

Shigemi Inaga

## Weg (Dō) – Rahmenlosigkeit – Verlauf

Eine Reflexion auf ‚Japanisches‘ in der Kunst

Es soll hier das Augenmerk auf einige Schlüsselworte gelegt werden, die moderne japanische Denker der ‚Schönheit‘ sowie Kunsthistoriker im Austausch mit der westlichen Welt geprägt haben.<sup>1</sup> Zunächst verwies Okakura Tenshin (bzw. Kakuzō) in seinem *Buch vom Tee* auf den taoistischen *Weg* (道, *Dō*). Das Wort wird zwar auch als „schmalere Pfad“ oder „Gefäß“ ausgelegt, aber Okakura unterstrich das „Unterwegssein“, womit Heideggers „unterwegs“ vorausgeahnt scheint. Dann ersann Tsuzumi Tsuneyoshi die *Rahmenlosigkeit* als Besonderheit der japanischen Kunst, wobei die Verwandtschaft zu Kants *Interesselosigkeit* sowie Hegels *Endlosigkeit* auffällt. Als drittes machte Yashiro Yukio auf die *Graduierung durch Farbverlauf* (暈し, *Bokashi*)<sup>2</sup> im japanischen Handwerk und der japanischen Kunst aufmerksam, womit das Informelle der Nachkriegsjahre vorweggenommen schien. Wie kamen diese Denker auf diese Konzepte? Welche Vorbedingungen verbergen sich in ihnen? Die ‚Japanizität‘ musste im Gegensatz zum westlichen Muster zwischen ‚nicht zu tolerierender Homogenität‘ und ‚tolerierbarer Andersartigkeit‘ verortet werden. Indem ich den Spielraum zwischen diesen beiden Extremen auslege, möchte ich die Existenzumstände einer japanischen Ästhetik ausmessen, wie sie in der Verwestlichung des modernen Japan gesucht wurde. Aus Gründen der Erklärbarkeit soll sozusagen ‚flussaufwärts‘ vom dritten Punkt aus fortgeschritten werden.

### Farbverlauf (*Bokashi*)/Tropf- und Übermaltechnik *Tarashikomi*

Yashiro Yukio (矢代幸雄, 1890–1975) ist durch sein auf Englisch publiziertes, dreibändiges Werk zu *Sandro Botticelli* (1925) bekannt geworden. Kenneth Clark hat in seinem Nachruf auf Yashiro betont, dieser sei der Erste gewesen, der stark vergrößerte Werkauschnitte methodisch verwendet habe. Schon Giovanni Morelli hatte allerdings beobachtet, dass sich im Detail die unbewussten Eigenarten des Malers aufdecken lassen. Bei Yashiro, der in Florenz wie Bernard G. Berensons einziger Jünger aus dem Osten behandelt wurde, lassen sich Überschneidungen mit Aby Warburgs These vom Symptomgehalt entdecken, wo die floralen und vestimentären Details der *Primavera* in den Blick genommen werden.<sup>3</sup> Als Foto erhalten ist der Moment, in dem Yashiro den Probedruck einer Illustration begutachtet (ABB. 1). Die darauf zu sehende *Madonna del Libro* (1481–82) war 2016 im Tokyo Metropolitan Art Museum ausgestellt (ABB. 2). Es sollte dabei nicht übersehen



1 Yashiro Yukio, wie er den Probedruck seiner Buchillustration inspiziert (London, 1925).

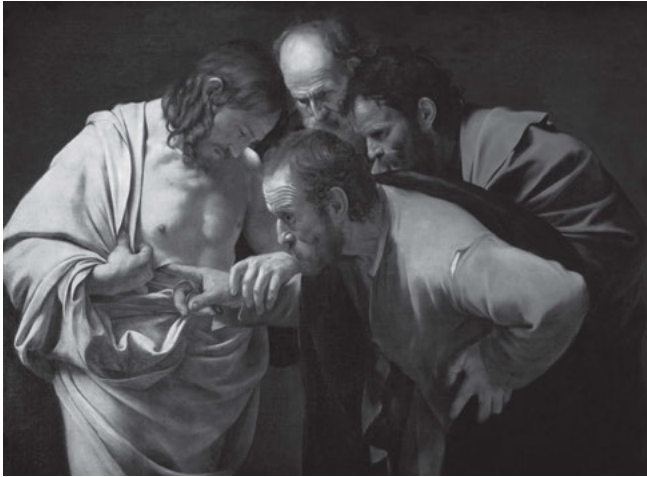


2 Sandro Botticelli: *Madonna del Libro* (1481–82), Museo Poldi Pezzoli, Mailand.

werden, dass Yashiro selbst die Pose des lesenden Jesuskindes wiederholt. So stellte Yashiro unbewusst die Pathosformel des Messias nach.

Eben jener Yashiro meinte in einem Artikel in der Sonntagsausgabe der *New York Times* vom 6. September 1936, eine Tradition des Realismus gäbe es in der japanischen Kunst nicht. Hingegen sei dort ein dekorativer, symbolischer Ausdruck maßgeblich geworden.<sup>4</sup> Mag die Meinung Yashiros auch ein wenig holzschnittartig sein, wir verstehen sie, wenn wir zum Beispiel Caravaggios *Der ungläubige Thomas* (ABB. 3) und Tawaraya Sōtatsus *Wasservogel auf einem Lotusteich* (蓮池水禽図, *Renchi suikin-zu*, ABB. 4), zwei Werke des 17. Jahrhunderts, miteinander vergleichen. Der heilige Thomas, der die Verletzung an der Seite des Wiederauferstandenen untersucht, tritt in Hell und Dunkel modelliert lebendig aus der Leinwand hervor. Gegenüber dem *Chiaroscuro* der westlichen Kunst, bei dem die Schattierungen der Einzeldinge schonungslos hervorgehoben werden, erzeugt die östliche Tuschemalerei durch Verläufe und Abschwächungen belebende Gradierungen (濃淡, *Nōtan*) auf der Bildfläche.

Yashiro spricht im selben Artikel auch die Bildhauerei an, wobei er anzweifelt, dass nur westliche realistische Menschendarstellungen als ‚klassische Vorbilder‘ anzusehen



3

Caravaggio: *Der ungläubige Thomas* (1601–02), Öl auf Leinwand, 107×146 cm, Sanssouci, Potsdam.

sind, anhand derer dann die Weltgeschichte der Bildhauerei zu bewerten sei. Der Ausdruck von Geistigkeit liege jenseits der Grenzen des Realismus. Auch im Fall der *Suibokuga* (Tuschmalerei), jedenfalls bei Werken wie dem in Japan hochgelobten *Die acht Ansichten des Xiaoxiang* (瀟湘八景圖, *Shōshō hakkei-zu*) von Muqi/Muxi (牧谿, jap. Mokei, Zenmönch im China des 13. Jahrhunderts), wird deutlich, dass sie von einem Prinzip regiert werden, das in keinem Bezug zur westlichen Helldunkelmalerei steht. Übrigens ist *Nōtan* (wörtl.: dick-dünn bzw. stark-schwach) ein aus dem Chinesischen entlehntes Konzept, das als Ersatz für das westliche Wort *Schattierung* zu verwenden wäre, wie Ernest Fenollosa im Vorwort seines posthum erschienenen Werkes *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912) vorschlägt.<sup>5</sup> Des Weiteren darf nicht übersehen werden, dass Yashiro vor dem Hintergrund des intellektuellen Klimas der Taishō-Zeit argumentierte, auch wenn er damals in Europa studierte.

