

Jürgen Gad

Zen, die Wabi-Sabi-Ästhetik und das Haiku

Teil 1

Einleitung:

Das folgende Essay beinhaltet im ersten Kapitel eine allgemeine Darstellung der wabi-sabi-Ästhetik unter besonderer Berücksichtigung des Zen-Buddhismus, der sie entscheidend geprägt hat. Hierzu werden charakteristische Merkmale genannt, die die Ästhetik ausmachen und ihre Herleitung aus dem Zen bzw. der Zen-Philosophie erläutern. Im zweiten Kapitel wird kurz auf die Beziehung der wabi-sabi-Ästhetik zur westlichen Moderne eingegangen und geschildert, warum die wabi-sabi-Ästhetik in vielerlei Hinsicht eine Vorwegnahme der modernen westlichen Kunst darstellt, aber auch gezeigt, in welcher wesentlichen Hinsicht sich beide Konzepte unterscheiden. Aufbauend auf den geschilderten charakteristischen Merkmalen der wabi-sabi-Ästhetik wird im letzten Kapitel (das in der nächsten Ausgabe von SOMMERGRAS folgt) untersucht, inwieweit sich die Haiku

Bashô aus seiner vom Zen-Buddhismus beeinflussten Schaffensperiode in die wabi-sabi-Ästhetik einfügen bzw. daraus herleiten lassen.

Die wabi-sabi-Ästhetik:

Am Anfang des 14. Jahrhunderts schrieb der buddhistische Mönch Yoshida Kenkô folgende heute berühmten Zeilen:

„Würde man nicht hinschwinden wie der Tau auf dem Adashi-Feld und nicht flüchtig vergehen wie der Rauch auf dem Toribe-Berg, sondern ewig leben – wie könnte man da die zauberhafte Melancholie erfassen, die in allen Dingen webt? Gerade ihre Unbeständigkeit macht die Welt so schön.“

Er lebte als Einsiedler in einer Hütte und nutzte seine Zeit zur Kontemplation. Seine Gedanken hinterließ er in Form von tagebuchartigen „Essays“, die posthum veröffentlicht wurden. Dieses Werk, das sogenannte „Tsurezuregusa“ (deutsch: Aufzeichnungen aus Mußestunden, bzw. Betrachtungen aus der Stille), wurde zu einem Klassiker der japanischen Literatur und übte einen großen Einfluss auf die klassische Japanische Ästhetik aus. Durch seine Lebensweise verwirklichte er das Ideal eines taoistischen Weisen, der, abgeschieden „von dem Lärm der Welt“, in stiller und glücklicher Kontemplation lebte. Sein literarisches Werk hat als ein Hauptthema die Vergänglichkeit aller Dinge der Welt, einschließlich des eigenen Selbst.

Als Buddhist stemmt er sich aber nicht gegen das Werden und Vergehen, sondern nimmt die Vergänglichkeit aller Dinge als unvermeidlich hin und entwickelt gerade hierdurch eine Ästhetik, die die Vergänglichkeit selbst in den Mittelpunkt stellt und als das eigentlich Schöne der Kunst bezeichnet. So schreibt er: „Bewundert man die Kirschblüten nur in ihrer vollen Pracht, den Mond nur an einem wolkenlosen Himmel? Sich im Regen nach dem Mond sehnen, hinter dem Bambusvorhang sitzen, ohne zu wissen, wie sehr es schon Frühling geworden ist – auch das ist schön und berührt uns tief. Gerade ein Zweig, dessen Knospen erst aufgehen, und ein Garten, in dem die Blüten schon abgefallen sind, gibt besonders viel zu betrachten“ sowie „... So ist es bei tausend Dingen: Gerade der Anfang und das Ende haben einen besonderen Zauber.“ Die Hervorhe-

bung des Vergänglichen ist ein Charakteristikum der klassischen japanischen Ästhetik, bzw. der Zen-Ästhetik.

Sie äußert sich praktisch dadurch, dass die Blüte nicht in ihrer vollen Pracht wertgeschätzt wird, sondern dass im Gegenteil das Prozesshafte, also etwa die Knospe oder die bereits verwelkte und abgefallene Blüte, hervorgehoben wird. Für die von Y. Kenkō oben beschriebene ästhetische Auffassung gibt es einen speziellen Ausdruck, der allerdings kaum direkt übersetzt werden kann: *mono no aware* und meint das angesichts der unumgänglichen Vergänglichkeit der Welt im Betrachter aufsteigende, leicht melancholisch gefärbte Gefühl für Wahrheit, das mit dem Gefühl von Schönheit einhergeht.

