich, dessen Kultur uns lediglich Hieroglyphen hinterlassen hat, die wir nicht mehr entziffern können – ein Reich, dessen Geheimnisse tief vergraben in einer endlosen Zeichenwüste ruhen? Wollen die unlesbaren Bücher uns etwa sagen, dass jede noch so herausragende Leistung einer großen Kultur im Rückblick doch nur sinnloses Treiben ist? Oder haben sie eine vornehmlich politische Bedeutung? Schließlich denkt man in diesem Kontext unwillkürlich an die Kulturrevolution und ihre Hinterlassenschaften.

Xu Bings Zeicheninstallation eröffnet demnach ganz unterschiedliche Fragestellungen, doch sei in diesem Kontext auch auf die Gefahr aufmerksam gemacht, sich zu überstürzten politischen Deutungen und voreiligen Schlüssen hinreißen zu lassen.⁴ Allen weiter gehenden Interpretationen muss deshalb die Frage vorangestellt werden, was eigentlich genau mit uns passiert, wenn wir diese Zeichenfigurationen wahrnehmen. Nach dem ersten Eindruck, eine monumen-

3 So wurde das Zeichen für ›Buch‹ 書 (*shu*) im Zuge der Schriftreform zu 书.

4 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Herders Auffassung, dass China, weil es sich gegen alles Fremde absperrt, mit der Kultur des Abendlandes unvereinbar sei, weshalb es (wie Ägypten) als ein Symbol des Untergegangenen angesehen werden könne: »Das Reich ist eine balsamierte Mumie, mit Hieroglyphen bemalt und mit Seide umwunden, ihr innerer Kreislauf ist wie das Leben der schlafenden Winterthiere.« (Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–91), in: Herders sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin: Weidmann 1877–1913, Band 14, 3. Teil, S. 13; vgl. auch Johann Gottfried Herder: *Werke*, hg. von Wolfgang Pross, Bd. 3: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, München: Hanser 2002, S. 400.) Das Bild Chinas als Mumie prägte die China-Vorstellungen der deutschen Gelehrten im 19. Jahrhundert, obgleich Herder später bestrebt war, die Auffassung von einem erstarrten China in der Zeitschrift *Adrastea* (1801–03) zu korrigieren, allerdings ohne größere Resonanz. Zur grundsätzlichen Kritik am westlichen Orient-Bild siehe Edward W. Said: *Orientalism*, London: Routledge & Kegan Paul 1978; dt. *Orientalismus*. Aus dem Engl. von Hans Günter Holl, Frankfurt a. M.: Fischer 2009.

tale, in ein Museum versetzte Bibliothek zu betreten, stellen sich mit der Erkenntnis, dass wir es mit einem raffiniert arrangierten Zeichensimulakrum zu tun haben, erste Zweifel ein. Die mit großer Sorgfalt fabrizierten Buchdeckel, die das Blätterwerk aus Schriftzügen einfassen, verleihen ihnen zunächst den Anschein, als handle es sich um signifikante Zeichen. Tatsächlich aber befinden sie sich in Hinblick auf ihren Zeichenstatus in einem seltsamen Schwebезustand, der sich semiologisch mit dem Begriff der ›fingierten Signifikation‹ charakterisieren ließe.

Man könnte die Erfahrungen eines Betrachters von Xu Bings Zeicheninstallation gut und gerne mit der Verwirrung vergleichen, die der Leser in jener »fiebernden Bibliothek« erlebt, die Borges in seiner Erzählung *Die Bibliothek von Babel* imaginiert hat. Nur sind es nicht mehr die Zufallsbände, die Gefahr laufen, »sich in andere zu verwandeln, und die alles behaupten, leugnen und durcheinanderwerfen wie eine delirierende Gottheit«,⁵ sondern es sind die Zeichen selbst, die den Zeichendeuter hilflos im undurchdringlichen Dickicht willkürlicher Aneinanderfügungen von Strichen und Häkchen stehen lassen. Die »fiebernde Bibliothek« von Borges ist bei Xu Bing zu einer *unmöglichen Bibliothek* geworden, zu einer *Bibliothek unlesbarer Zeichen*.

In Xu Bings Zeichenuniversum gibt es eine Vielzahl möglicher Kombinationen semantischer Grundelemente des Chinesischen, doch werden die Zeichenfigurationen auf besondere Weise modifiziert. Seine Konstrukte scheinen zunächst lesbar zu sein, denn einzelne Radikale, die sogenannten ›Wurzelzeichen‹, welche die Grundbedeutungen vermitteln, sind ja zum Teil durchaus zu identifizieren; sie werden nur anders als gewöhnlich kombiniert. Als Ganzes gesehen aber sind die Zeichenkonstrukte gerade deshalb nicht zu entziffern. Folglich sind sie weder vollständig lesbar noch gänzlich unlesbar. Es müsste ein Begriff gefunden werden, mit dem man im Stande wäre, diesen seltsamen Schwebезustand zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit, zwischen Zeichen und Nichtzeichen zu bestimmen, und mit dessen Hilfe es möglich werden würde zu konkretisieren, dass es sich hier nicht im strengen Sinne um konventionelle Zeichen handelt, sondern gewissermaßen um deren stumme Rohform, d. h. um die Möglichkeit von Signifikanz. Um diesen besonderen Aspekt der eingeschränkten Lesbarkeit zu benennen, wird im Folgenden auch von ›unleserlichen Zeichen‹ gesprochen.