Der Übersetzer von Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1908), Sono Raizō (園頼三), behauptete in *Die Psychologie der künstlerischen Schöpfung* (*Geijutsu sōsaku no shinri*, 1922), dass das in Asien überlieferte Konzept *Ki'in Seidō* (氣韻生動)<sup>6</sup> Kandinskys Erklärungen vervollständige. Auch James Abbott McNeill Whistlers Freund Arthur Jerome Eddy identifizierte das *Seidō* (生動) in *Cubists and Post-Impressionism* (1914) als Besonderheit des Ostens.<sup>7</sup> Allerdings entgegnet Sono, dass die im Westen von Theodor Lipps u. a. entwickelte und auch in Japan Anklang findende *Einfühlungstheorie* bereits tausend Jahre zuvor durch das östliche *Ki'in Seidō* vorweggenommen worden sei, sodass folglich die Einfühlung „nicht speziell im Osten oder Westen, sondern ganz allgemein als der Grund der künstlerischen Bewegung“ anzusehen sei. Betrachtet man darüber hinaus die Theorie



5 Teeschale mit durchsickernden Regentropfen (雨漏茶碗), genannt Minomushi (糞虫, „kleines Insekt mit Regenhut“), Nezu Museum Tokyo.

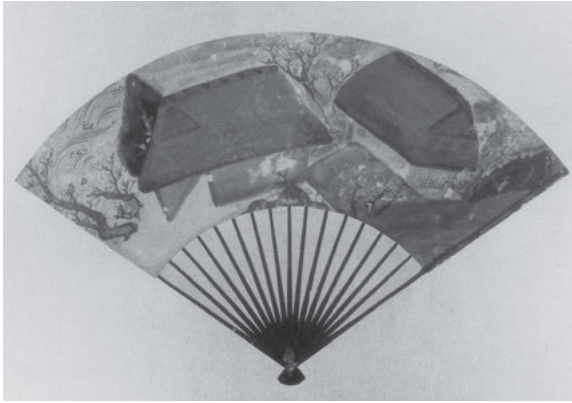
4

Tawaraya Sōtatsu (俵屋宗達): Wasservogel auf einem Lotusteich (蓮池水禽図) 116×50 cm, Edo-Zeit (17. Jahrhundert), Nationalmuseum Kyoto.

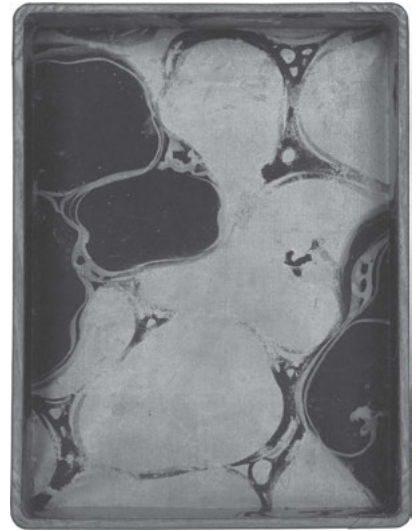
Dong Qichang (董其昌, jap. Tō Kishō, 1555–1636), Maler zu Zeiten der Qing-Dynastie, dass das *Ki'in Seidō* sich aufgrund einer „inneren Notwendigkeit“ entwickle, dann ruft dies das gleichnamige „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ bei Kandinsky in Erinnerung.<sup>8</sup>

Anlässlich der 1939 in Berlin inszenierten *Ausstellung Altjapanischer Kunst* wirkte Yashiro Yukio als Kulturdiplomate. Daraufhin übernahm er die Redaktion und Herausgabe der von der *Gesellschaft zur Förderung internationaler Kultur* nach dem verlorenen Krieg veröffentlichten zwei englischen Bände *Schätze japanischer Kunst* (*Art Treasures of Japan*, 1960).<sup>9</sup> Seine Abhandlung *Der Sinn für Nijimi* (滲み)<sup>10</sup> (1946) folgte dann zwei in den *Schätzen* verwendeten Werken: dem Titelbild des zweiten Bandes, *Sesshus Haboku Landschaft* (破墨山水図, *Haboku sansui-zu*, 1495), sowie dem als Illustration darin abgebildeten *Kiefern-Wandschirm* von Hasegawa Tōhaku (松風図屏風, *Shōrin-zu byōbu*, ca. 1590).<sup>11</sup>

Hier macht er auf ein Schönheitsbewusstsein aufmerksam, welches das durch allmähliches Ausbreiten und Ineinanderlaufen der Glasur auf einer Keramik einmalig



6 Tawaraya Sōtatsu: *Bauernhaus im Vorfrühling* (田家早春図), Stellschirm mit verstreut aufgeklebten Fächern, Kyoto: Daigo-ji, Sanbō-in.



7 Ogata Kōrin (尾形光琳): *Ablagebox mit fließender Wassergestaltung* (流水図乱箱), 18. Jahrhundert, ehemals Kyoto Volkskunstmuseum.

entstandene, an eine Landschaft erinnernde Zufallsbild wertschätzt, wie es auf der *Tee-schale mit durchsickernden Regentropfen*, genannt *Minomushi* („kleines Insekt mit Regenhut“, 雨漏茶碗・銘「蓑虫」, *Amamori-jawan* „*Minomushi*“), zu sehen ist (ABB. 5). Dieses Schönheitsbewusstsein manifestiert sich auch in der dekorativen wie symbolischen Tropf- und Übermaltechnik *Tarashikomi* (垂らし込み)<sup>12</sup> in Tawaraya Sōtatsus *Bauernhaus im Vorfrühling* (田家早春図, *Denka sōshun-zu*, ABB. 6) oder in der vor dem Hintergrund einer Kalligrafie von Hon'ami Kōetsu (本阿弥光悦) entstandenen Szene *Akutagawa* (芥川図) aus dem *Ise Monogatari* (伊勢物語) sowie auch in den *Heften mit Gras- und Blütenskizzen zu den vier Jahreszeiten* aus dem *Kokinwakashū* (四季草花下絵古今和歌巻, *Shiki sōka shita-e waka-kan*). Zuletzt wird es auch in der Darstellung des alten Baumstamms in Ogata Kōrins *Rote und weiße Pflaume* (紅白梅図, *Kōhaku ume zu*, 18. Jahrhundert) und in der von Kōrin für die *Ablagebox mit fließender Wassergestaltung* verwendeten *Suminagashi*-Technik (墨流し, Marmorierung durch ausfließende Tusche) sichtbar (ABB. 7).

Diese Kunsttechniken liegen grundsätzlich nicht im Blickfeld des von Yve-Alain Bois und Rosalind E. Krauss gemeinsam herausgegebenen Bandes *Informe*. Ebenso muss der Problemhorizont, den Georges Didi-Huberman – ein Antagonist der Oktober-Schule – in seinem Werk *Ähnlichkeit und Berührung* (1999) entwirft, von nicht-westlicher Seite überdacht werden.<sup>13</sup>

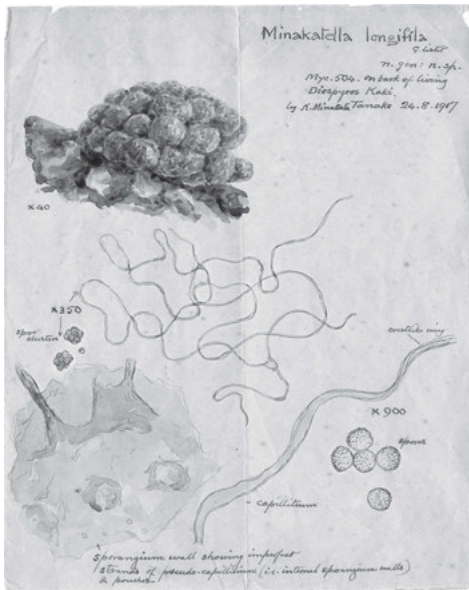
## Rahmenlosigkeit (無框性)