Die Ästhetik des wabi-sabi, die sich im japanischen Mittelalter schrittweise entwickelte, geht aber noch einen Schritt weiter.

Bei Y. Kenkō ist im eingangs wiedergegebenen Zitat noch von einer Melancholie angesichts der Vergänglichkeit aller Dinge die Rede. In der wabi-sabi-Ästhetik verschwindet diese negative Konnotation und weicht zur Gänze einer positiven Sichtweise und sieht in der Vergänglichkeit den eigentlichen Grund für die Möglichkeit von Veränderung bei den Dingen. Denn hätten die Dinge der Welt einen unveränderlichen Wesenskern (philosophisch gesehen eine Substanz), so könnten sie sich nicht ändern, da sie sonst ihre Selbstidentität verlieren würden. Die Welt wäre daher statisch, was aber der Beobachtung widerspricht. Daher ist es das zentrale Anliegen der wabi-sabi-Ästhetik, die Veränderlichkeit der Dinge, einschließlich des eigenen Selbst, als grundlegende Eigenschaft allen Seins darzustellen.

Im Laufe des japanischen Mittelalters wurde in Japan der Zen-Buddhismus populär, und seine philosophischen Einsichten befruchteten die wabi-sabi-Ästhetik entscheidend. In dieser Ästhetik gibt es nirgendwo eine Statik. Statik wird lediglich als Anhaftung bzw. Illusion des dualistisch unterscheidenden Geistes angesehen, die es mit Hilfe von Selbsterkenntnis zu überwinden gilt.

Ursprünglich bezog sich sabi auf Einsamkeit, Verlassenheit und öde Orte. Aber bereits im „Heike monogatari“, der epischen Erzählung des Kampfes des Heike(Taira)-Clans mit dem Minamoto-Clan (während der Heian-Zeit), hatte es eine positive Konnotation. Die neue Bedeutung war,

dass an abgelegenen Orten, als weiser Eremit in geistiger Freiheit zu leben, bedeutete, den unumgänglichen Wandel allen Seins (einschließlich des eigenen Selbst) zu akzeptieren, d. h., alt und „rostig“ werden als Chance zu sehen, über den Lauf der Dinge zu kontemplieren und mit ihnen eins zu werden, statt sich dagegen stemmen zu wollen.

Sabi wird meist im Zusammenhang mit wabi als wabi-sabi genannt, da sich die beiden Begriffe schlecht voneinander trennen lassen, weil sie sich z. T. in ihrer Bedeutung überschneiden. Wabi ist das Hauptwort vom Verb *wabiru*, welches verschiedene Bedeutungen haben kann. Im ästhetischen Zusammenhang meint es ursprünglich etwa: Mangel, Verlorensein, Verlust, Kummer oder Harm, man erkennt die Ähnlichkeit zum Begriff sabi. Auch hier fand eine Umdeutung der ursprünglichen Konnotation statt. Mit diesem Mangel ist nun aber kein Mangel im üblichen Sinn, also etwa das Fehlen von etwas gemeint, sondern die Nichtbeachtung, bzw. Geringschätzung des Materiellen bzw. Prachtvollen, einhergehend mit der Freiheit, die daraus erwächst, dass keine Anhaftung an materielle und daher vergängliche Dinge erfolgt. Wabi war schon vor der speziellen wabi-Ästhetik in fünfzeiligen Gedichten (*waka*) gebräuchlich.

Vom großen Teemeister und Vollender der wabi-Teezeremonie (*wabi-cha*) Sen no Rikyū werden die beiden folgenden *waka* angeführt, um wabi zu charakterisieren:

Wie weit man auch blickt
weder Blüten noch leuchtend verfärbtes Ahornlaub.
Am Ufer
nur eine riedgedeckte Hütte
in der herbstlichen Abenddämmerung.

Denen, die nur Kirschblüten
sehnsüchtig erwarten,
wie gern würd' ich ihnen zeigen
mitten im Schnee das sprossende Grün
im Bergdorf zur Frühlingszeit.