5 Jorge Luis Borges: Fiktionen. Erzählungen 1939–1944, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 74.

Motiv und Motivation

Den Anstoß zur vorliegenden Arbeit gab die persönliche Erfahrung, in Ländern zu leben bzw. gelebt zu haben, deren Sprache und Schrift man nicht beherrscht, weil man sie nicht erlernt hat. Die ›Hieroglyphen‹, von denen man unter diesen Umständen täglich umgeben ist, erkennt und akzeptiert man zwar als Schriftzeichen, aber man versteht ihre Bedeutung nicht; man weiß nicht einmal, wie sie ausgesprochen werden, und fühlt sich buchstäblich hineingeworfen in ein Reich unleserlicher, stummer Zeichen. Xu Bings Installation bringt diese Erfahrung auch für den im jeweiligen Lande selbst aufgewachsenen Betrachter auf pointierte Weise zum Ausdruck: die durch nichts avisierte und schockierende Erkenntnis, plötzlich Analphabet zu sein, d.h. weder lesen noch schreiben zu können und dadurch gänzlich vom Sinn abgeschnitten zu sein.

Diese Erfahrung eines ›sekundären‹ Analphabetismus könnte als eine Urszene interkultureller Begegnung bezeichnet werden. Eine solche Situation mag als beunruhigend und zunächst erschreckend empfunden werden; sie kann aber ebenso viel Potential bieten und dabei poetisch inspirativ sein, wie es bei den Anfang des 20. Jahrhunderts Japan bereisenden Dichtern nachzulesen ist:

[...] die Straßen wimmeln von matt leuchtenden Papierlaternen und Miriaden verwirrender, rätselhafter Schriftzeichen, die erst lebendig werden, sobald die Lampen brennen. [...] Die Straßen in Japan haben keine Namen, und wenn sie Namen haben, kann man sie nicht lesen.⁶

Auf das Motiv unleserlicher Zeichen, wie hier bei Bernhard Kellermann, trifft man in Reisebeschreibungen oder auch Erzählungen der Jahrhundertwende, die im exotischen Japan oder China spielen, immer wieder. In Max Brods Roman *Abenteuer in Japan* irrt dessen Protagonist wie im Fieberwahn durch die Straßen Tokyos und ist von der fixen Idee besessen, in den für ihn unlesbaren Schriftzeichen, von denen er sich permanent angestarrt fühlt, nichts anderes als die Personifikation eines unheimlichen, wenn nicht sogar feindlichen ›Fremden‹ erkennen zu müssen:

Die vielen Fahnen knattern vor den Geschäftsläden. Es sind eigentlich nur Firmenschilder oder Plakate, aber sie gleichen Fahnen, die schief in die Gasse ragen, der ganzen Länge nach an Stangen festgehalten. Die vielen schrägen Flächen geben dem Bild Unruhe und Verwirrung. Manche dieser Schriftbänder sehen wie Flossen von Riesenfischen aus, manche wie Wäsche, die zum trocknen hängt. Und alle mit den großen bunten Hieroglyphen vollgemalt, die man nicht lesen kann. Ist es schon peinlich, unter Menschen zu leben, deren Sprache man nicht versteht, so steigert sich der Eindruck von

6 Vgl. Bernhard Kellermann: Ein Spaziergang in Japan, Berlin: Cassirer 1910, S. 28–29.

Unheimlichkeit, ja Feindschaft, sobald auch die Schriftzeichen einen allenthalben unverständlich anblicken, ja, mit lauter Stimme, so glaubt man, geradezu anschreien.⁷

Umstände wie diese verlangen von jemandem, der aus dem westlichen Kulturkreis kommt, daher ebenso viele Vorkehrungen wie Vorsichtsmassnahmen, Umgewöhnungen und Umstellungen, zu- oder abnehmend in eben dem Maße, wie er sich neuen Wahrnehmungsweisen und Denkmöglichkeiten gegenüber zu öffnen vermag. Und doch handelt es sich um keine exklusive Erfahrung, obgleich sie oft vernachlässigt oder von ›Kulturschock‹-Floskeln überblendet wird. Nur in wenigen Fällen rückt sie ins Zentrum kulturphilosophischer oder zeichentheoretischer Betrachtungen, wie z. B. bei Roland Barthes, der das absolute Nicht-Verstehen und den Sinnverlust in seinem Buch *Das Reich der Zeichen* auf folgende Weise zu umschreiben sucht:

Ein Traum: eine fremde (befremdliche) Sprache kennen und sie dennoch nicht verstehen: in ihr die Differenz wahrnehmen, ohne dass diese Differenz freilich jemals durch die oberflächliche Sozialität der Sprache, durch Kommunikation oder Gewöhnlichkeit eingeholt und eingeebnet würde; in einer neuen Sprache positiv gebrochen, die Unmöglichkeiten der unsrigen erkennen; die Systematik des Unbegreifbaren erlernen; unsere »Wirklichkeit« unter dem Einfluß anderer Einteilungen, einer anderen Syntax auflösen; unerhörte Stellungen des Subjekts in der Äußerung entdecken, deren Topologie verschieben; mit einem Wort, ins Unübersetzbare hinabsteigen und dessen Erschütterung empfinden, ohne es je abzuschwächen, bis der ganze Okzident in uns ins Wanken gerät und mit ihm die Rechte der Vatersprache, der Sprache, die wir von unseren Vätern erben und die uns wiederum zu Vätern und Besitzern einer Kultur macht, welche die Geschichte gerade in »Natur« verwandelt.⁸

Was in dieser Passage über den Umweg eines Traumerlebnisses angesprochen wird, ist nichts anderes als die Erfahrung von Schrift jenseits ihrer Bedeutung, bei der es laut Barthes vor allem darauf ankommt, vermittelt durch eine fremde Sprache, die man nicht beherrscht, deren Worte man nicht versteht und deren Zeichen man nicht entziffern kann, die *Differenz*, genauer gesagt, die *Distanz*, d. h. den unhintergehbaren Abstand zum Eigenen wahrzunehmen.⁹ Sollten wir uns durch diesen Abstand nicht dazu anregen lassen, das als evident aufgefasste ›Eigene‹ in Frage zu stellen und unsere Denkposition zu verschieben, um dasjenige in den Blick zu nehmen, was wir, unserer Denkgewohnheit folgend, normalerweise unberücksichtigt lassen?

