

Feature

Die Kunst des alten Japan im „Weltstrom“. Zur Kulturphilosophie des frühen Tetsurō Watsuji¹

Tanehisa Otabe

Letztes Jahr feierten wir den 50. Todestag des japanischen Philosophen Tetsurō Watsuji. Er wurde am 1. März 1889 in der Nähe von Himeji geboren und studierte von 1909 bis 1912 an der Universität Tokyo Philosophie. Von 1925 bis 1934 war er Professor an der Universität Kyoto und von 1934 bis 1949 hatte er den Lehrstuhl für Ethik an der Universität Tokyo inne. Watsuji zählt zu den wichtigsten Philosophen des modernen Japan.²

Sein Verhältnis zu Deutschland ist höchst bemerkenswert. Von 1927 bis 1928 hielt er sich in Berlin auf. In dieser Zeit erschien Heideggers epochemachende Schrift *Sein und Zeit* und Watsuji begann sofort, sich mit Heidegger zu beschäftigen. In diesem Zusammenhang müssen seine späteren Schriften aus den 30er und 40er Jahren, wie *Ethik als Wissenschaft vom Menschen* (1934), *Fūdo – Wind und Erde. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur* (1935) und sein Hauptwerk *Rinrigaku oder Ethik* (3 Bde., 1937-49), verstanden werden.³

Im Folgenden möchte ich mich aber auf eine von Watsujis Frühschriften konzentrieren, nämlich *Pilgerschaft zu alten Tempeln* von 1919. Sie ist eine der beliebtesten Schriften von Watsuji und jetzt als Taschenbuch zugänglich.

In diesem Buch hat Watsuji seine persönlichen „Eindrücke“ auf seiner Reise nach Nara im Mai 1918 in essayistischer Form niedergeschrieben. Es hat dazu beigetragen, eine neue Ansicht von den buddhistischen Statuen zu verbreiten.

¹ Grundlage dieses Features ist der Vortrag, den Herr Otabe am 8. Juni in der OAG gehalten hat.

² Alle Schriften Watsujis werden unter Angabe des Bandes nach der 3. Auflage der *Sämtlichen Werke* (SW: Tokyo 1990-92) zitiert. Die deutschen Titel der Schriften Watsujis folgen der Liste, die sich in der Einleitung zur *Fūdo – Wind und Erde. Der Zusammenhang von Klima und Kultur* (Übers. v. D. Fischer-Barnicol u. R. Okochi, Darmstadt 1992, S. IX) befindet.

³ Siehe H. P. Liederbach, *Martin Heidegger im Denken Watsuji Tetsurōs. Ein japanischer Beitrag zur Philosophie der Lebenswelt*, München 2001 und N. Kobayashi, *Heidegger und die Kunst im Zusammenhang mit dem Ästhetikverständnis in der japanischen Kultur*, Köln 2003, bes. S. 116-120.

Für Watsuji waren diese nicht mehr als göttlich zu verehren und anzubeten, sondern geistesgeschichtlich zu betrachten oder sogar ästhetisch zu genießen. Die *Pilgerschaft zu alten Tempeln* ist also nicht religiös, sondern ästhetisch zu verstehen.

In seinem Kommentar zu *Pilgerschaft zu alten Tempeln* hat Tetsuzō Tanigawa (1895-1989) Watsuji wegen seiner „Augen, welche die Ideen anschauen“, bewundert.⁴ Dabei hat Tanigawa vor allem im Sinn, wie Watsuji die einzelnen buddhistischen Statuen beschreibt. Zwar beruhen Watsujis Schilderungen der einzelnen Statuen, wie Tanigawa lobend hervorhebt, auf einer tiefsinnigen Anschauung, die immer noch lehrreich ist, doch ist es auch nicht zu leugnen, dass Watsuji oft dazu neigt, Eindrücke zu äußern, die sich einer exakten wissenschaftlichen Beweisführung entziehen. Die heutigen Leser, die sich ausschließlich auf Watsujis Beschreibungen der einzelnen Statuen konzentrieren, müssen also Watsujis Schrift entweder für überholt halten oder sie einzig wegen ihres schönen literarischen Stils schätzen. Dabei wird aber m.E. der theoretische Rahmen, der Watsujis Beschreibungen zugrunde liegt, nicht ausreichend gewürdigt. Manche Details des Textes sind gewiss veraltet, aber Watsujis kulturtheoretische Einsichten sind noch aktuell. Im Folgenden möchte ich verdeutlichen, welchen Beitrag *Pilgerschaft zu alten Tempeln* zur Kulturtheorie heute noch leisten kann.