Ein von Yashiro Yukio ebenfalls erwähnter Begriff ist die von Tsuzumi Tsuneyoshi (鼓常良, 1887–1981) ins Spiel gebrachte *Rahmenlosigkeit*. Während seines Deutschlandaufenthaltes 1928 veröffentlichte Tsuzumi in der einflussreichen Zeitschrift *für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* den Aufsatz *Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils*.<sup>14</sup> Dieser fand ein beträchtliches Echo beim deutschen Fachpublikum, woraufhin noch im selben Jahr beim Insel-Verlag *Die Kunst Japans* erschien. Dieser Verlag war es auch, der zuvor Okakura Tenshins *Buch vom Tee* publiziert hatte. Tsuzumis japanische Monografie *Forschungen zum Stil der japanischen Kunst (Nihon geijutsu yōshiki no kenkyū, 1933)* wird diese deutsche Ausgabe später in ihrem Vorwort hervorheben.<sup>15</sup> Der argumentative Kern des Konzepts der Rahmenlosigkeit soll aus Tsuzumis deutschem Aufsatz zitiert werden:

*[...] so kann eben die Mangelhaftigkeit eines Kunstwerkes manchmal für sie [die ästhetischen Vorstellungen eines Werkes] sogar günstig sein. Gerade die Rahmenlosigkeit gewinnt hierin eine Berechtigung, weil sie unserer [japanischen] Einbildung keine Schranke setzt. Sie gewährt andererseits auch dem Kunstwerk sozusagen eine Art Freiheit, indem sie dasselbe auf den wirklich gegebenen Raum nicht einschränkt, sondern, wenn es ihm gefällt, fast überallhin übersiedeln läßt.*<sup>16</sup>

Nach Tsuzumi können sich bestimmte „Mängel“ eines Kunstwerkes „günstig“ auf dessen imaginäres Potenzial auswirken. In deutlicher Anlehnung an Okakuras *Buch vom Tee* behauptet Tsuzumi, dass diese Rahmenlosigkeit aber nur hinsichtlich der ‚japanischen‘ Vorstellungskraft, der keine irgendwie gearteten Beschränkungen auferlegt sind, ihre „Berechtigung“ erhalte. Außerdem verleihe nur diese Rahmenlosigkeit die besondere Freiheit, das Kunstwerk nicht im gegebenen Raum einzusperrern, sondern es in angemessener Weise in alle Richtungen „übersiedeln“ zu lassen.

Diese ‚Wanderung‘ oder ‚Übersiedlung‘ soll nun aus Tsuzumis eigenem Denkraum hinaus ‚umgesiedelt‘ werden: Sie ruft den Natur- und Volkskundler Minakata Kumagusu (南方熊楠, 1867–1941) in Erinnerung. Kumagusu veröffentlichte in englischsprachigen Wissenschaftsmagazinen wie *Nature* und ist bekannt dafür, sich in die Erforschung der Schleimpilze in den Wäldern seiner Heimat Kumano vertieft zu haben.<sup>17</sup> So wie Charles Darwin vermutlich von der ikonenhaften Gestalt der Koralle zu seiner Evolutionstheorie inspiriert wurde,<sup>18</sup> dürfte auch Kumagusu das Modell seiner eigenen Ökologiekonzeption bei den Schleimpilzen entdeckt haben (ABB. 8).

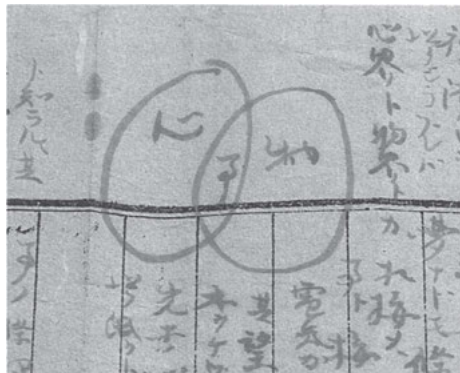


8

Der von Minakata Kumagusu entdeckte Schleimpilz *Minakatella longifila*, Illustration von Gulielmo Lister.

In Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* (1904) sind die Schleimpilze in einer spiegelsymmetrischen ‚Trophäendarstellung‘ auf der Bildtafel eingefroren. Blickt man im Gegensatz dazu in Kumagusus Notizheft, dann liegt das Hauptaugenmerk auf der Beobachtung von Bewegungsabläufen, mit denen die von ihm entdeckte neue Art von Schleimpilzen unablässig Metamorphosen durchläuft. Dass Kumagusu sich insbesondere diesen Lebewesen widmete, lag darin begründet, dass sie, obwohl sie morphologisch den Pflanzen zuzuordnen sind, in ihrem tatsächlichen Lebensvollzug aber wie Tiere Nahrung anvisieren und sich frei fortbewegen, also gewissermaßen eine umsiedelnde Eigenschaft aufweisen.

Auch in Darwins korallenförmigem Evolutionsmodell nehmen die Pilze eine rahmensprengende Zwischenstellung zwischen dem Reich der Pflanzen und dem der Tiere ein. Gegen die Prämisse der Taxonomie, dass sich alle Naturerscheinungen klar klassifizieren lassen, sah Kumagusu ein, dass eben jene Klassifizierung das essenzielle Wirken der Natur in den erfassten Kreaturen übersehen konnte. Während seines Aufenthalts in London entstand ein Brief an Doki Hōryū (土宜法龍, 1854–1923), einen Mönch der Shingon-Schule, der zur selben Zeit im Dezember 1893 in Paris tätig war. Darin ist ein Schaubild zu sehen, auf dem aus der Schnittmenge von „Ding“ (物) und „Herz“ (心)<sup>19</sup> die „(Tat)Sachen“ (事) hervorgehen (ABB. 9). In einer Ding-Geist-Dichotomie entgehen einem folglich die „Begebenheiten“ (出来事), die sich nur für das Herz eröffnen. Wir werden auf das „Sehen mit dem Herzen“ zurückkommen.

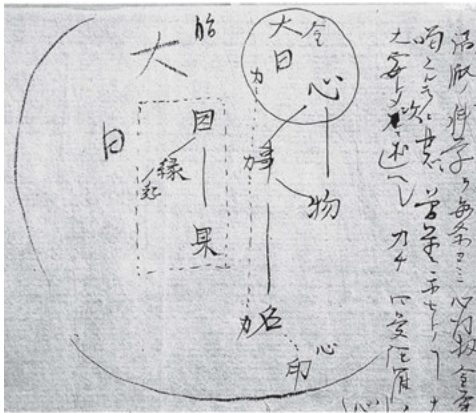


9

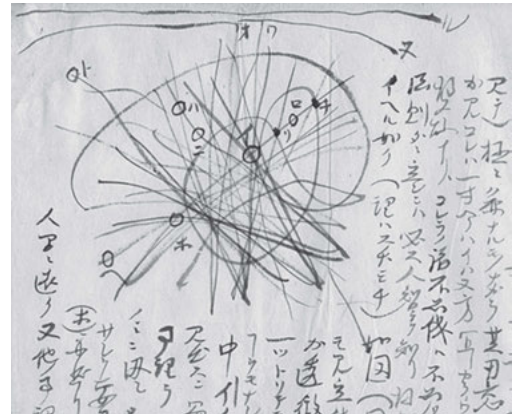
Kumagusu stellte die Wechselbeziehung von Ding, Sache und Herz, die er sich zur persönlichen Aufgabe gemacht hatte, im Bild dar. Oben: Brief an Doki Hōryū (21.–24.12.1893); unten: Kumagusus ‚Daumenabdruckbilder‘ aus seinem *Londoner Exzerpt* (1899).