7 Max Brod (mit Otto Brod): *Abenteuer in Japan*, Amsterdam: Allert de Lange 1938, S. 189–190.

8 Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 17.

9 Statt von ›Unterschied‹ oder ›Differenz‹ wird hier in Anschluss an Jullien von ›Distanz‹ bzw. ›Abstand‹ gesprochen. Den Vorteil dieses Begriffs sieht Jullien darin, dass er »die Kulturen und Denkart von einander trennt« und so »einen reflexiven Raum zwischen ihnen« eröffnet, während der Begriff des Unterschieds »prinzipielle Identitäten« voraussetze (François Jullien: *Der Weg zum Anderen. Alterität im Zeitalter der Globalisierung*, Wien: Passagen 2014, S. 31).

Barthes gibt dafür eine gute Hilfestellung, wenn er Japan als den Realität gewordenen Traum einer solchen stets fremden und fremd bleibenden Sprache inszeniert, auf die der Semiologe nur einen peripheren Blick werfen kann, da er in deren System vielschichtiger Codes nicht einzudringen vermag. Doch erlaubt es ihm diese Situation, eine Position einzunehmen, die im Grunde unmöglich wäre, solange er in seiner eigenen Sprache und im gewohnten Denken eingeschlossen bleibt. Worum seine Überlegungen unablässig kreisen, ist jene stumme Distanz, die Anlass dafür ist, darüber nachzudenken, was in der abgründigen Sinnleere der Zeichen deutlich wird. Es wäre deshalb zu kurzsichtig, wenn man dieses Erlebnis des kulturellen Analphabetismus als ›Kulturschock‹ begreifen wollte, wie man es uns mitunter im Namen der Interkulturalität einreden will. Denn dabei würde genau das eintreten, was Barthes in seinen vor- und umsichtigen Betrachtungen verhindern wollte, nämlich dass jene Distanz, die eine Verschiebung der eigenen Position und damit einen anderen Blickwinkel erst ermöglicht, sofort wieder eliminiert wird.

Das Besondere an Japan, genauer gesagt, an der Vorstellung, die er sich von diesem Land als einem kulturell bedingten Zeichensystem gemacht hat (denn Barthes hat sein Buch gerade nicht als Wiedergabe eigener Erlebnisse und Erfahrungen, die er während seines Aufenthalts in Japan gewonnen hatte, konzipiert),¹⁰ ist, dass es ihn in die »Situation der Schrift versetzt«.¹¹ Seiner Ansicht nach äußert sich die pure Präsenz der Schrift unweigerlich in einer Zerrüttung des Subjekts, sowohl in einer »Umwälzung der alten Lektüren«, als auch in der »Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere erschöpft wird, ohne daß freilich das Objekt jemals aufhörte, bedeutsam und begehrenswert zu sein«.¹² Während Barthes in *Die Lust am Text* (1973) die Wollust mit dem Aussetzen des Codes verbindet, thematisiert er in seinem Japan-Buch (1970) einen buchstäblich *interkulturellen* Bereich, den er semiologisch als *leer* kennzeichnet (»Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist.«¹³) und den er mit dem Paradox der *Sprachenlosigkeit* verknüpft

10 Japan bildet für Barthes, wie er selbst zu Beginn seiner Betrachtungen betont, den Ausgangspunkt für ein System von ›Zügen‹, die sowohl fiktiv als auch real sind und sich insbesondere in der Differenz zum eigenen, kulturell geprägten Zeichensystem konstituieren: »Osten und Westen dürfen hier also nicht als ›Realitäten‹ verstanden werden, die man einander historisch, philosophisch, kulturell oder politisch anzunähern oder entgegenzusetzen suchte. Ich blicke nicht mit verliebten Augen auf ein ›Wesen des Ostens‹; der Orient ist mir gleichgültig, er liefert mir lediglich einen Vorrat von Zügen, den ich in Stellung bringen und, wenn das Spiel erfunden ist, dazu nutzen kann, mit der Idee eines unerhörten und von dem unsrigen gänzlich verschiedenen Symbolsystems zu ›liebäugeln‹.« (Barthes: *Das Reich der Zeichen*, S. 13).

11 Ebd., S. 14.

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. 22.

(im Gegensatz zur Sprachlosigkeit als einer Reaktion, die beispielsweise einem Erstaunen oder Erschrecken folgt). Dieser Zustand gleicht dem eines Schwebens zwischen zwei (oder mehreren) Sprachen, ohne die eine nutzen und über die andere verfügen zu können, und er ist gekennzeichnet durch eine Art doppelter Äußerlichkeit: zum einen mit Blick auf die eigene Sprache und Kultur, die man verlassen hat und die in der Fremde keinerlei festen Boden oder Sicherheit mehr bietet, und zum anderen hinsichtlich der fremden Sprache und ihrer Kultur, in der man nie ankommen und zu der man stets eine mehr oder minder große Distanz verspüren wird. Sobald jemand sich in diesem Raum doppelter Äußerlichkeit wiederfindet, begegnet er den Zeichen in einer von aller Bedeutung befreiten Schrift(bild)lichkeit.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Barthes seinen diskursiven Beschreibungen und den Reflexionen über die Erfahrung von Schrift jenseits ihrer Bedeutung einen entsprechend nicht-diskursiven Diskurs über die Schrift beigefügt hat: Kalligraphien, hingestreuse Zeichen, Schriftzüge, Bilder, Zeichnungen, Skizzen, Gesten, Gesichter. Dieser eigentümliche Nicht-Diskurs hat seinen Ausgang ebenfalls in der Erfahrung jenes leeren Zwischenraums.¹⁴ Und so ist es kein Zufall, dass das erste Schriftzeichen, das in seinem Buch abgebildet wird und mit dem der unterschwellige Nicht-Diskurs einsetzt, ein japanisches Zeichen für »Leere« ist.¹⁵ Die sprachlich-kulturelle Deplatzierung der semiologischen Betrachtung macht für Barthes eine »Leere in der Sprache« sichtbar, die nach seiner Ansicht überhaupt erst die Schrift konstituiert, denn »von dieser Leere gehen die Züge aus, in denen der Zen in völliger Sinnbefreiung die Gärten, Gesten, Häuser, Blumengebinde, Gesichter und die Gewalt schreibt.«¹⁶