I. Die japanische Schönheit in der Weltkultur

Watsuji war, wie die meisten seiner Zeitgenossen, stark von der westlichen Kultur beeinflusst. In seinen ersten beiden Schriften setzte sich Watsuji mit Nietzsche und Kierkegaard auseinander. Erst nach der Aneignung der europäischen Philosophie begann er mit dem Versuch, die traditionelle Kunst und Geistesgeschichte Japans zu rehabilitieren.

Wie kam Watsuji nun dazu, die Schönheit der alten japanischen Kunst wiederzuentdecken? Einige Hinweise liefert uns der im Januar 1918 erschienene Essay „In Vergessenheit geratene Kunstwerke“.⁵ Watsuji erwähnt zunächst eine Begebenheit aus dem Jahr 1884: Die Statue „Kudara-Kannon“ (Mitte des 7. Jh.) im Hōryū-Tempel wurde nach langer Vergessenheit durch den amerikanischen Orientalisten Ernest Fenollosa und den Kunsthistoriker Kakuzō Okakura wieder dem Publikum zugänglich gemacht. Dieses wichtige Ereignis aber brachte als solches noch „keine Revolution in die japanische Geisteskultur“.

⁴ SW II, S. 404.

⁵ Ein Teil dieses Textes wurde später in die Schrift *Pilgerschaft zu alten Tempeln* aufgenommen, so dass er sich als eine Grundlage für deren Konzeption betrachten lässt.

„Die größte Kunst, die Japan jemals hervorbrachte, war gleichsam im Sand vergraben.“⁶ Doch bald darauf veränderte sich die Lage:

„Was den Leuten der jüngeren Zeit die Augen öffnete, war nicht diese altjapanische Kunst, sondern die europäische Kunst, deren Ursprung in Griechenland liegt. Daraus ergab sich eine kräftige Revolution in der japanischen Geisteskultur. Selbst die altjapanische Kunst kam der großen Strömung nicht gleich, die in zweitausend Jahren seit dem Griechentum von unzähligen großen Meistern am Leben gehalten und weiterentwickelt wurde. Mit den nunmehr geöffneten Augen blickten die Japaner erneut auf die altjapanische Kunst zurück und fanden darin die wahrhaft große Kunst. Der Sand wurde entfernt. Die verborgenen Schätze kamen wieder ans Tageslicht und glänzten. Dies ist die Geschichte der Entdeckung der alten Kunst in Japan.“⁷

Erst der Blick auf die in der griechischen Kunst wurzelnde europäische Kunst ermöglichte die Entdeckung der Schönheit in der „alten japanischen Kunst“, d.h. in der Kunst aus der Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit (ca. 593-794).

Dies impliziert zum einen, dass das Japanische, wie Watsuji es definiert, von dem abweicht, was bis dahin im Allgemeinen als „japanisch“ galt, nämlich die in der Fujiwara-Zeit (894-1185) entstandene „landeseigene“ Kultur (Kokufu-Bunka). Bisher wurde „jene großartige Kunst der Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit“, die unter starkem Einfluss von China und Korea stand, „als etwas Unjapanisches, d. h. von der japanischen Kultur Losgelöstes, betrachtet“.⁸ Das Japanische in der Kunst jener Zeit zu entdecken bedeutete somit für Watsuji eine Umwertung der Werte.

Zum anderen wird das so erschlossene Japanische in Verbindung mit der griechischen Tradition gebracht: „Geht man zunächst auf die griechische Kultur zurück und folgt von dort aus dem Weg nach Osten bis zur Kultur des Horyu-Tempels, stößt man am Ende auf eine völlig unerwartete Szene. Wie unseren Inselstaat, der isoliert abseits des Weltstroms liegt, haben wir bisher unsere alte Kunst behandelt, so als ob große Kunstwerke eine Art Treibgut wären. Stattdessen war unsere alte Kunst vielmehr das glanzvolle Produkt des Weltstroms, der einst auch Japan in sich hineinzog.“⁹ Watsuji geht es also darum, Japan wieder in den „Weltstrom“ der Kultur einzuordnen, der seinen Ursprung in Griechenland habe.

Im Zuge dessen seien die ehemaligen Produkte des „Weltstroms“ in Japan neu zu bewerten. So heißt es in dem im Oktober 1917 veröffentlichten Essay

⁶ SW XXII, S. 5.

⁷ SW XXII, S. 5 f.

⁸ SW XXI, S. 307.

⁹ SW XXII, S. 6.