Die beiden *waka* zeigen deutlich, dass das Auffällige, sofort ins Auge Springende weniger geschätzt wird als das Verborgene und im Werden Begriffene, also das Dynamische.

Der Ursprung der Statik in der Ästhetik bzw. ihre Vermeidung liegt nach der zen-buddhistischen Philosophie in der illusionären Wirklichkeits-sicht des reduktionistisch, dualistischen Denkens begründet. In dem Moment, in dem das dualistisch unterscheidende Denken einsetzt, wird automatisch, ohne dass wir es verhindern können, zwischen Ich und Nicht-Ich unterschieden. Durch diesen Denkvorgang wird mithilfe der Sprache die Welt in die Welt der Dinge aufgeteilt.

Dabei werden die Begriffe und Definitionen, mit deren Hilfe wir die Dinge benennen, für wahr genommen und gegeneinander abgegrenzt. Diese Sichtweise, die auch als die gewöhnliche Wirklichkeitssicht bezeichnet wird, hält der Zen-Buddhismus für eine Illusion des Geistes, die vom Denken selbst hervorrufen wird. Zen sagt hingegen, dass die Begriffe und Definitionen nicht das eigentlich Wirkliche sind, sondern nur Fingerzeige auf die Welt, wie ein Finger, der auf den Mond zeigt. Sie sind aber nicht der Mond!

Eine reale Erkenntnis der Wirklichkeit wird mithilfe des dualistischen Denkens sogar verhindert und schafft mithilfe der Begriffe, die zum Denken benötigt werden, Statik und daher Anhaftung. Die Statik ist aber nur im Denken vorhanden, die Wirklichkeit selbst ist völlig dynamisch. Nach der Philosophie des Zen ist die Wirklichkeit hingegen ein unteilbares und daher holistisch Ganzes, das sich in jedem Moment erneuert. Anders ausgedrückt: Das Teil (Ding bzw. Mensch) existiert nur in Relation zum Ganzen (Welt), da das Teil nicht ohne das Ganze existieren kann und umgekehrt. Unterteilt man die Welt mithilfe von Denken in die Welt der Dinge, dann hat man eine Illusion geschaffen.

Vielleicht hat der Leser bemerkt, dass hier ein logisches Problem existiert. Da mithilfe der Zen-Philosophie und daher mithilfe von Denken und Sprache diese Aussage getroffen wurde, müsste diese Aussage ebenfalls eine Illusion sein.

Zen sagt daher ganz klar, dass mithilfe der Zen-Philosophie die Wirklichkeit nicht sagbar ist. Um dieses logische Problem zu umgehen, werden

die Aussagen im Zen oft paradox formuliert, oder man unterlässt eine verbale Aussage ganz und beantwortet die gestellte Frage nach dem Sinn des Zen nur mithilfe von Gesten. In diesem speziellen Fall z. B.: „Das Zen, das sich sagen lässt, ist nicht das Zen.“

Wird sie dennoch positiv formuliert, handelt es sich nicht um eine unmittelbare Erfahrung von Zen, sondern um Philosophie über Zen. Philosophie über Zen darf daher niemals mit Zen verwechselt werden. Um die Erfahrung von Zen verbal wiedergeben zu können, bedient sich die Zen-Philosophie einer speziellen Logik, der Logik der Relation, die dem „normalen“ reduktionistisch, dualistischen Denken zuwiderläuft. Diese Logik ist durchaus stringent, wird aber, da meist völlig ungewohnt und daher missverständlich, meist nicht erkannt und daher nicht verstanden. Die „normalen“ dualistischen Begriffe haben dabei keine Selbstidentität (Wesen, Substanz), sondern existieren **ausschließlich** nur in Form von Relationen, die sich gegenseitig bedingen, also z. B. warm und kalt oder schwer und leicht. Aus dem eben Gesagten ergibt sich natürlich sofort die Frage, wie denn nun Zen seine Erkenntnis über die Wirklichkeit gewinnt?