Was nun aber seine Betrachtungen für die Kulturkomparatistik im Allgemeinen und die vorliegende Untersuchung im Besonderen so interessant macht, ist der Umstand, dass in ihnen Semiologie und Epistemologie verbunden und auf ein gemeinsames Ziel hin ausgerichtet werden, und zwar auf jene Distanz, die Barthes für uneinholbar erklärt und die seiner Ansicht nach nicht eliminiert werden darf, beispielsweise durch die Routine der Gewohnheit oder durch modische Begriffsetiketten. Durch das Insistieren auf dieser Distanz wird das kulturell Andere, das für sich gleichwohl einen kohärenten Zusammenhang und ein

14 Barthes erklärt dazu: »Der Text ist kein ›Kommentar‹ zu den Bildern. Die Bilder sind keine ›Illustrationen‹ zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht jenem *Sinnverlust*, der im Zen als *Satori* bezeichnet wird. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen.« (Ebd., S. 11.)

15 Es gibt im Japanischen für die verschiedenen (religiösen) Konzepte der Leere auch verschiedene Zeichen. Das bei Barthes abgebildete Zeichen wird [mu] ausgesprochen.

16 Barthes: *Das Reich der Zeichen*, S. 16.

eigenes Zeichensystem bildet, in der Wahrnehmung des Beobachters zu einem offenen Raum von Erscheinungsorten des (für ihn) Unmöglichen. Das Durchschreiten dieses Raumes, das eher sporadisch als systematisch erfolgt, impliziert dabei schon eine andere Logik als die gewohnte westliche, und diese andere Logik wird vor allem in der sprachlichen Struktur offenbar:

So schreitet im Japanischen das Subjekt der Äußerung wegen der Überfülle an funktionalen Suffixen und der Komplexität der enklitischen Zeichen nur über vielfältige Vorbehalte, Wiederaufnahmen, Verzögerungen und neuerliches Beharren voran, deren Volumen (von einer einfachen Wortreihe könnte man hier nicht mehr sprechen) das Subjekt zu einer großen leeren Sprachhülle macht und nicht zu jenem vollen Kern, der unsere Sätze – von außen und von oben – vorgeblich lenkt. Und so ist das, was uns als Übermaß der Subjektivität erscheint (der Japaner, sagt man, äußert Eindrücke und nicht Feststellungen), eher eine Art Auflösung, ein Ausbluten des Subjekts in eine bis zur völligen Leere parzellierte, partikularisierte und zerstreute Sprache.¹⁷

Die »rauschende Masse« dieser unbekanntens Sprache bildet, wie Barthes weiter ausführt, für den Fremden »eine delikate Abschirmung«:¹⁸ Sie hüllt ihn »in eine Haut von Tönen« und umschließt ihn mit einer Fülle faszinierender Schriftbilder. Doch gleichzeitig wird der Fremde vom Sinn dieser Zeichenfülle abgetrennt und in eine »künstliche Leere«¹⁹ hineinversetzt, die ihn zwar von der Kommunikation abschneidet, seine Aufmerksamkeit gleichzeitig aber auf andere Prozesse lenkt, die in diesem kulturellen Zwischenraum um die für ihn leeren Zeichen herum, zwischen diesen oder zwischen ihnen und den Subjekten ablaufen; Prozesse, die man unter anderen Voraussetzungen kaum oder überhaupt nicht wahrnehmen würde.

Was genau erschließt sich der Wahrnehmung, wenn man sich in einem Reich leerer Zeichen bewegt? Welche Möglichkeiten ergeben sich, Sprache bzw. Schrift anders aufzufassen oder etwa das von der Sprache implizierte Subjekt auf andere Weise zu denken, d. h. nicht mehr als autonomes und souveränes Subjekt, sondern eher als einen differentiellen Kristallisationspunkt im transkulturellen Dazwischen? Mit Fragen wie diesen werde ich mich im Folgenden auseinandersetzen, indem ich die Voraussetzungen und den Wirkungsraum der sinnlichen Wahrnehmung von Schriftzeichen, die erst in einem solchen sprachlich-kulturellen Raum der Differenzierung möglich wird, zu erkunden suche.