„Traditionalismus“: „Die durch die Weltkultur gestärkten Japaner lassen in sich die japanische Kultur der Vergangenheit nach und nach wiederaufleben. In uns, die wir uns von den Kulturen der Welt ernährt haben, wächst auch die eigene Tradition kräftig.“¹⁰ Watsujis *Pilgerschaft zu alten Tempeln*, die die Kunst des alten Japan zum Thema hat, entstand also aus seiner praxisorientierten Absicht, die damalige Kultur Japans, die laut Watsuji noch vom „Weltstrom“ der Kultur getrennt bleibt, wiederzubeleben. Watsujis Auffassung von Tradition ist sehr bedeutsam, denn er sieht die Tradition nicht als etwas, was uns als Faktum gegeben wird, sondern was wir uns mit hohem Aufwand aneignen müssen. Und durch diese Aneignung werde die Tradition immer aufs Neue umgedeutet, wodurch die Tradition stets lebendig bleibe.

II. Die Schönheit der japanischen Kunst im Kulturwandel

In *Pilgerschaft zu alten Tempeln* lobt Watsuji die Kunst der Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit. In dieser Zeit aber war die japanische Kunst offensichtlich stark von China und Korea beeinflusst. Wie versteht nun Watsuji das Verhältnis zwischen dem, was Japan von außen zugeflossen ist, und dem authentisch Japanischen?

Watsuji wendet sich gegen die allgemein verbreitete Ansicht, dass die Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit eine Zeit der „Einfuhr“ war und erst in der Kōnin-Zeit (2. Hälfte des 9. Jh.) die „Japanisierung der aus dem Ausland stammenden Kultur“ anfang. Vielmehr charakterisiert er den Vorgang der Übernahme einer fremden Kultur wie folgt:

„Aufmerksamkeit gebührt nicht nur der Frage der Einfuhr und der Aneignung. [...] Dieser Wandel [von Einfuhr und Aneignung] müsste doch eigentlich als ein unseren Landsleuten eigentümlicher Entwicklungsprozess, der einer ausländischen Kultur als eines *Fundaments* bedarf, betrachtet werden. Er bedeutet nicht, dass es eine ursprüngliche Kultur Japans gab, die dann die fremde Kultur in sich aufnahm. Vielmehr müsste er so ausgelegt werden, dass sich die Eigenschaften unseres Volks erst im Rahmen der Aneignung der ausländischen Kultur herausbilden konnten. Diese Betrachtungsweise, welche die aus dem Ausland stammende Kultur als Ausgangspunkt und Anlage für Japans Entwicklung ansieht, unterscheidet sich wesentlich von der [üblichen] Sichtweise, die die fremde Kultur nur als etwas Äußeres behandelt. Die eigene Kreativität und die ausländische Kultur bilden dabei keine Gegensätze; die eigene Kultur entsteht aus der fremden.“¹¹

¹⁰ SW XXII, S. 305.

¹¹ SW II, S. 113 f.

Die Pointe dieser Argumentation ist bemerkenswert: Die „Japanisierung“ einer fremden Kultur setzt anscheinend die Existenz einer eigenen Kultur Japans als Basis voraus, damit „die aus dem Ausland stammende Kultur“ überhaupt japanisiert werden kann. Doch die „eigene Kultur Japans“ ist keineswegs als ein *Urjapanisches* im Sinne eines *Ursprünglichen* zu verstehen, welches das „Äußere“ sich einverleibt. Stattdessen unterliegt die japanische Kultur einer stetigen Verwandlung, indem sie immer wieder mit „Äußerem“ in Berührung kommt und sich auf dem „Fundament“ dieses Äußeren weiterentwickelt. Watsuji lehnt den Begriff „Japanisierung“ ab, weil dieser den von der Begegnung mit dem Äußeren ausgelösten *Kulturwandel* nicht angemessen erfassen kann.

Ein solcher Gedanke beinhaltet zugleich eine neue Auffassung von Nachahmung. In seinem Essay „Über die Kultur Japans (Prolegomena zur *Götzenverehrung*)“, veröffentlicht im Mai 1917, sagt Watsuji über die Kultur Japans zur Zeit der Einführung von buddhistischen Statuen: „Zuerst wird man nachahmen. Aber Nachahmung ist nur dann möglich, wenn eine *Begeisterung des Zentrums* vorhanden ist. [...] Das heißt, die Entwicklung unserer Vorfahren geriet angesichts der *Impulse durch den Buddhismus* zugleich selbst in Bewegung.“¹² Nachahmung ist hier keine rein äußerliche Angelegenheit, sondern bedeutet, dass man bei der Begegnung mit dem Äußeren in diesem Äußeren sein eigenes Zentrum bzw. Fundament findet, indem man sich in dieses Äußere versetzt. In der Begegnung mit dem Äußeren erkennt man *sein eigenes Zentrum*. Am Beispiel des „Wandgemäldes im Hōryū-Tempel“ (um 700) erklärt Watsuji: „Das Genie ist immer seiner Zeit voraus. Das Genie öffnet dem gemeinen Volk die Augen, und das gemeine Volk fühlt seine eigene Seele in den Werken des Genies ausgedrückt. So muss der Maler dieses Wandbildes den Bewunderern der Statuen im Suiko-Stil [ca. 593-628] die Augen geöffnet und sie zugleich berührt haben.“¹³