Wenn man die Gemeinsamkeiten zwischen Kumagusus Ideen und dem Zusammenspiel von Noema und Noesis in der Phänomenologie hervorhebt, könnte man sich auf Ernst Cassirers Symbolphilosophie berufen und ein neues Schaubild entwerfen, auf dem am Schnittpunkt zwischen der natürlichen Welt und der Wahrnehmung der Menschen die Symbole geboren werden. Nach Kumagusus Rückkehr nach Japan findet sich dieses Dreieck von Geist – Ding – Sache in einem Schreiben an Doki vom 8. August 1903 verschränkt mit 金 (Gold, *Kin*), womit Kumagusu das „Mandala der Vajra-Welt“ (金剛界曼荼羅, *Kongō-kai Mandara*) abkürzt.<sup>20</sup> In der „Sache“ (事) wird der „Name“ (名) gewährt, was auch das „Zeichen/Symbol“ (印) hervorbringt, dort, wo die von Dainichi (大日, Vairocana, Sonnenbuddha) ausgestrahlte „Energie“ (力) schließlich eintrifft. Jedoch ist zur Linken der ‚Vajra-Welt‘ ein 胎 (Mutterschoß, *Tai*) bzw. das „Mutterschoßwelt-Mandala“ (胎藏界曼荼羅, *Taizō-kai Mandara*) platziert, welches zusammen mit 金 das „Mandala der beiden Welten“ (両界曼荼羅, *Ryōkai Mandara*) ausmacht (ABB. 10). Hier lässt sich erkennen, wie Kumagusu gegenüber Doki, der einen esoterischen Shingon-Buddhismus vertrat, selbstbewusst für sich beanspruchte, die Lehre des Religionsstifters Kūkai (空海, Kōbō Daishi, 弘法大師, 774–835) zu interpretieren.





10 Kumagusus Mandala der Vajra-Welt (8.8.1903).



11 Kumagusus Erklärungszeichnung zum Reich der „Durchdringung von Phänomen und Prinzip“ (理事無礙法界), Brief an Doki Hōryū (18.7.1903).

In diesen schematischen Darstellungen wird gezeigt, wie neben der dem Mutter-schoß-Mandala entsprechenden einfachen Beziehungskette von „Ursache“ (因) und „Folge“ (果) das verborgene System des *Engi* (縁起)<sup>21</sup> existiert. In der Naturwissenschaft der westlichen Moderne werden komplexe Ursache-Folge-Zusammenhänge in der Regel als eingleisige Ursache-Wirkungs-Phänomene verstanden. Andere Systeme werden in so einem Weltbild übersehen. Dieser Gedanke findet sich in einem Brief an Doki vom 18. Juli 1903 in einem weiteren, verwickelten Schaubild veranschaulicht, in welchem ein einzelnes Phänomen nah und fern von einem komplexen Bündel von Gesetzen (理, *Ri*) umgeben ist. Kazuko Tsurumi (鶴見和子) hat es auf Anregung Nakamura Hajimes (中村元) das „Minakata Mandala“ genannt (ABB. 11). Der Verfasser dieses Beitrages hat es als eine Momentaufnahme aufgefasst, die den im *Kegon-Sūtra* benannten Kreislauf von Geburt und Wiedergeburt im Reich der „Durchdringung von Phänomen und Prinzip“ (理事無礙法界, *Riji muge hokkai*) darstellt.<sup>22</sup>

Dass dieses Diagramm außerdem dem späten Action-Painting Jackson Pollocks nahesteht, der damit den abstrakten Expressionismus im Nordamerika der Nachkriegszeit einläutete, war mit Sicherheit nicht Zufall, wie ich anderswo dargelegt habe.<sup>23</sup> Pollock dürfte in jenen späten Jahren von der *Nagashi-kake* (流し掛け)-Technik des japanischen Töpfers Shōji Hamada (濱田庄司, 1894–1978) gewusst haben, der aus der Volkskunstbewegung hervorging. Dabei wird vor dem Brennen mit einem Schöpflöffel freihändig die Glasur auf die Keramik getropft (ABB. 12). Hamada hatte sie in Werken wie *Schale mit schwarz-weißem Tropfmotiv* (白釉黒流描大鉢, *Shirogusuri kuronagashi-gaki ōbachi*) eingesetzt. Um diese Art der Keramikbemalung zu rechtfertigen, die vom Zufall und der



12A+B Das Action-Painting des Jackson Pollock (links) und die *Nagashi-kake*-Technik bei Shōji Hamada (rechts).

Unbekümmertheit einer ersten Begegnung lebt, betonte Hamada, dass sich hierbei über 40 Jahre akkumulierte Erfahrung wie von selbst äußere. Es ist auch zu vermuten, dass James McNeill Whistler beim Prozess gegen John Ruskin eine ähnliche Argumentation vorbrachte, um sein Improvisationswerk *Nocturne* zu verteidigen.<sup>24</sup>

Etwa zur selben Zeit, zu der Pollock wirkte, zeigte die zur Gutai-Gruppe gehörende Künstlerin Atsuko Tanaka (田中敦子) in *Höllentor* (地獄門, *Jigokumon*, 1965–69) eine Herde primärfarbener Kreisformen, die in gegenseitiger Wechselwirkung ineinandergreifen. Leih man sich das Modell des auch als Islamforscher bekannten Sprachphilosophen Toshihiko Izutsu (井筒俊彦), so findet sich hier die im *Kegon-Sūtra* erläuterte „Durchdringung von Phänomen und Phänomen“ (事事無礙, *Jiji muge*) geschickt ins Bild gesetzt.<sup>25</sup>

Wenn die Erkenntnis des Reiches der „Durchdringung von Phänomen und Prinzip“ sich fassen lässt als 一一塵中に一切の法界を見る [den Zeichen nach wörtlich: „In einem jeden Staubkorn ist das Ganze des Universums zu sehen.“, Anm. d. Übers.], d.h., im kleinsten Staubkorn wird das Prinzip des Gesetzes reflektiert, dann lautet die Lehre der „Durchdringung von Phänomen und Phänomen“, dass ein jedes Staubkorn durch jedes einzelne aller anderen Staubkörner beeinflusst wird und in den Maschen dieses Beziehungsnetzes als Individuum Niederschlag findet. Niemand anderes als Nam June Paik (白南準) hat diese Einsicht des *Kegon-Sūtra* unter Zuhilfenahme von Fernsehgeräten visualisiert. Lange als haltloser Scherz abgetan, hat diese Interpretation durch jüngst aufgefundene Zeugnisse des Künstlers selbst, die Notizen seiner Frau sowie die Aussagen von Nahestehenden rasch an Glaubwürdigkeit gewonnen.<sup>26</sup>

Der Verfasser hat sich in den letzten Jahren bemüht, diese Neigung der modernen Kunst mit *Indras* (因陀羅) Netz in Beziehung zu setzen.<sup>27</sup> In *Marcel Duchamp inmitten unendlicher Fäden: Meditation zwischen programmierter Zukunft und archivierter Erinnerung* (*Marcel Duchamp dans le fil infini. Méditation entre futur programmé et mémoire enregis-*

trée, 1977) von Tetsumi Kudō (工藤哲巳), der geraume Zeit in Paris tätig war, sieht man das sich am Fadenspiel ergötzende Porträt des Dadaisten in späten Jahren, eingesperrt in einem Vogelkäfig. Schließt man das Fadenspiel metaphorisch mit *Indras Netz* und dem Doppelhelix-Motiv der DNA kurz, so lässt sich die Skulptur als Referenz auf Richard Dawkins *Das egoistische Gen* (1976) verstehen, in welchem die menschliche Existenz zum Sklaventum verdammt erscheint.<sup>28</sup>

Ein weiteres Beispiel ist *Dialog der Gene (Dialogue from DNA, 2004)* der in Berlin lebenden Künstlerin Chiharu Shiota (塩田千春). Diese sammelte zunächst abgelegte Schuhe verschiedenster Menschen und spannte dann von jedem einzelnen aus einen roten, schicksalsträchtigen Faden<sup>29</sup> zu einem Baldachin zusammen. Dadurch suchte sie zu veranschaulichen, wie sich die im Zeichen des Zufalls intensivierten „Dinge“ dadurch, dass sie die Gesinnung der „Leute“, die sie getragen haben, ausdrücken, zu einem „Sachverhalt“ (und mithin zu einem Kunstwerk) bündeln: Sie alle weisen auf Intentionen, Wünsche oder Erinnerungen hin, deren Gemeinsamkeiten unausgesprochen bleiben. Hinsichtlich des Minakata-Mandalas wäre zu sagen, dass die „Sache“ 事, die diese „Dinge“ 物 verbindet, nur für das „Herz“ 心 erkennbar ist. Shiota macht so die Vernetzung, in der wir alle unwissentlich stehen, augenfällig.