17 Ebd., S. 20.

18 Ebd., S. 22.

19 Ebd.

Problem

Die vorliegende Untersuchung geht über diese Zielsetzung noch hinaus, wenn sie gleichzeitig den Versuch unternimmt, etwas, das in unserer kulturell bedingten Wahrnehmung verdeckt bzw. nicht sichtbar ist oder unauffällig und unscheinbar wirkt, dem Denken zugänglich zu machen, jedoch unter der Maßgabe, dass es als etwas dem eigenen Wahrnehmungsraster Äußerliches markiert wird. Dieses Bestreben lässt sich zudem vorbehaltlos mit der Absicht Xu Bings in Einklang bringen, »die Trägheit des gewohnten Denkens«²⁰ herauszufordern, um mit seinen Kunstwerken einen »weiten, ungenutzten Erkenntnisraum« zu eröffnen, in dem »lang vergessene, grundlegende Quellen der Erkenntnis und des Verständnisses wiederentdeckt werden [können]«. ²¹ Xu Bing bezieht sich dabei auf die chinesische Gegenwartskultur, die, wie er sagt, nach Jahren des Vergessens und der Auslöschung ihre Quellen der philosophischen Erkenntnis, ihre Weiskultur und ihre alte Schriftkultur wiederfinden müsse.

Aus der Verbindung dieser beiden Intentionen lässt sich die Problemstellung einer vergleichenden Ästhetik präzisieren, der es darum geht, alternative Wahrnehmungs- und Denkmöglichkeiten zu finden, um sich mit dieser Maßgabe mit anderen Kulturen auseinanderzusetzen: mit deren Sprache und Schrift sowie ihrer Geschichte, mit der Art und Weise, wie Zeichen miteinander kombiniert werden, aber auch mit ihren ästhetischen Wahrnehmungsweisen, mit ihren Subjektivierungstechniken sowie mit Praktiken und Strategien, die uns auf den ersten Blick unverständlich oder sogar unmöglich erscheinen mögen. Allerdings wäre all das mit der werkimmanenten Deutung eines oder einer Reihe von Kunstwerken nicht getan, denn sowohl die Lektüre als auch die Kunstbetrachtung erfolgen auf der Grundlage bereits vorgefertigter Bedeutungen innerhalb einer gegebenen Wissensordnung. Eine vergleichende Ästhetik muss vielmehr den diskursiv-epistemischen Rahmen, d. h. die Wahrnehmungsraster und Wissensordnungen, deren Geltungsbereiche geokulturell spezifiziert sind, in den Blick nehmen und seine Grenzen gegebenenfalls überschreiten, um außerhalb dieses Rahmens zu denken. Die Infragestellung dieser Grenzen schließt das Wagnis ein, bislang vertraute Wahrnehmungsmuster und Sinnzuweisungen außer Kraft zu setzen, was gleichzeitig heißt, dass die gewohnten Ordnungen des Denkens sich plötzlich aufzulösen beginnen können.

Genau darin liegt die Herausforderung für die Komparatistik, die, wenn sie der Alterität der Kulturen gerecht werden will, es vermeiden muss, das Andere als das Fremde vom Eigenen zu isolieren, um es zum Objekt von Praktiken der

20 Glenn Harper: »Exterior Form – Interior Substance. A Conversation with Xu Bing«, in: *Sculpture 22* (2003) 1, S. 46–51, hier S. 48.

21 Ebd.

Kolonialisierung oder des Ausschlusses zu machen. Ebenso wenig aber darf sie sich dazu verführen lassen, bei ihren Vergleichen überall nach Gemeinsamkeiten zu suchen, was bedeuten würde, das Andere zu absorbieren und den Abstand, der uns von ihm trennt, zu eliminieren. Stattdessen gilt es, den *Zwischenraum* der Kulturen, der zugleich ein Raum des unbestimmten und erschütterten Sinns ist und das Erkenntnissubjekt mit der Sinnleere konfrontiert, zu erkunden und die Distanzen und Abstände *wirken zu lassen*. Die Leere stellt dabei kein Manko dar, sondern bietet die Möglichkeit, sich vom Gewohnten und Vertrauten zu lösen.

In gewisser Weise folgen diese Überlegungen dem Weg, den Foucault in der *Ordnung der Dinge* (1966) vorgezeichnet hat, als er im Zusammenhang mit der von Borges erwähnten chinesischen Enzyklopädie fragte, was eigentlich für uns zu denken unmöglich sei und in welcher Art von Ordnung die Gründe dafür zu suchen seien.²² Aber im Unterschied zu Foucault, für den die Fremdartigkeit dieser Enzyklopädie einen Außenstandpunkt eröffnete, von dem aus er eine Reflexion der eigenen Rationalitätsformen vornehmen konnte, wird hier nach dem *Abstand* zwischen der kulturell anders geprägten ästhetischen Wahrnehmungsweise zu der unsrigen gefragt werden. Foucault hat sich durch die Unmöglichkeiten der (fiktiven) chinesischen Enzyklopädie, genaugenommen also durch den Abstand zum Fremden zu einer Analyse der abendländischen Wissensordnungen anregen lassen, wobei die Erkenntnis der Grenzen des westlichen Denkens die Beschreibung seiner diskursiven Regelmäßigkeiten ermöglichte. Im vorliegenden Fall geht es jedoch darum, eine *Diskurskomparatistik* zu begründen, die sich selbst in einem transkulturellen *Dazwischen* (*l'entre; in-between*) situiert.

Nicht nur für Barthes, sondern auch für Foucault stellt Japan so etwas wie ein epistemologisches Ereignis dar. Während seines zweiten Japan-Aufenthaltes im Jahre 1978 machte er im Hinblick auf die Krise der abendländischen Philosophie eine Bemerkung, die als programmatisch für die vorliegende Untersuchung verstanden werden kann: Wenn es denn eine Philosophie der Zukunft gebe, so Foucault, dann müsse sie »außerhalb Europas entstehen, oder sie muss als Folge von Begegnungen und Erschütterungen zwischen Europa und Nicht-Europa entstehen.«²³ Weit entfernt davon, eine Lösung für die Krise der abendländischen Philosophie anbieten zu wollen, versucht diese Arbeit, jenen *Zwischenraum*, in dem sich solche »Begegnungen und Erschütterungen« abspielen könnten, in ästhetischer Hinsicht und in seiner epistemologischen Funktion zu charakterisieren.