Watsuji zufolge sind die Charakteristika der einzelnen Kulturen nicht auf einen singulären, unabhängigen Ursprung zurückzuführen, sondern nur durch gegenseitigen Austausch zu erklären. Watsujis These warnt uns vor dem Fehler, die einzelnen Kulturen zu hypostasieren und deren gegenseitige Begegnungen geringzuschätzen.

III. Verwandtschaft und Unterschied zwischen der griechischen und der japanischen Kunst

Watsuji sieht in der Kunst der Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit die Kulmination der japanischen Kunst, und er sieht in der Zeit danach lediglich

¹² SW XXI, S. 176.

¹³ SW II, S. 177.

einen Verfallsprozess. In dieser Geschichtsauffassung lassen sich zwei Perspektiven unterscheiden, die bei genauerer Betrachtung unverträglich sind.

Zunächst zieht Watsuji Parallelen zwischen dem alten Japan und dem antiken Griechenland. So schreibt er anlässlich eines Vergleichs der Wandgemälde im Hōryū-Tempel (um 700) mit denen in Ajanta (im 5. und 6. Jh., also in der Zeit der Gupta-Dynastie): „Sosehr die Griechen Skulpturen des weiblichen Körpers schätzten, so wurde dabei doch ausschließlich die Schönheit des Lebens im Allgemeinen ausgedrückt. Im Vergleich dazu war der Geschmack in Indien eindeutig lüstern. Als dann die Kunst, in der diese beiden Stimmungen, d. h. die griechische und die indische, vermischt waren, weiter gen Osten wanderte, wurde sie von der letzteren gereinigt, während die erstere erhalten blieb. Dies kann, sofern es im Zusammenhang mit der Tradition der ‚Götzenverehrung‘ steht, auch als Wiedergeburt des griechischen Geistes betrachtet werden. Waren es die Menschen in den westlich von China liegenden Regionen, die sie zustande brachten? Oder waren es die Chinesen? Oder die Japaner? – Vermutlich alle drei. Und je östlicher, desto deutlicher war diese Wiedergeburt. In diesem Sinne dürften diese Wandgemälde [im Hōryū-Tempel] den Geschmack der Japaner ausdrücken – vor allem jener Japaner, welche die Reinheit der Statuen im Suiko-Stil liebten.“¹⁴ Die altgriechische Eigenart der Kunst hat sich also in Indien zwar einmal mit fast „krankhaft“¹⁵ sinnlichen Zügen verbunden, aber, weiter nach Osten wandernd, hat sie sich dieser Elemente entledigt, um schließlich im Fernen Osten in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder in Erscheinung zu treten. Dort also, und zwar in erster Linie in Japan, erfährt die griechische Kunst eine Wiedergeburt in ihrer reinsten Form.

Aber warum gerade in Japan? Watsuji spekuliert: „Kann nicht die Tatsache, dass all die Regionen östlich von Griechenland, sei es Persien, Indien, die westlich von China liegenden Regionen oder China, keine vergleichbaren Ähnlichkeiten mit Griechenland aufweisen wie Japan, damit zusammenhängen, dass die indischen Wandgemälde in Japan auf diese Weise ihre Stimmung veränderten? Sowohl in den klimatischen und geographischen Gegebenheiten als auch in der Mentalität besteht eine große Nähe zwischen Japan und Griechenland. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass die innere Haltung der Griechen, die während der Wanderschaft ihrer Kunst auf dem asiatischen Kontinent nicht verstanden wurde, erst in Japan eine zutiefst empfundene Zustimmung erfuhr.“¹⁶ Mentalitätsschau und klimatologische Indizien sollen hier die Plausibilität einer Renaissance der griechischen Kunst im alten Japan stützen. Und so erkennt

¹⁴ SW II, S. 176 f.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ SW II, S. 177 f.

Watsuji denn auch in den buddhistischen Statuen der Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit „die Anmut der Venus“¹⁷ wieder.