Ch'an bzw. Zen bedeutet einfach Meditationsbuddhismus. Während der ursprüngliche indische Buddhismus sehr theoretisch-philosophisch ausgerichtet ist, steht Zen der Theorie eher skeptisch gegenüber, da hier ja nur Illusionen des Denkens zu erwarten sind. Die Einsicht in die Wirklichkeit, einschließlich des eigenen Selbst, ist hingegen ein Vorgang, bei dem mithilfe der Meditation unmittelbar die Wirklichkeit geschaut bzw. erkannt wird, in dem jegliches Denken unterbunden ist. Durch das bewusste Abschneiden des „Gedankenstroms“, öffnet sich das Bewusstsein für das, was im momentanen Zustand tatsächlich erlebt wird, also z. B. das Zwitschern der Vögel im Geäst oder der Duft einer Wiese. Indem das Wahrgenommene bewusst erlebt, aber nicht mithilfe von Denken interpretiert und daher kontaminiert wird, erlebt der Schauende sich selbst, jeweils in Abhängigkeit vom momentan Erlebten. Die Aufteilung der Wirklichkeit mithilfe des Denkvorgangs in Ich und Nicht-Ich bzw. in die Welt der Dinge findet daher nicht statt. Die Wirklichkeit ist nun ein holistisch Ganzes und nicht eine geistige Interpretation der Welt mithilfe der Sprache. Der Meditierende erlebt sich von Moment zu Moment immer

wieder neu. Die Statik, die das Denken hervorruft, ist überwunden und weicht einer vollkommenen Dynamik, die auch als solche erlebt wird. Zen bezeichnet diesen Bewusstseinszustand als „wunderbares Sein“. Es ist ein Zustand, in dem das eigene Selbst sich in jedem gerade erlebten Prozess gewahrt, der, da völlig dynamisch, von Moment zu Moment voranschreitet und sich dabei jedes Mal erneuert. Da „wunderbares Sein“ kein Ergebnis des unterscheidenden Denkens ist (Philosophie), sondern ein bewusstes Erleben der Wirklichkeit, gerade durch das Ausschalten des Denkprozesses, kann das Erlebte auch nicht wirklich mithilfe von Worten wiedergegeben werden, sondern nur von jedem einzelnen Menschen selbst erlebt werden. Die Wahrheit des Zen ist daher keine Philosophie im üblichen Sinn, also ein Ergebnis von bloßem Denken, sondern eine Selbstbezeugung, also eine Selbsterkenntnis und gleichzeitig ein Erkennen der nicht-dualen Wirklichkeit, jenseits der Worte und des Denkens.

Aus diesem Grund wird in der Zen-Ästhetik das sprachliche Benennen bzw. Erklären des höchsten ästhetischen Ideals („wunderbares Sein“) als Beschmutzung aufgefasst! Das bedeutet aber gleichzeitig auch, dass das höchste ästhetische Ideal dem Wahren entspricht, da es nicht durch Denken kontaminiert ist. Hinzu kommt, da im Zustand von „wunderbarem Sein“ das Ich transzendiert ist, dass es noch das Gute umfasst. Das höchste ästhetische Ideal des Zen ist also das Wahre, Gute und Schöne, das im Gegensatz zu seinem Pendant in der westlichen idealistischen Ästhetik nichts Normatives ist und daher nicht dem ästhetischen Diskurs anheimfallen kann. Dementsprechend sieht sich die Zen-Ästhetik auch als kunstlose Kunst, die weder vom Zeitgeschmack noch von einer philosophischen Diskussion beeinflusst werden kann.

Zen wird in Japan durch ein Meister-Schüler-Verhältnis vermittelt. Der Zen-Meister ist ein Mensch, der die Erkenntnis des Zen selbst erfahren hat und dadurch aus der illusionären Wirklichkeitssicht des gewohnten dualistisch-reduktionistischen Denkens erwacht ist und das Zen bezeugt durch seine eigene Erfahrung. Jeder Zen-Meister ist berechtigt, ein eigenes Kloster zu leiten und die Zen-Schüler auszubilden. Mithilfe von verschiedenen „Kunstkniffen“ versucht der Meister dem Schüler die gewohnte reduktionistisch-dualistische Denkweise auszutreiben, um das Bewusstsein

des Schülers für die nonduale Wirklichkeit des Zen zu öffnen. Neben der bereits erwähnten Meditation befließigt sich eine spezielle Schule des Zen, die Rinzai-Schule, zusätzlich der kōan-Methode.