22 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 17f.

23 »Michel Foucault und das Zen: ein Aufenthalt in einem Zen-Tempel«, in: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001–2005, Band III, S. 776–782, hier S. 781 (im Folgenden zitiert als: *Schriften*).

Gegenstandsbereich

Der Ausgangspunkt der Untersuchung ist, dass die Vielzahl der Abstände, die in diesem Zwischenraum sichtbar werden, es erlaubt, Positionen von Exteriorität zu finden, um durch die Distanz zum Gewohnten bislang unverfügbare Wahrnehmungs- und Denkräume zu eröffnen. Mit ihrer Problemstellung schließt sie damit an meine 2003 veröffentlichte Monographie zu Foucaults Sprachontologie und zu seiner diskursanalytischen Konzeption moderner Literatur an,²⁴ allerdings unter völlig anderen Prämissen und mit einer anderen Zielsetzung. Ging es dort noch um die Frage, wie sich in der französischen und deutschen Literatur ein Diskurs über den Nicht-Diskurs konstituiert und auf welche Weise dieser besondere Diskurs adäquat beschrieben werden kann, so behandelt die vorliegende Untersuchung den westlichen Diskurs über die Wahrnehmung der für die europäischen Gelehrten lange Zeit nicht lesbaren bzw. unleserlichen chinesischen Schriftzeichen, womit sich das Untersuchungsgebiet in zwei Richtungen erweitert hat: zum einen über die Grenzen des westlichen Kulturkreises hinaus und zum anderen die Grenzen von Literatur überschreitend.²⁵ Dafür werden zwei Erkenntnisinteressen miteinander verbunden: einmal die Auseinandersetzung mit der chinesischen Schrift und Literatur in Europa, vorrangig jedoch im deutschsprachigen Raum, beginnend mit Athanasius Kircher und Gottfried Wilhelm Leibniz, daran sich anschließend die dichterische Rezeption chinesischer Schriftkultur durch Ludwig August Unzer, Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Rückert, und endlich die Verarbeitung japanisch-chinesischer Poetiken und Kunstauffassungen bei Max Dauthendey und Max Kommerell; auf der anderen Seite dann die im westlichen Denken lange Zeit nicht-diskursivierte Ästhetik des Fadens und unscheinbar Blassen, wie sie in chinesischen Poetiken der Tang- und Song-Zeit in ihrer ganzen Subtilität entfaltet wurde. Eng damit verknüpft ist die Fragestellung, ob sich in der ostasiatischen Zeichenästhetik etwas finden lässt, das im Abendland nicht oder nur unzureichend benannt und erfasst wurde, weil es außerhalb des eigenen Wahrnehmungsbereichs lag bzw. nicht den in der westlichen Ästhetik etablierten Qualitäten entsprach. Um hier eine auch

24 Vgl. Arne Klawitter: Die »fiebernde Bibliothek«. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur, Heidelberg: Synchron 2003.

25 Wobei noch zu fragen wäre, ob es in anderen Kulturen überhaupt so etwas gibt wie das, was wir als »Literatur« bezeichnen, bzw. ob nicht das, was wir in anderen Kulturen so nennen, nicht das Ergebnis unserer Suche nach einem Äquivalent ist als Folge unseres Verständnisses, dass eine »Hochkultur« selbstverständlich eine Literatur besitzen müsse. Was dabei allerdings ausgeblendet wird, sind die Unterschiede zwischen dem, was für uns »Literatur« ist, und dem Korpus von Schriften, die wir in anderen Kulturen vorfinden, die womöglich aber auf eine ganz andere Weise funktionieren bzw. funktioniert haben. Diese Frage spielt auch für die europäische mittelalterliche »Literatur« eine Rolle, bspw. für zum Teil gereimte Fach- und Sachliteratur, Zaubersprüche, Segensformeln, Rezepte usw.

nur halbwegs befriedigende Antwort geben zu können, wäre in Hinblick darauf in der Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Schriftkultur, den chinesischen und sino-japanischen Zeichen sowie ihrer Ästhetik nach bestimmten Aspekten oder Phänomenen zu suchen, die sich kontinuierlich in Distanz zum westlichen Denken gehalten oder sich ihm widersetzt haben bzw. in einer Art Spannung zu ihm stehen. Die Frage wäre demnach, ob sich hier, mit Jullien gesprochen, »andere mögliche Seinsformen der Kohärenz«²⁶ finden lassen und wie man sie für eine vergleichende Ästhetik nutzbar machen kann.

Dazu bedarf es jedoch verschiedener Vorüberlegungen, da zunächst einmal die für eine diskurskomparatistische Untersuchung notwendigen Begrifflichkeiten gefunden, die Vergleichstatsachen geklärt und die für eine interdiskursive Beschreibung sinnvollen Konfigurationen herausgearbeitet werden müssen. Doch geschieht das alles durchgehend bereits vor dem Horizont, diskursive Formationen aus kulturell verschiedenen Erfahrungs-, Denk- und Wahrnehmungsräumen zu individualisieren und zu beschreiben. Das Projekt folgt einer gewissen Notwendigkeit, die sich für die Germanistik ebenso wie für andere Philologien aus der kulturwissenschaftlichen Wende einerseits und aus der Überschreitung nationalphilologischer Grenzen sowie einer verstärkt interkulturellen Orientierung andererseits ergibt. Man weiß bereits sehr gut, dass kulturelle Unterschiede sowohl bei der Lektüre und Interpretation literarischer Texte als auch in Hinblick auf ästhetische Vorstellungen, Sprachauffassungen und Schriftkonzepte eine fundamentale Rolle spielen, und man ist sich in der Forschung weitgehend darüber einig, dass bei jeder Untersuchung ästhetischer Phänomene die kulturellen Verwurzelungen mit zu bedenken sind, ebenso wie kulturelle Grenzen, aber auch die Überlappung von Kulturen sowie der Austausch zwischen ihnen. Dabei ergibt sich von selbst die Notwendigkeit nachzufragen, inwieweit sich ästhetische Konzepte und literaturtheoretische Ansätze ohne Weiteres auf andere Diskurs- und Kulturzusammenhänge übertragen lassen. Umgekehrt muss dann jedoch ebenfalls danach gefragt werden, wie sich andere Sichtweisen auf unsere Wahrnehmung ästhetischer Phänomene auswirken können, und inwiefern man mit ihrer Hilfe in die Lage versetzt werden kann, die Grenzen der eigenen Wahrnehmungs- und Betrachtungsweisen zu reflektieren und sie zu verschieben.