Andererseits stellt Watsuji ebenso den Unterschied zwischen dem alten Asien und dem antiken Griechenland heraus. Ausgehend von seiner These der Wiedergeburt der griechischen Kultur in Fernost vergleicht Watsuji die Shō-Kannon im Yakushi-Tempel, die für Watsuji die Kunst im alten Japan repräsentiert, mit der „religiösen Skulptur der Renaissancezeit und der göttlichen Skulptur der Griechen“:

„ Wir sind [...] zunächst einmal erstaunt darüber, dass es zwei Künste mit unterschiedlichen Eigenschaften gibt: die [griechische] Kunst, die aus der menschlichen Gestalt Götter erschuf, und die [asiatische] Kunst, die Götter in Menschengestalt darstellte. In der ersteren fungiert der Künstler zugleich als Priester, in der letzteren der Priester zugleich als Künstler. Die erstere sieht in der gesamten Schönheit des menschlichen Körpers ein Mysterium. Die letztere sucht die in der Beziehung zwischen dem Universum und dem Leben erkannten Geheimnisse im menschlichen Körper zu verkörpern. Die eine geht von der realistischen Darstellung aus, um das Ideal zu erreichen, während die andere vom Ideal ausgeht und die realistische Darstellung als Mittel benutzt. Sobald man die beiden unterschiedlichen Ansätze anerkennt, gebührt unserer Shō-Kannon trotz des steifen Stils in ihrem Unterkörper ein hoher Rang von globaler Bedeutung. Die Neigung, Gott in Menschengestalt darzustellen, heißt gewissermaßen, kulturell gesehen, *Indien* in Form von *Griechenland* darzustellen. Die Shō-Kannon steht ziemlich nah am Zenit dieser Neigung. Oder sie steht vielleicht sogar im Zenit. Dementsprechend bildet sie keinen Gegensatz zur griechischen Kultur, sondern ist ein neugeborenes Kind von Indien als Vater und Griechenland als Mutter. Die christliche Kultur ist ihre Stiefschwester mit einem anderen Vater. Dieser Gedanke erweckt in mir ein unheimlich starkes Interesse.“¹⁸

Watsuji weist sowohl auf die Verwandtschaft zwischen der griechischen und der fernöstlichen Kunst hin wie auch auf ihren wesentlichen Unterschied. Dieser besteht darin, dass die griechische Kunst von der „realistischen Darstellung“ ausgehend zum „Ideal“ gelangt, während die östliche Kunst umgekehrt vom „Ideal“ zur „realistischen Darstellung“ gelangt. Watsuji zufolge weisen die Statuen der Suiko-, Hakuho- und Tempyo-Zeit in ihrer Formgebung griechische Züge auf, obgleich ihnen buddhistische Ideen zugrunde liegen. „*Indien* in Form von *Griechenland* darzustellen“ bedeutet also, unter Verwendung griechischer Formen die buddhistischen Ideen zu verkörpern. Die These, dass „die eine Kunst von der realistischen Darstellung ausgeht, um das Ideal zu erreichen, während

¹⁷ SW II, S. 47.

¹⁸ SW II, S. 134 f.

die andere vom Ideal ausgeht und die realistische Darstellung als Mittel benutzt“, heißt nicht, dass die beiden Künste mit unterschiedlichen Mitteln dasselbe Ziel anstreben, sondern sie besagt, dass „das Ideal“ in der griechischen Kunst ein völlig anderes sein muss als dasjenige in der östlichen Kunst: Das griechische Ideal ist der allerhöchste Zustand der „Schönheit des menschlichen Körpers“, während sich das östliche aus der buddhistischen Lehre, d. h. aus den „zwischen dem Universum und dem Leben erkannten Geheimnissen“, herleitet.

Wie wir schon gezeigt haben, hat Watsuji die vergessene Schönheit der japanischen Kunst mit Hilfe europäischer Maßstäbe, die aus der griechischen Kunst stammen, entdeckt. Doch reicht dies nicht aus, um die Schönheit der japanischen Kunst in Bezug auf den Kontrast zwischen Ost und West zu charakterisieren. Mitte der 20er Jahre ging Watsuji daran, die Unterschiede der östlichen und der westlichen Kunst stilgeschichtlich zu formulieren. Im Rahmen meines Vortrags kann ich leider nicht ausführlich darauf eingehen, wie er diese Aufgabe erfüllt hat. Es sei daher nur angedeutet, dass es Watsuji darum ging, die damalige eurozentrische Kunstgeschichtsschreibung in Frage zu stellen und eine neue, umfassendere Stilgeschichte zu entwerfen, welche die westliche und die östliche Kunst sowohl in ihrer Gemeinsamkeit als auch in ihrer Differenz charakterisiert. Dieses Anliegen Watsujis scheint mir auf einen Weg hinzuweisen, sich dem Gegensatz zwischen Verabsolutierung und Relativismus zu entziehen.