Kōan sind Fragen, die der Zen-Meister seinen Schülern stellt, durch die sie, mithilfe der Meditation, geistige Klarheit über die nonduale Wirklichkeit gewinnen sollen. Notwendigerweise sind diese Fragen durchweg paradox formuliert, daher können die Schüler die gestellten Fragen nicht wie üblich mit Hilfe von Denken beantworten. Als Beispiel sei ein historisch berühmtes kōan genannt: Wie heißt der wahre Mensch ohne Rang und Namen? Da diese Frage nicht mithilfe von Denken zu lösen ist, zwingt sie den Schüler, das Nach-Denken über dieses kōan fallen zu lassen und sein Bewusstsein der nondualen Wirklichkeit zu öffnen, wodurch, wenn die Umstände günstig sind, die Wahrheit des Zen erfahren werden kann und dadurch die Frage beantwortbar wird. Die „Beantwortung“ dieser Fragen ist mit großen Glücksgefühlen gekoppelt, daher nennt das Zen diesen Bewusstseinszustand „wunderbares Sein“. Ist „wunderbares Sein“ gegenwärtig, ist der entsprechende Mensch auch fähig, echte Zen-Kunstwerke, also Zen-Ästhetik, im originären Sinn zu schaffen. Bleibt die Erkenntnis hingegen nur eine philosophische, also eine Erkenntnis des Denkens, ist dies nicht der Fall. Warum das so ist, wird im Text am Beispiel der Tuschkmalerei erklärt. Worte können die Erfahrung von „wunderbarem Sein“ niemals wirklich vermitteln, und das authentische, lebenswirkliche Zen wird zur Philosophie über Zen.

Wie kann aber das Erlebnis von „wunderbarem Sein“ kommuniziert werden? Da die Kunst andere Möglichkeiten hat als die Sprache, kommen wir nun wieder auf die Zen-Ästhetik zurück. Im Bewusstseinszustand von „wunderbarem Sein“ gibt es nur Dynamik, und daher wird mithilfe der Zen-Kunstwerke auf diese Dynamik verwiesen und damit auf das Prozesshafte der Wirklichkeit aufmerksam gemacht.

Aus dem Gesagten wird klar, dass es keinen Sinn macht, die Zen-Kunstwerke mithilfe von Sprache zu analysieren, tut man es dennoch, wird die Kunst beschmutzt. Ein Erkennen dieser Kunst kann daher nur ein intuitiver Prozess sein, in dem sich der Künstler mithilfe seiner Kunst mit dem Rezipienten in Verbindung setzt und beide zusammen in einer

Art Symbiose das im Kunstwerk Gemeinte imaginieren.

Ein weiteres Charakteristikum der wabi-sabi-Ästhetik ist, dass das Prozesshafte in der Herstellung des Kunstwerks offen zutage tritt. In einem Tuschgemälde (*sumi-e*) gibt es im Gegensatz zur Ölmalerei keine Korrekturmöglichkeiten. Jeder Pinselstrich ist daher eine Spiegelung der Persönlichkeit des Malers und zeigt unmittelbar die geistige Verfassung, während er das Gemälde geschaffen hat. Er muss, um z. B. ein Gemälde eines Bambus herstellen zu können, den Bambus viele Jahre studiert und vor dem Malvorgang, um ihn ohne Korrektur ausführen zu können, in seinem Bewusstsein geistig prävisualisiert haben. Der eigentliche Malvorgang, der in wenigen Minuten beendet ist, ist dann „nur noch“ die technisch perfekte Umsetzung der geistigen Übung. Im Moment des Malvorgangs ist das Bewusstsein des Malers eins mit dem Bambus, die Herstellung des Bambusgemäldes selbst ist dann Meditation in der Bewegung. Der vom Denken unbefleckte und daher „reine“ Geist des Malers wird mithilfe des Körpers in Malbewegung umgesetzt. Der Bewusstseinszustand des Malers während des Malvorgangs wird *mu-shin* genannt, was wörtlich übersetzt Nicht-Geist bzw. „leerer“ Geist heißt. Damit ist gemeint, dass das Bewusstsein selbst, absolut, ohne unnütze Gedanken, im Malvorgang aufgeht. Der Maler erschafft das Bambusgemälde wie der Meditierende, der mit „leerem Geist“ im Prozess der Atmung verweilt bzw. in ihr aufgeht. Damit ist die Trennung zwischen dem Ich als Ich-Bewusstsein und dem zu malenden Gegenstand, bzw. dem Meditationsobjekt Atmung, aufgehoben. Da in diesem Geistes-Zustand die beiden dualistischen Gegensätze zwischen ich und Nicht-Ich verschwunden sind, wirkt im Moment des Malprozesses „wunderbares Sein“, der Schaffensprozess geschieht mit dem offenen und weiten Geist des *mu-shins*. Die Subjekt-Objekt-Spaltung, die sonst unweigerlich durch das Denken hervorgerufen würde, ist aufgehoben, und die Tätigkeit wird durch die Vermittlung von *mu-shin* unmittelbar. Erhebt sich aber während des Malvorgangs nur ein einziger Gedanke, der ablenkt, ist es vorbei, der Tuschestrich wird unterbrochen, und ein Fehler wird sichtbar.