Die vorliegende Studie beschreitet hierbei einen eigenen Weg. Sie will nicht Interkulturalitätsforschung im herkömmlichen Sinne betreiben, sondern mit den unleserlichen Zeichen einer fremden Schriftkultur ein neues Feld der Kulturkomparatistik für die Literaturwissenschaften und die vergleichende Ästhetik erschließen. Bislang hat sich die Komparatistik hauptsächlich auf europäische Sprachen und Literaturen konzentriert mit der Erweiterung auf die kulturge-

26 Jullien: Der Weg zum Anderen, S. 19.

schichtlich neuere nordamerikanische sowie teilweise auf die lateinamerikanische Literatur, womit sie aber weitgehend innerhalb ein- und derselben Schriftkultur verblieb. Der ostasiatische Raum hingegen wurde stark vernachlässigt und war bis auf wenige Ausnahmen stets Gegenstand der einzelnen Fachdisziplinen. Noch gravierender wirken sich zwei methodische Schwächen der gegenwärtigen Komparatistik aus, zum einen nämlich, dass sie sich fast ausschließlich auf westliche Rationalitätsformen stützt und damit unterschwellig eine universelle westliche Wahrnehmungs- und Denkweise voraussetzt, und zum anderen, dass sie ihre Theoriekonzepte, Kategorien und Begriffe auf Artefakte aus anderen Kulturkreisen überträgt, ohne die Grenzen eines solchen Theorieexports ausreichend zu reflektieren. Aus diesem Grund werden die kausale Verkettung und die Ausdeutung des Sinns vorerst in der Schwebe gehalten. Die Geltung vertrauter Erklärungsmuster soll hier jedoch bewusst reduziert werden, um die Abstände, Distanzen und Entfernungen hervortreten zu lassen, die wir dann als kulturelle Differenzen wahrnehmen können. Zu diesem Zweck setzt die Analyse bei den Zeichen selbst an. Sie beschäftigt sich, wie eingangs vorgeführt, mit Schriftzeichen jenseits ihrer Signifikation, und zwar im besonderen Fall mit fremden oder fremdartigen Zeichen, die man nicht entziffern und dementsprechend auch nicht deuten kann. Deren Fremdartigkeit führt bereits einen ersten Abstand ein, der sich schließlich im Nicht-Verstehen niederschlägt und sich im Falle der chinesischen Schrift auf einer allgemeineren Ebene als kulturelle Differenz (alphabetische Schrift vs. pleremisches Schriftsystem) bemerkbar macht. Solange wir es mit einer Sprache wie dem Chinesischen zu tun haben, ist die Erfahrung der Differenz begrenzt, da der Zustand des Nicht-Verstehens für einen Europäer, der die Sprache nicht beherrscht, nur vorläufig ist, denn er kann die Sprache erlernen und wird dann auch in der Lage sein, die Schriftzeichen zu lesen. Xu Bings fingierte Zeichen sind für die Untersuchung aber insofern noch interessanter, als hier der Abstand zu den vertrauten Zeichen der eigenen Schriftkultur (in diesem Falle der chinesischen) hinzukommt: Zeichen, die man nie wird entziffern können, obwohl sie auf den ersten Blick höchst vertraut erscheinen.

Xu Bings Zeichenkonstrukte versetzen ihre Betrachter unmittelbar in einen Bereich außerhalb eines Sinns. Allein schon deshalb bilden sie den idealen Ausgangspunkt für die theoretische Reflexion einer diskurskomparatistischen Untersuchung. Die Auseinandersetzung mit Xu Bings unlesbaren Schriftzeichen dient in erster Linie dazu, die fest gefügten Rahmenbedingungen unserer Zeichenwahrnehmung aufzubrechen und nach den Voraussetzungen und Möglichkeiten einer post-semiotischen Ästhetik zu fragen, die Zeichen jenseits ihrer signifikativen Funktion betrachtet. Wenn wir uns dann im 6. Kapitel dem eigentlichen Forschungsthema zuwenden, das die Wahrnehmung fremder und nicht mehr notwendig unlesbarer Zeichen innerhalb der westlichen, und hier

vorrangig der deutschsprachigen Literatur und Philosophie zum Gegenstand hat, so geschieht dies mit dem Ziel, die ästhetischen Signale und Wirkungen zu untersuchen, die von diesen Zeichen ausgegangen sind. Gleichzeitig ist danach zu fragen, mit welchen Diskursen diese fremden Schriften verknüpft und in welche aktuellen Debatten sie eingebunden wurden (gemeint sind damit z. B. die Diskurse über den ästhetischen Geschmack, die Debatte über eine mögliche Universalsprache oder der Streit um die Entzifferung der Hieroglyphen), welche technischen Probleme sie implizierten (z. B. sie korrekt im Druck wiederzugeben) und an welche institutionellen Felder ihre Wahrnehmung angeschlossen wurde (wie Pädagogik, Sprachpolitik und Schriftreform).