IV. Die klimatischen Bedingungen der Schönheit der japanischen Kunst

In der Schrift *Pilgerschaft zu alten Tempeln* von 1919 greift Watsuji – wie schon erwähnt – für die Begründung der Möglichkeit einer Wiedergeburt der griechischen Kunst im alten Japan u. a. auf klimatische Ähnlichkeiten zurück.¹⁹ Diese klimatologische Betrachtung führt aber nicht immer zu einer Bestätigung der Verwandtschaft zwischen der griechischen und der japanischen Kunst, sondern nötigt gelegentlich umgekehrt dazu, den Unterschied der einzelnen Kulturen hervorzuheben. In diesem Zusammenhang ist Watsujis Essay „Über die Eigenschaften der Japaner der alten Zeit“, erschienen im Juli 1917, aufschlussreich.

Hier vertritt Watsuji die lebensphilosophische These, dass das *universale* Leben erst durch das jeweilige Klima oder die jeweilige Umwelt zur Konkretion gelangt.²⁰ Welches Leben ist nun an das japanische Klima angepasst? Watsuji schreibt: „Dass die Japaner der alten Zeit ein sanftes Temperament hatten, entsprach dem warmen Klima. Genauso wie der von heißen Wüsten umgebene Naturmensch kräftige Farben verwendete und von starker Erregung geprägt war,

¹⁹ SW II, S. 177 f.

²⁰ SW XVII, S. 336.

besaß der Naturmensch in sanften Bergen und friedlichen Gegenden ein sanftes und ruhiges Gemüt.²¹ Was hier *sanft* und *ruhig* genannt wird, ist das für das japanische Klima geeignete Leben. Watsuji kritisiert den universalistischen Standpunkt, der diesen „klimatischen Unterschied“ außer Acht lässt und von Menschen in jeder Region „*das Brennen des Lebensfeuers auf dem gleichen Niveau*“ verlangt. Nach Watsuji geht es vielmehr darum, ob jedes einzelne Volk „in seiner spezifischen Umgebung die größtmögliche Menge von Leben verwirklicht“ hat. Aus dieser Perspektive analysiert Watsuji die Kunst der „Japaner der alten Zeit“: „Wie die Bauweise ihrer Grabhügel zeigt, waren die Japaner der alten Zeit eher dazu geneigt, sich von der Natur tragen zu lassen und darin eine sie befriedigende Selbstverwirklichung zu erlangen, statt aufgrund ihrer Kunstfertigkeiten etwas zu produzieren.“²² Diese Ansicht von einem der Natur entsprechenden Charakter der japanischen Kunst nimmt Watsujis These in seinem Buch *Fūdo – eine anthropologische Betrachtung* von 1935 vorweg, das er aufgrund der Eindrücke während seiner Reise nach Europa 1927/28 verfasste. Hier beschreibt er die japanische Kunst im Gegensatz zur europäischen Kunst, in der das Künstliche das Natürliche beherrsche, wie folgt: „Will man [in Japan] die Natur mit künstlichen Mitteln ordnen, darf man das Natürliche nicht durch Künstliches überdecken, vielmehr muss das Künstliche sich der Natur unterordnen.“²³

Der Zusammenhang zwischen Klima und Kunst spielte auch schon in *Pilgerschaft zu alten Tempeln* eine Rolle:

„Im Vergleich zu China oder Indien war Japan zwar arm an Originalität. Indessen kam sein eigentümlicher Charakter sogar in der scheinbar selbstlosen Nachahmung zum Ausdruck. Wenn der japanische Boden durch eine süße, melancholische und lyrikartige Stimmung gekennzeichnet ist, so trifft diese Eigenschaft auch auf die Natur des Japaners zu. Die Sanftmütigkeit der in *Kojiki* [von 712] überlieferten Mythologie oder die in der Kannon vom Chūgū-Tempel sichtbar gewordene Barmherzigkeit bzw. Trauer wäre demnach ein Ausdruck dieser Eigenschaft. Sie ist immer von Tränen begleitet, die ihren seelenvollen Schatten auf jede Freude werfen.“²⁴

Dieses Zitat folgt unmittelbar jenem schon genannten Verweis auf die klimatische Verwandtschaft zwischen Griechenland und Japan. Daraus ergibt sich, dass Watsuji irgendwann von der Betonung der klimatischen Verwandtschaft zwischen Griechenland und Japan zur Hervorhebung der Besonderheiten des japanischen Klimas übergeht. Schließlich werden die klimatischen Beson-

²¹ SW XVII, S. 335.

²² SW XVII, S. 338.

²³ SW VIII, S. 189, vgl. *Fūdo – Wind und Erde*, S 167 (s. Anm. 1).