Interpretationen, die in solchen Kunstwerken das *Kegon-Sūtra* erkennen, folgen einem logischen Widerspruch, der den Denkmustern der aristotelischen Tradition, wie etwa dem Syllogismus oder dem Satz vom Widerspruch, entgegenläuft. Sie wiederholen gewissermaßen den Zirkelschluss als absichtliche Selbstvergiftung. Vermutlich stoßen sie deshalb im englischsprachigen Raum intuitiv auf Ablehnung.<sup>30</sup> Doch war es nicht gerade die moderne westliche Naturwissenschaft, die Kumagusu bekämpfen und überwinden wollte und die er sich doch selbst auferlegt hatte?

## Physisches Gedächtnis – die Vision des Vitalismus

Gerade als Kumagusu auf dem Heimweg von seinem achtjährigen Aufenthalt in London war, mag ihm auf dem Indischen Ozean ein in entgegengesetzte Richtung fahrendes Schiff begegnet sein, in dem sich der zum Auslandsstudium nach London aufbrechende Natsume Kinnosuke (夏目金之助, 1867–1916) befand. Beide waren gleich alt und hatten dieselbe Vorbereitungsschule besucht. Nach seiner Rückkehr aus London hatte Sōseki (der Künstlernamen von Natsume Kinnosuke) zunächst einen Lehrauftrag am Literaturinstitut der Universität Tokyo inne, von dem er sich aber bald zurückzog, um dann als Schriftsteller bekannt zu werden. 1912 gab er den Kurzgeschichtenband *Träume aus zehn Nächten* (夢十夜, *Yume jū-ya*) heraus.<sup>31</sup>

Der *Traum der sechsten Nacht* erzählt, wie der kamakurazeitliche Bildhauer Unkei (運慶, 1150–1223) die Holzstatuen der zwei Devas (typische Wächter-Gottheiten an Tempeleingängen) schnitzt. Der Träumende berichtet bewundernd, wie mühelos Unkei mit Hammer und Meißel Nase und Augenbrauen formt, woraufhin ihn sein junger Begleiter maßregelt: Das Herausformen von buddhistischen Bildnissen entspreche dem Ausgraben von Steinen aus der Erde, was durchaus keine Schwierigkeiten bereite. Man könne gar nicht fehlgehen. Herausgefordert von dem überraschenden Einwand, versucht nun der Erzähler seinerseits, einen umgestürzten Baum neben seinem Haus zu bearbeiten, wobei – selbstverständlich, könnte man sagen – nicht die gewollten Devas hervorkommen. In Meiji-Holz seien eben keine Devas verborgen – mit dieser sonderbaren Einsicht endet der Traum.

Was Unkeis Devas angeht, so hatte Sōseki während des Schreibens sicherlich die Schnitzereien der *Guhyapāda-vajra* (仁王像, *Ni-ō-zō*, Tempelschutzgottheiten, 1203) am großen Südtor des Tōdai-ji in Nara im Sinn, die das Kernstück der riesenhaften Holzkonstruktionen bilden. Zudem dürfte der damals noch vor dem Palazzo della Signoria in Florenz aufgestellte *David* (1504) des Michelangelo in die Traumschilderung hineingespielt haben. Sōseki übertrug dabei eine Anekdote aus dem Leben des italienischen Meisterbildhauers auf Unkei. Die im Sōseki-Archiv der Universität Tōhoku aufbewahrten Buchbestände legen nahe, dass Sōseki während oder aber kurz nach seinem Aufenthalt in London Walter Paters *Renaissance* (1904) oder John Addington Symonds *Renaissance in Italy* (1899) gelesen haben muss. Zwar sind laut dem Online-Katalog des Archivs keine Randnotizen von Sōseki erhalten, aber inhaltlich zeigen sich deutliche Parallelen. Bei Michelangelo taucht Leben aus dem Stein auf; bei Unkei schlägt der Bildhauer mit Hammer und Meißel das Überschüssige heraus, ganz so, als müsse die eigentliche Gestalt nur noch hinter ihrer Maske aus Marmor erscheinen.

Der von Michelangelo selbst in einem Gedicht an Vittoria Colonna gerichtete Vers „Im harten Gestein der Alpen leben Statuen“, sowie die Schilderung seines Lebens in Giorgio Vasaris Künstlerbiographien untermauern diesen Mythos. Benedetto Varchi, ein Freund Michelangelos, hat eine Interpretation des Verses unternommen und behauptet, dass die von der Kunst herauszubildende Form eigentlich in der Seele des Künstlers existiere, wofür er die aristotelische Metaphysik in der Interpretation Averroes' heranzieht. Diese Überlegung wiederum griff der junge Erwin Panofsky in seiner Schrift *Idea* (1924) auf, um eine neuplatonische Lesart zu entwickeln. Bei Michelangelo unterliege die physische Form des Werkes unvermeidlich gegenüber dem der Seele innewohnenden *endon eidos*, der „inneren Form“ oder Werkidee, und müsse deshalb stets unklar oder unvollendet erscheinen.<sup>32</sup>

Jedoch lassen sich zwischen dieser Auslegungstradition und der Erzählung Sōsekis auch deutliche Unterschiede feststellen. Weder Michelangelo selbst noch die Renaissance-Forschung des 19. Jahrhunderts hätte wohl wie der junge Begleiter Sōsekis behauptet, Bildhauerei sei genauso einfach wie das Ausgraben von Steinen aus dem Erdboden. In Sōsekis Traum beherbergt die Statue in der Tiefe ihrer Materialität selbst schon vor ihrer Schaffung die Form, als würde sie sich ihrer Gestalt erinnern; hier wird eben nicht argumentiert, dass die Schöpfungstätigkeit des Künstlers das Innere seiner Seele auf eine undefinierte Substanz hin projiziere.

Ein solches vitalistisches Denken, demzufolge der Materie Geistigkeit innewohnt, scheidet sich hier deutlich von jenem orthodoxen Platonismus und Aristotelismus, welcher Materie und Geist strikt trennt.

Seltsamerweise weist die Unkei-Interpretation der *Träume aus zehn Nächten* damit wiederum auf Minakata Kumagusus Diagramm. Am Knotenpunkt von „Ding“ und „Herz“ entstehen die „Sachen“ oder, anders gesagt, am Berührungspunkt des Holzes mit der Hand des Meisters entsteht die Buddha-Statue. Von Aristoteles ist der rätselhafte Ausspruch überliefert, „die Hand“ sei „eine ähnliche Sache wie die Seele“. Auch der auf die Form (*morphé*) fixierte Aristotelismus gibt damit eine Denkweise jenseits des kartesischen Modells zu erkennen, bei dem der Geist nur im Gehirn verortet und vom Körper getrennt wird.<sup>33</sup>

## Hin zu Dō oder passage

Wohnt dem Stoff eine Geistigkeit inne? Oder geht sie vom Stoff aus und wandelt umher? Wenn dem Stoff eine Geistigkeit innewohnt und wenn er zum Sitz von Erinnerung wird, besitzt er dann außerdem Vitalität, wird er dann ‚belebt‘? Fragen dieser Art ergeben sich aus den bisherigen Betrachtungen.