So gelangt die Untersuchung vom ersten, noch singulären Abstand, den die fremdartigen Schriftzeichen sichtbar werden lassen, über die unterschiedlichen Diskursivierungen (den Konstruktionen von *Differenzen*), zu den Aussageverkettenungen und Äußerungsmodalitäten und schließlich zur diskursiven Kohärenz, die durch ihre Alterität als ein geokulturell anderes Ordnungsgefüge in Erscheinung tritt. Jedoch geht es in diesem Kontext weder darum, eine allgemein verbindliche Nomenklatur zu erstellen, noch darum, eine Typologie jener anderen Kohärenz auszuarbeiten. Der Abstand wird mit Jullien als ein »*abenteuererfreudiges* Konzept«²⁷ verstanden und soll in seiner erfinderischen und öffnenden Funktion genutzt werden, wobei zu fragen ist, wie groß diese Abstände zwischen Kulturen sein können bzw. müssen, um für uns von Nutzen zu sein. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte werden wir genau dort, wo man sich mit den fremdartigen Schriftzeichen aus Ostasien auseinandergesetzt hat, wie in einem Archiv nach Aussparungen, Leerstellen und nach Spuren von Unsagbarkeiten suchen.

Methode

Die methodische Grundlage der nachfolgenden Untersuchungen bildet die Analyse von Diskursformationen, wobei zunächst die Aussagen in Hinblick auf ihre Existenzbedingungen näher zu bestimmen wären. Mit Blick auf die zu verfolgende Taktik wird von vornherein François Julliens »Ortswechsel im Denken«²⁸ im Sinne eines »*dépayser la pensée*« der Untersuchung als Vorbild dienen. Jullien geht es darum, das Denken den ihm angestammten Ort wechseln zu lassen, indem er es auf einen Umweg über Ostasien, genauer gesagt: China führt, das er im Verhältnis zum westlichen Kulturraum als eine »Exteriorität«

27 Ebd., S. 35.

28 Vgl. dazu François Jullien: *Der Umweg über China. Ortswechsel des Denkens*, Berlin: Merve 2002.

bzw. als ein »Außen« (*dehors*) begreift. Dieser Umweg bietet den Vorteil, andere Arten von Intelligibilitäten in Betracht zu ziehen, wobei das in der chinesischen Kultur verwurzelte Denken als eine andere, gleichermaßen in sich geschlossene und in sich stimmige (bislang aber zum Teil verborgene oder unzugängliche) Kohärenz erscheint und im Sinne eines Umkehrreffekts dazu genutzt werden kann, die bereits getroffenen Vorentscheidungen der westlichen Vernunft zu hinterfragen.²⁹ Für Jullien liegt das eigentliche Ziel dieses Umwegs in der Rückkehr zu den Ausgangsbedingungen der westlichen Vernunft (speziell der griechischen Philosophie), was erlaubt, die verborgenen, d.h. unbewussten Vorentscheidungen des Denkens zu hinterfragen und gegebenenfalls zu restrukturieren. Ein »Ortswechsel des Denkens«, wie er ihn im Auge hat, zielt demnach in letzter Konsequenz auf eine Verschiebung der eigenen Denkgewohnheiten und auf eine wissensarchäologische Befragung der »Ausgangsbedingungen der europäischen Vernunft«.³⁰

Doch muss an dieser Stelle auf einige Schwierigkeiten und Hindernisse näher eingegangen werden, die ein solcher Versuch des Ortswechsels mit sich bringt. Julliens Auffassung von China als einem Außen bezieht sich nämlich einzig und allein auf das prämoderne China.³¹ Er beruft sich dabei auf die Tatsache, dass China und Europa bzw. der westliche Kulturkreis sich sowohl sprachlich als auch (über lange Zeit zumindest) kulturell fremd gewesen seien und sich unabhängig voneinander entwickelt hätten. Sein Denkansatz bleibt damit, wie zu Recht moniert wurde,³² am Motiv des historischen Ursprungs orientiert, weshalb Jullien, um einer solchen Kritik zuvorzukommen bzw. zu begegnen, mehrfach betont hat, dass »wir« Europäer in »unserem anfänglichen Rahmen«³³ verwurzelt seien. Diese Aussage impliziert aber einen kulturellen Substantialismus, den Jullien mit dem methodisch allerdings nicht konsequent verfolgten Rückgriff auf Foucaults Konzept der Heterotopie und Derridas Dekonstruktion zu überwinden versucht. Statt zu dekonstruieren, rekonstruiert Jullien unablässig das »Andere« als einen kohärenten Zusammenhang, um daraus »verfügbarere« Begriffe zu beziehen, wie beispielsweise die »Wirksamkeit«, die »Regulierung«, die »Prozessualität« und den »Immanenzfond«. Diese Begriffe verbleiben bei ihm aber weitgehend im Kontext ihrer kulturellen Herkunft, ohne in die abendländische Philosophie oder Ästhetik überführt und dort produktiv gemacht zu werden.

29 Ebd., S. 175–176.

30 Ebd., S. 84.

31 Ein Einwand, den auch Jean-François Billeter gegen Jullien vorgebracht hat (vgl. Jean-François Billeter: *Contre François Jullien*, Paris: Allia 2006).

32 Fabian Heubel: »Foucault auf Chinesisch. Transkulturelle Kritik und Philosophie der Kultivierung«, in: *Polylog* 19 (2008), S. 23.

33 François Jullien: *Chemin faisant. Connaitre la China, relancer la philosophie*, Paris: Seuil 2007, S. 85.