²⁴ SW II, S. 178.

derheiten Japans als Bedingung der Möglichkeit dessen, was „sich durch die gesamte japanische Kultur hindurchzieht“, identifiziert: „Der Mutterleib, aus dem diese ersten Kulturphänomene [in Japan] geboren wurden, war wohl die sanfte Natur unseres Landes. Liebenswert, freundlich, anmutig und doch so abgründig und geheimnisvoll wie in jedem anderen Land ist die Natur unseres Insellandes, welche – in Menschengestalt dargestellt – nur zu jener Kannon [vom Chūgū-Tempel] führen konnte. Wie jene Kannon stammt der süße Rausch der Natur – ein prägendes Merkmal, das sich durch die gesamte japanische Kultur hindurchzieht – letztlich aus der Natur unseres Landes. [...] Eine Betrachtung über unsere Kultur muss am Ende auf eine Betrachtung über unsere Natur zurückgeführt werden.“²⁵ Watsuji betont zwar einerseits den Kulturwandel durch Kontakte mit fremden Kulturen, aber zugleich schaut er auch auf das bodenständige Konstante, das „sich durch die gesamte japanische Kultur hindurchzieht“. Diese Blickrichtung wird später in *Fūdo – eine anthropologische Betrachtung* (1935) ausführlich entwickelt. Sie scheint zunächst mit seiner These zum Kulturwandel nicht vereinbar zu sein, aber nach Watsuji können sich die klimatischen Gegebenheiten einer Kultur erst dann konkretisieren, wenn sie mit geschichtlichen Elementen vermittelt werden: „[D]as geschichtliche Dasein des Menschen [wird] zu einem Dasein in einem bestimmten Land und in einer bestimmten Zeit [...]. Das besagt jedoch nicht, dass das ‚Klima‘ als diese spezifische Substanz zunächst einmal als bloßes Klima vorhanden sei und erst später in die Geschichte eintrete, nein, es ist immer schon ‚geschichtliches Klima‘.“²⁶ Die klimatischen Gegebenheiten schaffen für den geschichtlichen Kulturwandel lediglich die Grundlage, die ihrerseits erst durch jenen kulturellen Wandlungsprozess zu ihrem konkreten Ausdruck kommt.

Für Watsuji kann das Klima (*fūdo*) nicht „als ein Naturphänomen behandelt“ werden, d. h., es ist kein „Gegenstand naturwissenschaftlicher Betrachtung“.²⁷ Watsuji schreibt: „Im Klima finden wir uns selbst – uns selbst als ein ‚Dazwischen‘.“²⁸ Watsujis klimatologische Anthropologie enthält somit eine Kritik am Dualismus im modernen Europa, der das individuelle Subjekt dem Objekt und die Seele dem Leib gegenüberstellt.

Die Klimatheorie, die Watsuji in *Fūdo – eine anthropologische Betrachtung* entfaltet, ist in der Schrift *Pilgerschaft zu alten Tempeln* bereits im Keim vorhanden, da er hier die Natur Japans in poetischer Weise schildert und sie dabei gleichsam mit menschlichen Eigenschaften versieht.

²⁵ SW II, S. 191.

²⁶ SW VIII, S. 16, vgl. *Fūdo – Wind und Erde*, S. 14.

²⁷ SW VIII, S. 7, vgl. *Fūdo – Wind und Erde*, S. 6.

²⁸ SW VIII, S. 11, vgl. *Fūdo – Wind und Erde*, S. 9 – leicht verändert vom Verfasser.

V. Eine Schlussbemerkung

In seinem Essay „In Vergessenheit geratene Kunstwerke“ von 1918 schrieb Watsuji, wie bereits erwähnt, Folgendes: „Geht man zunächst auf die griechische Kultur zurück und folgt von dort aus dem Weg nach Osten bis zur Kultur des Hōryū-Tempels, stößt man am Ende auf eine völlig unerwartete Szene. Wie unseren Inselstaat, der isoliert abseits des Weltstroms liegt, haben wir bisher unsere alte Kunst behandelt, so als ob große Kunstwerke eine Art Treibgut wären. Stattdessen war unsere alte Kunst vielmehr das glanzvolle Produkt des Weltstroms, der einst auch Japan in sich hineinzog.“²⁹ Watsujis Blick auf den „Weltstrom“ der Kultur, der im 7. und 8. Jh. von Griechenland bis Japan lief, veranlasste ihn zur Kritik daran, dass Ostasien danach von diesem „Weltstrom“ getrennt wurde. Anfang des 20. Jh. ging es Watsuji also darum, Japan wieder in den „Weltstrom“ der Kultur, der nun über die ganze Welt fließt, einzuordnen. Diese Bemühungen artikulierten sich schließlich in seinem bedeutenden Frühwerk *Pilgerschaft zu alten Tempeln* von 1919.