In diesem Zusammenhang ist ein Denker anzuführen, der sowohl ‚Schleimpilz‘-Kumagusu als auch ‚Unkei‘-Sōseki vorausgeht und von Yashiro Yukio als Wegbereiter anerkannt wurde. Auch Tsuneyoshi Tsuzumi beruft sich in seinen Überlegungen zur Rahmenlosigkeit auf ihn: Okakura Tenshin (岡倉天心, bzw. Kakuzō 覺三, 1863–1913). Als eines von drei Werken, die Okakuras internationalen Ruhm begründeten, wurde das zunächst englisch publizierte *Buch vom Tee* 1919 in deutscher Übersetzung vom Insel-Verlag herausgegeben, worauf wir zurückkommen werden.

Das *Buch vom Tee* greift eine Anekdote von Tanka (丹霞, chin. Dan Xia, 739–824) auf, die von der Rede eines unbekümmerten Mönches berichtet.<sup>34</sup> Insofern Okakura diese Anekdote als einen ikonoklastischen Vorfall beschreibt, ist der byzantinische Bilderstreit

mit aufgerufen. Tanka ist als Mönch der Tang-Dynastie bekannt, der ein hölzernes Bildnis des Buddha zu Brennholz verarbeitete, um sich an einem kalten Wintertag aufzuwärmen. Als dies ein Passant sah, rief er zornig aus: „Was für ein Sakrileg!“ Darauf antwortete Tanka ruhig: „Aber nein, ich möchte die Gebeine des Heiligen empfangen.“ – Auf die Entgegnung: „Von diesem Buddhahildnis wird man sicherlich keine Reliquien mehr empfangen können!“, erwiderte der Mönch wiederum: „Wenn ich die Gebeine nicht auffinde, dann wird dies wohl kein Buddha gewesen sein. Wenn es aber so ist, dann habe ich auch nicht das Verbrechen der Blasphemie begangen.“ Mit diesen scharfen Worten wandte Tanka sich wieder dem Feuer zu.<sup>35</sup>

Den Dingen Buddha-Natur zuzuschreiben oder nicht ist sicherlich eine Frage des Glaubens. Besitzt man aber Tankas Art von Erleuchtung, die sich je nach Bedarf einer ‚Blasphemie‘ schuldig macht und die Dinge zerstört, dann ist man imstande, der Buddha-Natur qua Buddha-Natur eine Erscheinung als ‚Ding‘ abzugewinnen. Dann nämlich kann die entsprechende Herzensneigung hinter den Dingen Buddha-Natur entdecken, indem sie die Dinge ablehnt.

Dieser scheinbar paradoxe Zusammenhang soll am Beispiel der ‚Überführung‘ des Ise-Jingū-Heiligtums, die in der Fachsprache *Zōtai* (造替) genannt wird, weiter durchdacht werden. Der Japanologe der ersten Stunde, Basil Hall Chamberlain, der sich unter anderem um eine englische Übersetzung des *Kojiki* bemühte, zeichnete in *A Handbook for Travellers in Japan* (1892) den „Bericht eines englischsprachigen Reisenden“ auf, in dem es heißt, im Ise-Jingū seien weder Bilder noch Statuen noch Zierschnitzereien zu sehen. Das Heiligtum sei offenbar ein leerer Behälter oder aber die einheimischen Japaner „ließen uns diese nicht sehen“.<sup>36</sup> Der Ise-Jingū erscheint als Einrichtung zur Vertuschung einer inneren Leere.

Hinzu kommt, dass diese Zypressenholzkonstruktion in ihrer fundamentlosen Hüttenbauweise alle zwanzig Jahre einmal abgebaut und umgesiedelt wird, sodass ihre physischen Überreste regelmäßig – absichtlich – verlorengehen. Das kommt einer Verleugnung dessen gleich, was man in der europäisch-amerikanischen Kultursphäre „Relikt“ nennen würde.<sup>37</sup> Ein japanischer Schrein ist üblicherweise eine Art Gefäß, das das Gedächtnis der Ahnen als Geist in die jenseitige Welt übermittelt. Und sieht man dieses Gefäß wissenschaftlich, dann muss es unweigerlich als ein Ort erscheinen, der gerade das Fehlen von Existenz aufzeigt. Doch ist der „Geist“ der Definition nach eben nicht-materiell und leer. So fungiert dieser Ort als (fiktionale) Vorrichtung des „Herzens“ (心), die es erlaubt, die nicht-seienden „Dinge“ (物), welche den menschlichen Verstand übersteigen, als „Sachen“ (事) mit dem „inneren Auge“ (心眼) zu sehen. Erst aus der Begegnung von Ding und Herz gehen die Sachen hervor. So wie das dem Feuer preisge-

gebene Buddhabildnis des Tanka verweist der je gegenwärtige Holzschrein in Ise gerade durch seine Leere auf etwas Immaterielles, das dort ‚fehlt‘.

Der alte Schrein, der alle zwanzig Jahre durch einen Neubau zu ersetzen ist, wird nach einer Übergangszeit, in der er neben dem neuen Schrein steht, auseinandergenommen und unbebautem Erdboden gleichgemacht. Dieser leere Ort, der auf die Abwesenheit des bereits Vergangenen wie auch auf die Möglichkeit des Zukünftigen verweist, zeigt gerade durch seine eigene Leere auf, dass er als Wohnstätte für die Seele unentbehrlich ist.

Und die alte Haupthalle, deren Bauholz nach der Demontage an Schreine im ganzen Land verschickt wird, verschränkt sich mit ihrem neuen, den Geist empfangenden Doppelgänger. Betrachtete man diese geografische Konstellation aus der Vogelperspektive quasi über die Zeiten hinweg, dann würden die beiden Standorte eine geschichtliche ‚Doppelhelix‘ nachzeichnen, die an die menschliche DNA erinnert. So löst der Neubau des Schreins die Regeneration (den ‚Metabolismus‘) des Generationswechsels ein. Dass hier die Überreste der Vergangenheit nicht als Ruinen erscheinen, sondern als Inbegriff des lebendigen Bausinnes eines Volkes; dass sie mithin das Leben der heiligen Leere verkörpern, stellte auch der Architekt Bruno Taut fest, der aus Deutschland für eine Weile ins Exil nach Japan übersiedelte.<sup>38</sup>

Indem der Erinnerung keine physische Dauerhaftigkeit zugestanden wird, sondern ihre Zeugnisse im Zeremoniell der Überführung regelmäßig auszulöschen sind, wird sie umso mehr geistig an die nächste Generation überliefert. Die Form bleibt, auch wenn das Material geht. Indem die Anhaftung am Materiellen unterbrochen wird, kann die Kontinuität des Phänomens – in Form einer Garantie der physischen Diskontinuität – widersprüchlich sichergestellt werden. Handelt es sich damit nicht ebenso um eine Form, der Materie den Geist ‚einzuverseelen‘ oder das Leben ‚einzuverleiben‘? Hier wird ein ‚Weg‘ deutlich, das Gedächtniswesen auf innovative Weise zu erneuern.<sup>39</sup>

So eröffnet sich schließlich eine Überlegung zum Dō. Jedoch wollen wir uns hier darauf beschränken, die Bestimmung des Weges festzuhalten, wie sie Okakura im *Buch vom Tee* gibt. Er schreibt: „Das Tao ist mehr das Unterwegssein als der Weg.“<sup>40</sup> Dieses „Unterwegssein“ entspricht einer Konnotation des „unterwegs“, das Martin Heidegger im Sinn hatte, als ihm zur Zeit der Abfassung von *Sein und Zeit* von Kichinosuke Itō die deutsche Übersetzung des *Buchs vom Tee* geschenkt wurde.