Mu-shin ist daher die Grundlage aller Zen-Kunst bzw. der Zen-Kunstwerke.

Man kann das oben Gesagte auch mithilfe eines Zen-Kōan anders formulieren: Ein berühmter Zen-Meister wird von einem Schüler gefragt: Was ist das Zen? Die Antwort: Der Eichbaum da im Garten. Oder: Um es poetisch mithilfe eines Haiku von M. Bashō zu umschreiben.

Wenn man ein Ding sagt
werden die Lippen kalt –
Herbstwind

Ein weiteres Charakteristikum der wabi-sabi-Ästhetik ist die Einfachheit bzw. die Kargheit der Kunstwerke. Indem auf alles Überflüssige verzichtet und z. B. im Tuschgemälde ein Porträt auf ganz wenige, aber essenzielle Pinselstriche reduziert wird, schafft der wabi-sabi-Künstler einen Leerraum, den der Rezipient fast schon zwanghaft vollendet, um die unvollständige Gestalt zu schließen. Wäre das Gemälde aber in einem realistischen Stil gemalt, in dem alle Details genau ausgeführt sind, träte beim Rezipienten Statik ein, die aber gemäß der Zen-Philosophie gerade verhindert werden soll.

Neben der Hervorhebung des Ephemeren und Prozesshaften, sowie der Sparsamkeit der eingesetzten Mittel, ist die Formlosigkeit bzw. Asymmetrie der Kunstwerke charakteristisch. Die Zen-Ästhetik ist besonders in der Tee-Zeremonie im sogenannten wabi-Stil verwirklicht. Die Teeschale (chawan), in der der Pulverttee mithilfe des Teebesens zu einem „Teebrei“ aufgeschlagen wird, erfreut sich hierbei einer großen künstlerischen Wertschätzung, die sich z. B. darin findet, dass die einzelnen Teeschalen mit Namen belegt sind. Diese Teeschalen sind oft unregelmäßig geformt und haben Sprünge oder sogar Risse. Die Teeschalen der wabi-sabi-Ästhetik machen einen sehr rustikalen und ursprünglichen Eindruck und wurden daher, zumindest anfangs, bei der Rezeption dieser Kunstwerke durch Europäer und Nordamerikaner als primitive Kunst missverstanden. Sie stellen damit genau das Gegenteil der formvollendeten und eleganten Teeschalen im chinesischen Stil dar, die vor der Entwicklung der wabi-Teezeremonie in Gebrauch waren. Falls sie durch den Gebrauch Abnutzungsspuren erhalten oder sogar Sprünge entstehen, wird dies nicht als

Mangel empfunden, sondern es adelt diese Gebrauchsgegenstände sogar. Nach der wabi-sabi-Ästhetik zeigt eine Patina, die durch häufigen Gebrauch entsteht, dass diese Gegenstände gerne in die Hand genommen und daher wertgeschätzt werden. Diese Wertschätzung ist deshalb nicht nur theoretisch-ästhetischer, sondern ebenso praktischer Art. Die Verbindung von Praxis und Theorie entspricht aber wiederum der nondualistischen Wirklichkeitssicht des Zen.

Allgemein gesehen drückt die Asymmetrie bzw. Unregelmäßigkeit Dynamik aus, denn eine vollkommen symmetrische Form kann sich nicht weiter entwickeln und ist daher statisch.

In den Teeschalen und anderen für die Teezeremonie benutzten Keramiken ist noch ein weiteres Charakteristikum der wabi-sabi-Ästhetik zu erkennen, die Hervorhebung der Materialität. Manche dieser Teeschalen sind sogar ohne Glasur und machen geradezu einen gesteinhafteindruck, z. B. die Keramiken von Shigaraki. Andere Kunstwerke haben zwar eine Glasur, diese ist aber unregelmäßig bzw. unvollständig, z. T. in Verlaufsform aufgebracht. Diese Merkmale verschleiern weder das Material, aus dem die Keramik geformt wurde, noch den Werdegang der Herstellung, sondern verweisen im Gegenteil auf sich selbst.