Circa 30 Jahre später veröffentlichte Watsuji *Die Abgeschlossenheit des Landes. Eine japanische Tragödie* (1950). Dieses Buch war das Ergebnis von Forschungen, die er im März 1945 begann, als Japans Niederlage im Zweiten Weltkrieg bereits feststand. Die „Abgeschlossenheit des Landes“ bezeichnet metaphorisch den Mangel eines weltumspannenden Blickes, der die Niederlage Japans verursachte. Watsuji unterstreicht dabei die Bedeutung des sogenannten Zeitalters der Entdeckungen: „Die Bewegung der Erweiterung des Blickes hat zuletzt eine Runde durch die ganze Welt gemacht. [...] So begann eine neue Zeit, wo die ganze Welt in *einen Gesichtskreis* getreten ist. [...] Dies muss als der erste Schritt zur Entstehung *einer Welt* im sittlichen Sinne betrachtet werden.“³⁰ Dass aus den bisher relativ selbständigen Kulturkreisen *eine Welt* entstand, ist eine Voraussetzung für die kulturelle Globalisierung. Gerade in diesem Zeitalter, das den Keim der kulturellen Globalisierung in sich trug, entschloss sich das feudale Japan, sich von der übrigen Welt abzuschließen. „Es handelte sich um die Abgeschlossenheit des Landes, weil der *weltgeschichtliche Verkehr* begann, in dem sich schon eine Bewegung zur *einen Welt* erkennen lässt. Die Abgeschlossenheit des Landes bedeutet also eine Haltung, die Bewegung zur *einen Welt* abzulehnen.“³¹ Zwar hat die Abgeschlossenheit des Landes sowohl eine positive als auch eine negative Seite. Aber „die negative Seite“, so Watsuji, „konnte Japan in den letzten 80 Jahren seit der Öffnung des Landes nicht überwinden, und selbst die positive Seite scheint wegen *der erheblichen Besonderheiten auf Grund der langjährigen Isolation* ihre kreative Kraft im

²⁹ SW XXII, S. 6.

³⁰ SW XV, S. 220.

³¹ SW XV, S. 18 f.

neuen Zeitalter verloren zu haben“.³² In seinem Spätwerk, das die „Abgeschlossenheit des Landes“ als eine „Tragödie“ bezeichnet, spiegelt sich der Gedanke des jungen Watsuji, der den „Weltstrom“ der Kultur unterstrichen hat, wider – doch nun mit Entsagung verbunden.

Im heutigen Vortrag habe ich Watsujis Text *Pilgerschaft zu alten Tempeln* von 1919 aus vier Blickwinkeln kulturtheoretisch beleuchtet. Die Theorie des früheren Watsuji, die, ohne die Einsicht ins Allgemeine zu verlieren, die Hypostasierung der einzelnen Kulturen vermeidet und dem Prozess des Kulturwandels nachgeht, in dem die einzelne Kultur bei der Begegnung mit dem Äußeren in diesem Äußeren sein eigenes Zentrum findet und sich hiermit auf dieses Zentrum hin kreativ bildet, scheint mir nach wie vor von Bedeutung zu sein. So wird man wohl auch heute Watsuji lesen, seinen mannigfaltigen Gedanken folgen und den darin vielleicht noch verborgenen Möglichkeiten nachgehen können.

Prof. Dr. Tanehisa Otabe ist seit 2007 Inhaber der Professur für Ästhetik an der Universität Tokyo. Seine Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik und Kulturphilosophie. 2007 wurde ihm der Philipp Franz von Siebold-Preis verliehen. Wichtige Publikationen auf Deutsch umfassen *Ästhetische Subjektivität. Romantik und Moderne* (Würzburg 2005) und *Kulturelle Identität und Selbstbild. Aufklärung und Moderne in Japan und Deutschland* (Berlin 2011).

Bücher von oder über Watsuji in der OAG-Bibliothek

- Hans Peter Liederbach: *Martin Heidegger im Denken Watsuji Tetsurōs. Ein japanischer Beitrag zur Philosophie der Lebenswelt*. Iudicium 2001
Signatur 120 LIE
- Watsuji Tetsurō: *Fūdo – Wind und Erde. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur*. Übersetzt und eingeleitet von Dora Fischer-Barnicol und Okochi Ryogi. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1992
Signatur 121 WAT
- Watsuji Tetsurō: *A Climate. A Philosophical Study*.
Translated by Geoffrey Bownas. Ministry of Education, Japan 1961
Signatur 121 WAT

³² SW XV, S. 548.