Und diese wiederum erinnert an das Wort des großen Dichters Rabindranath Tagore, den Okakura zweimal in Indien getroffen hatte. „Mein Heiligtum liegt nicht am Ende meines Weges. Meine heiligen Orte liegen zu beiden Seiten meines alltäglichen Gehens.“

Tagore widmete diesen Vers dem japanischen Maler Kōsetsu No-usu (野生司香雪), als dieser am 6. Oktober 1936 auf Reisen ging.<sup>41</sup> Nach Okakura und Tagore entsteht

die Vorstellung des Weges erst unterwegs. Inwiefern damit eine Neuinterpretation der Idee vom „Kreislauf von Geburt und Wiedergeburt“ (*Samsara*) eingefordert wird, ist ein Thema für eine andere Gelegenheit.<sup>42</sup> Zumindest ist aber anzudeuten, dass das hier von Okakura verwendete Wort „passage“ vielleicht nicht zufällig auch von Walter Benjamin ausgewählt wurde.<sup>43</sup>

Statt einer Zusammenfassung sei abschließend darauf hingewiesen, dass auch Aby Warburgs These des „in den Phänomenen innewohnenden Pathos“ sowie seine Einsicht in die unwillkürliche Verkettung von Erinnerungen dem *Buch vom Tee* durchaus verwandt ist.

Aus dem Japanischen übersetzt von Anna Zschauer.

- 1 Das japanische Original dieses Beitrages war die Bearbeitung eines englischen Vortrags aus dem Humboldt-Kolleg 2016 in Tokyo: Bilder als Denkmittel und Kulturform. Aby Warburg, technische Bilder und der Bildakt (9. April 2016, Komaba Campus, Tokyo Universität) und wurde für die Veröffentlichung in einer wissenschaftlichen Publikation bearbeitet. Der Verfasser möchte seine Dankbarkeit für die Einladung von Professor Jun Tanaka ausdrücken sowie für die anregenden Gespräche mit Horst Bredekamp und Karl Clausberg.
- 2 [Anm. d. Übers.: Bokashi meint einen Helligkeitsverlauf, der durch einen Übergang von dicker bzw. dichter nach dünner bzw. seichter Farbe entsteht. Das Kanji 暈 weist ursprünglich auf den Hof oder die Corona des Mondes hin, in der sich das Licht von der vollen Helligkeit bis zum dunklen Nachthimmel hin abschwächt.]
- 3 Jun Tanaka: Saibu no yaban-na jiritsusei. Yashiro Yukio, Warburg, Bataille (Das wilde Eigenleben der Details. Yashiro Yukio, Warburg, Bataille). In: ders.: Imeji no shizenshi (Eine Naturgeschichte des Bildes), Tokyo 2010, Teil 4, Kapitel 1.
- 4 Darüber detaillierter in: Shigemi Inaga: Yashiro Yukio between the East and the West in search of an aesthetic dialogue. In: Krystyna Wilkoszewska (Hg.): Aesthetics and Cultures, Krakau 2012, S. 43–60. Japanisch in: Shigemi Inaga: Kaiga no rinkai. Kindai higashi-ajiya bijutsu-shi no shikkoku to meiu; Images on the Edge. A Historical survey on East Asian Trans-Cultural Modernities (Die Kritikalität des Bildes. Joch und Schicksal der modernen ostasiatischen Kunst), Nagoya 2014, Teil 5, Kapitel 3.
- 5 Hier mag auch „Nocturne“ von James Abbott McNeill Whistler einen inspirierenden ‚Schatten geworfen‘ haben. Genauer in: Shigemi Inaga: ‚Nihonbi‘ kara ‚tōyōbi‘ e? Keishō to saihen no kiseki (Von der japanischen zur ostasiatischen Schönheit? Auf den Spuren von Nachfolge und Reorganisation). In: Tadashi Karube u. a. (Hg.): Iwanami Kōza Nihon no shisō (Japanisches Denken) 7; Girei to sōzō. Bi to geijutsu no gensho (Ritus und Schöpfung. Der Ursprung von Schönheit und Kunst), Tokyo 2013, S. 268–270.
- 6 [Anm. d. Übers.: Ki’in Seidō meint etwa „rhythmische Resonanz und Lebendigkeit“ oder „anmutig-lebendige Bewegtheit“. Ki’in heißt für sich genommen etwa „Eleganz, Gediegenheit“. 気 Ki ist ein häufig mit „Atem, Lebenskraft, Gemüt oder Geist“ wiedergegebener, äußerst komplexer Terminus, der eine situative wie auch innerliche Verfasstheit beschreibt. Er wird hier mit 韻 In, „Reim“ oder „Laut“, verbunden und deutet an, dass das Ki eingebunden, in treffender (reimender) Weise wiederaufgenommen und belebt wird. Die Belebung wird im Wortteil Seidō betont, was „Lebhaftigkeit“ oder „bewegtes Leben“ heißt. Im Betrachter eines durch Ki’in Seidō charakterisierten Werkes entsteht der Eindruck von Lebendigkeit durch eine virtuose Öffnung für das Ki. Ki’in Seidō ist weniger als Qualität des Werkes zu beschreiben als vielmehr als Qualität der Begegnung.]
- 7 Arthur Jerome Eddy: Cubists and Post-Impressionism, Chicago 1914, S. 149. (Allerdings enthält die japanische Übersetzung von Masao Kume den hier erwähnten Abschnitt nicht.)
- 8 Eddy: Cubists and Post-Impressionism (s. Anm. 7), S. 278. Siehe auch: Raizō Sono: Geijutsu sōsaku no shinri (Die Psyche in der Schöpfung der Kunst), Tokyo 1922, S. 142f.
- 9 Yukio Yashiro (Hg.): Art Treasures of Japan, 2 Bände, Tokyo 1960.