Nicht die Herstellung der perfekten Form steht im Mittelpunkt, in der das Material untergeht, bzw. von der Form „vergewaltigt“ wird, sondern die Darstellung des Prozesshaften, also der Dynamik, die selbst Zen ist.

Noch ein letztes Kriterium der wabi-sabi-Ästhetik soll genannt werden: *Kire* – bedeutet abtrennen bzw. abschneiden. Es handelt sich hierbei um ein fundamentales Prinzip, sowohl in den Künsten als auch im Buddhismus. Im Buddhismus werden die Begierden abgeschnitten, indem das substanzielle Ich als Illusion erkannt wird, der Geist wird hierdurch von Anhaftung befreit. In den Künsten wird die Natürlichkeit in der Wiedergabe der Natur bewusst abgeschnitten, erst durch diesen Vorgang kommt es zur Gestaltung, und das Dargestellte ist keine bloße Imitation der Natur in Form von Realismus. Wird z. B. in einem Gemälde ein blühender Kirschbaum dargestellt, so verweisen knorrige alte Äste auf den Tod, der immer im Leben immanent vorhanden ist. Der berühmte Trockengarten Ryōanji ist von einer Naturlandschaft umgeben, die aber bewusst durch eine Mau-

er abgetrennt ist. Der Trockengarten beinhaltet bereits den Hinweis auf den Tod, er ist also ein „Kunstschönes“, das durch *keire* einerseits besonders betont wird und andererseits auf das „Naturschöne“ außerhalb der Mauer, nach dem Prinzip der geborgten Landschaft, verweist. Kunstschönes und Naturschönes sind somit keine Gegensätze, sondern relational aufeinander bezogen.

Die wabi-sabi-Ästhetik ist eine Entwicklung des japanischen Mittelalters, am Ende des Mittelalters fand sie ihren vorläufigen Höhepunkt im japanischen Gesamtkunstwerk schlechthin, in dem die unterschiedlichen Teilkünste zu einer Symbiose vereint wurden, der wabi-Teezeremonie. Das Mittelalter war eine Zeit ständiger Bürgerkriege und damit eine Zeit höchster existenzieller Not. Es liegt auf der Hand, dass die Samurai, die tagtäglich um ihr Leben fürchten mussten und die diese Ästhetik zum Teil aktiv mitgestalteten, in diese Ästhetik existenzielle Fragestellungen einbrachten. Dieser Umstand war neben der „besonderen“ Erkenntnis, die in der Meditation lebenswirklich erfahren werden konnte, eine der Gründe hierfür, warum die Zen-Ästhetik eine besondere Tiefe und Authentizität aufweist. Das Leben konnte sehr kurz sein, und die Vergänglichkeit allen Seins war kein bloßer Spruch, sondern alltägliche Erfahrung. Mit Beginn der Friedenszeit, in der sogenannten Edo-Periode, änderte sich die Strenge und Kargheit dieser Ästhetik und „luxurierte“, die Strenge wurde mit Eleganz vereint – eine neue, verspieltere und repräsentative Ästhetik war entstanden, die Ästhetik des sogenannten *keirei-sabi*, oder anders ausgedrückt, eine Ästhetik der Friedenszeit.

Die wabi-sabi-Ästhetik und die westliche Moderne:

Hierzu möchte ich kurz aus einem jüngst erschienenem Buch von Vera Wolff zitieren, das die Rezeptionsgeschichte besonders auch der wabi-sabi-Kunst im Westen aufarbeitet: „Wie es dazu kam, dass mit Ton, Holz, Tusche und Lack eine besondere, eine spezifisch japanische Ästhetik des Unvollkommenen, des Vergänglichen, Natürlichen, des Prozessualen und des Taktilen verbunden wird, die bis heute den Sehnsuchthorizont vieler Künstler, Kritiker, Philosophen und Kunsthistoriker bildet, untersucht dieses Buch ...“ Ich möchte hier eine andere Frage anschließen: „Wie