- 10 [Anm. d. Übers.: Nijimi beschreibt ein Auslaufen oder Verlaufen der Farbe, das zum Beispiel dann entsteht, wenn nasse Farbe auf gut saugendes Papier aufgetragen wird und rasch auseinanderläuft.]
- 11 Siehe: Yukio Yashiro: Nijimi no kōka (Der Effekt von Nijimi, 1946). In: ders.: Suibokuga (Tuschmalerei), Tokyo 1969.
- 12 [Anm. d. Übers.: Bei der Tarashikomi-Technik wird eine noch feuchte Schicht verdünnter Tusche oder Farbe mit Linien dicker Tusche/Farbe übermalt, so dass durch das Verlaufen der dicken Farbe in der dünneren im Ergebnis ein Nijimi-Effekt entstehen kann.]
- 13 Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss (Hg.): Formless. A User's Guide, New York 1997. Japanisch durch: Kenji Kajiya, Gaku Kondō, Kazumi Takakuwa (Übers.): Anforumu. Mukey-na mono no jiten (Wörterbuch der formlosen Dinge), Tokyo 2011; Georges Didi-Huberman: L'Empreinte, Paris 1997; ähnlich auch in: Inaga: Kaiga no rinkai (s. Anm. 4), S. 482.
- 14 Tsuneyoshi Tsuzumi: Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1928, 22, S.46–60. [Anm. d. Übers.: Tsuzumi transkribierte seinen eigenen Namen Tsuzumi. Seine deutsche Publikation ist unter dieser Schreibung erschienen.]
- 15 Tanehisa Otabe: Tsuneyoshi Tsuzumi. Vorläufer einer komparativen Ästhetik. Seine Theorie der ‚Rahmenlosigkeit‘. In: JTLA, 2006, 31, S. 69–83.
- 16 Tsuzumi: Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils (s. Anm. 14), S. 54f.
- 17 Ryūgo Matsui: Minakata Kumagusu no gakumon keisei (Kumagusu Minakatas Wissenschaft), Doktorarbeit, Tokyo University Graduate School of Arts and Sciences, 2016.
- 18 Horst Bredekamp: Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005. Japanisch durch Haru Hamanaka: Darwin no sango, Tokyo 2010.
- 19 [Anm. d. Übers.: Das Kanji 心 umgreift eine Bedeutungsbreite von „Herz“ über „Gemüt“ bis „Geist“ und „Sinn“ und wird häufig als „Herzgeist“ übersetzt. Hugo von Hofmannsthal verweist in seinem Vorwort zu Lafcadio Hearn's „Kokoro“ auf das „Herz der Dinge“ und erinnert damit auch an Konnotation wie das „Herzstück“.]
- 20 [Anm. d. Übers.: 金 als Abkürzung für 金剛, kongō, d. h. Vajra bzw. „Donnerkeil“, ein buddhistisches Ritualobjekt.]
- 21 [Anm. d. Übers.: Engi ist die Abkürzung von 因縁生起 Inenseiki, der buddhistischen Lehre vom abhängigen Entstehen aller Dinge.]
- 22 [Anm. d. Übers.: Der buddhistische Mönch Chengguan (澄觀, jap. Chōkan, 738–839) schlug eine Unterteilung in vier Reiche vor, die als alternative Betrachtungsweisen der einheitlich erlebten Ding-Welt und entsprechend als Stadien der meditativen Entwicklung gesehen werden können: „Das Reich der Tatsachen“ (事法界), d. h. die gewöhnliche Phänomenwelt; „Das Reich des Prinzips“ (理法界), in dem alle Dinge sich als leer erweisen; „Das Reich der Durchdringung von Phänomen und Prinzip“ (理事無礙法界), in dem die Leere und die Dinge ohne Hemmnis gemeinsam existieren; sowie „Das Reich der Durchdringung von Ding und Ding“ (bzw. Phänomen und Phänomen) (自自無礙法界), in dem das Prinzip, dass alle Dinge leer sind, verschwunden ist und alle Dinge ohne Hemmnis ineinander verwoben existieren.]
- 23 Shigemi Inaga: Sesshoku zōkei ron. Fure-au tamashii, tsumugareru katachi (Über die haptische Plastizität. Sich berührende Seelen, zusammengesponnene Formen), Nagoya 2016, Teil 1, Kapitel 1.
- 24 Diese Anekdote wird auch erwähnt in: Yukio Yashiro: Nihon bijutsu no tokushitsu (Die Besonderheit der japanischen Kunst), Tokyo (2. Aufl.) 1965.
- 25 Toshihiko Izutsu: The Structure of Oriental Philosophy, Band II, Tokyo 2008, S. 180.
- 26 Inaga: Sesshoku zōkei ron (s. Anm. 23), Teil 1, Kapitel 1, Anm. 46.
- 27 [Anm. d. Übers.: Die vedische Gottheit Indra führt mit sich ein Netz, dessen Knotenpunkte allesamt mit Diamanten versehen sind, so dass sich ein jeder in jedem anderen spiegelt. Als Sinnbild für das anfangs- und endlose Entstehen – Bestehen – Vergehen (pratityasamutpāda) und die vernetzte Natur allen Daseins ist diese Vorstellung in den Buddhismus übergegangen, wo wir sie zum Beispiel in der „Durchdringung von Phänomen und Phänomen“ antreffen.]
- 28 Näheres dazu in Shigemi Inaga: Idenshi no mayu ni kurumareta sanagi ha donna yume o miru ka? (Was träumt die Puppe im Kokon der Gene?). In: ders.: Sesshoku zōkei ron (s. Anm. 22), Teil 2, Kapitel 5.
- 29 [Anm. d. Übers.: In Japan steht der rote Faden für eine schicksalshafte Verbundenheit zwischen Menschen. Dem Glauben nach knüpft ein Gott einen roten Faden zwischen den kleinen Fingern derjenigen, die sich im Leben wiederzutreffen bestimmt sind. Die Vorstellung hat Ähnlichkeit mit der Seelenverwandtschaft.]
- 30 Shigemi Inaga: Kegan/Huayan View of Contemporary East Asian Art. In: Cross Sections, Band 5, Kyoto 2013. Zur Kritik, die dieser im englischen Sprachbereich erfährt, siehe S. 18–20.

- 31 Die folgende Analyse des Verfassers findet sich ausführlich in: Shigemi Inaga: *Spirits emanating from Objecthood – or the Destiny of the In-formed Materiality*. In: Kunstsektion des 'Mono-logy'/Sense-Value Study Group (Hg.): *Mono-Ke-Iro* (bilingual Edition), Tokyo 2010, S. 64–82. Die japanische Version auch in Inaga: *Sesshoku zōkei ron* (s. Anm. 22), Teil 4, Kapitel 4.
- 32 Erwin Panofsky: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig/Berlin 1924; japanisch durch Hiroaki Itō, Yasufumi Tomimatsu: *Idea. Bi to geijutsu no riron no tame ni*, Tokyo 2004, S. 160–169.
- 33 Jean Brun: *Le main et l'esprit*, Genf (2. Aufl.) 1986. Japanisch durch Fumirō Nakamura: *Te to seishin*, Tokyo 1990.
- 34 Kakuzō Okakura: *Das Buch vom Tee*, übers. von M.u. U. Steindorf, Leipzig 1922. Erst 1929 erschien eine japanische Übersetzung des Buches durch Hiroshi Muraoka: *Cha no hon*.
- 35 Englisch Original: " 'What sacrilege!' said the horror-stricken bystander. 'I wish to get the Shali out of the ashes,' calmly rejoined the Zen. 'But you certainly will not get Shali from this image!' was the angry retort, to which Tanka replied, 'If I do not, this is certainly not a Buddha and I am committing no sacrilege.' Then he turned to warm himself over the kindling fire." Kakuzō Okakura: *The Book of Tea*, Dover 1906, S. 28. Die Anekdote ist ein Beispiel für jene Abschnitte, die Okakura während seiner Zeit in Boston am Publikum der gehobenen Gesellschaft erprobt haben soll, um für die Konzeption seines Buches vom Tee die Reaktion nicht-japanischer Leser einschätzen zu können.
- 36 "There is nothing to see and they (i. e. Native Japanese) would not let you see it." In: Basil Hall Chamberlain: *A Guide Book For Travelers in Japan*, Kapitel „Ise“, London 1892.
- 37 Shigemi Inaga: *La vie transitoire des formes. Un patrimoine culturel à l'état d'eidos flottant*. In: Jean-Sebastien Cluzel, Masatsugu Nishida (Hg.): *Le Sanctuaire d'Ise. Récit de la 62<sup>e</sup> Reconstruction*, Mardaga 2015, S. 145–156. Junko Miki: *Représenter le sanctuaire d'Ise. Une dialectique entre fermeture et ouverture*. In: ebd., S. 125–144.
- 38 Bruno Taut: *Das japanische Haus und sein Leben* (Nach dem Originalmanuskript Tauts), Berlin 1997; Erstdruck: *Houses and people of Japan*, Tokio 1937.
- 39 Diesen Problemzusammenhang hat Jun Tanaka in „Kako ni fureru. Rekishi keiken, shashin, suspense, „na no nai mono' tachi no kioku to himitsu“ (Die Vergangenheit berühren. Geschichtliche Erfahrung, Fotografie, Spannung, Gedächtnis und Geheimnis der 'namenlosen Dinge', Tokyo 2016) zwar aus einer anderen Perspektive, aber scharf und mit Beharrlichkeit nachverfolgt.
- 40 Englisch Original: "The Tao is in the Passage rather than the Path."
- 41 Ujiiie Museum, Ausstellung zum fünfjährigen Jubiläum: *Indien und Arai Kanpō (荒井寛方)*, Sakura 1998, Abb. 53.
- 42 Siehe Shigemi Inaga: *Kuki Shuzo and the idea of metempsychosis. Recontextualizing Kuki's lecture on time in the intellectual milieu between the two world wars*. In: *Japan Review*, 2017, 31, S. 105–122.
- 43 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band V, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1982.