kann es sein, dass eine rund vierhundert Jahre alte Ästhetik den „Sehnsuchtschizont“ zeitgenössischer Kunst bildet, oder anders gefragt: Woran mangelt es in der zeitgenössischen Kunst? Einhellig wurde in der jüngeren Rezeption der u. a. vom Zen beeinflussten japanischen Kunst festgestellt, dass die im oben genannten Zitat wiedergegebenen Charakteristika eine Vorwegnahme der westlichen Moderne darstellen. Durch das weitgehende Festhalten an der idealistischen Ästhetik wurde diese scheinbar neue Sichtweise bis zum Beginn der Moderne im Westen jedoch weitgehend verhindert. Aus dem oben angeführten Gründen wird klar, dass die wabi-sabi-Ästhetik das Gegenteil der idealistischen Ästhetik darstellt, in ihr kann es keine Statik, in welcher Form auch immer, geben. Sie kommuniziert daher notwendig das Prozessuale in ihren Kunstwerken. Aus diesem Grund kam es auch zu zahlreichen parallelen Entwicklungen zwischen den Kunstwerken der wabi-sabi-Ästhetik und denen der westlichen Moderne. Dennoch gibt es zwischen beiden Kunstformen einen entscheidenden Unterschied: Die wabi-sabi-Ästhetik ist eine Kunst des Nicht-Ichs, während die Ästhetik der Moderne eine Kunst des Ichs darstellt. Das lässt sich ganz einfach mithilfe des Freiheitsbegriffs belegen. Etwas vereinfachend kann man ausführen, dass das autonome Ich in der westlichen Moderne mithilfe einer freien Willensentscheidung seine Kunst schafft. Der Künstler sieht sich selbst als Weltendeuter, Genie usw., und seine Kunst ist somit eine Entäußerung des autonomen Ichs. In der wabi-sabi Kunst ist das substantielle Ich hingegen ein Gefängnis, das vom diskursiven Denken selbst erschaffen wird und mithilfe von Selbsterkenntnis überwunden werden muss. Erst die Transzendierung des substantiellen, d. h. beständigen, Ichs erlaubt dem nun freien Künstler, seine kunstlose Kunst zu schaffen. In ihrem Buch über die Rezeptionsgeschichte der japanischen Kunst erwähnt Wolff das Problem der „westlichen“ Ästhetik, das bis heute nicht gelöst werden konnte: „... wie kann künstlerische Schöpfung unmittelbar werden? Und: Wie kann es gelingen, dass das Bild selbst ein Ding bzw. der Wirklichkeit der Dinge gleich wird?“, dieses Problem ist in der wabi-sabi-Ästhetik bereits gelöst, bzw. tritt erst gar nicht auf, ist nur eine Illusion des reduktionistisch-dualistischen Denkens und mithin nur eine metaphysische Anhaftung des diskriminierenden Geists, die in dieser Form für die westli-

che Zivilisation charakteristisch ist. Die Tuschmalerei (sumi-e) zeigt beispielhaft, wie Kunst unmittelbar und authentisch werden kann. Das Festhalten an einem autonomen Ich bewirkt die für die Postmoderne so charakteristische „Partikulierung“ der Kunst, das beziehungslose Nebeneinanderstehen der verschiedenen Weltansichten, die sich in den jeweiligen Kunstwerken äußern und die daraus resultierende Beliebigkeit der zeitgenössischen Kunst. In der wabi-sabi-Ästhetik sind hingegen Künstler, Kunstwerk und Welt aus den oben genannten Gründen Teil eines holistisch Ganzen, in dem nichts voneinander getrennt wird, und das Ästhetische ist daher gleichbedeutend mit dem Guten und Wahren. Trotz der auffälligen Ähnlichkeiten in den Kunstwerken zwischen der westlichen zeitgenössischen Moderne und der wabi-sabi-Ästhetik scheint mir die wabi-sabi-Ästhetik gegenüber der zeitgenössischen Moderne einen entscheidenden Schritt voraus zu sein, den die zeitgenössische Moderne noch gehen muss, um wahrhaft authentisch zu werden und damit den letzten Rest von Statik (das substanzielle Ich, das sich selbst im Weg steht) ablegen zu können, oder anders gesagt, dem gesuchten Sehnsuchtschizont der westlichen Kunst entspricht das transzendierte Ich der wabi-sabi-Ästhetik.

Literaturhinweis folgt mit Teil 2.