

Die Resonanz zwischen philosophischem Denken und künstlerischen Praktiken während der ökologischen Krise in Japan

Masatake Shinohara

Timothy Morton erklärt, dass wir in einer Welt der Hyperobjekte gefangen sind. Sie werden in solch unerhörten Ausmaßen durch Zeit und Raum verteilt, dass sie die Maßgaben der anthropozentrischen Raumzeit überschreiten.¹ Obwohl wir an ihnen hängen und von ihnen berührt werden, können wir uns nicht ihrer Wirklichkeit sicher sein. Die bewohnte Welt ist ungreifbar außerhalb des menschlichen Denkens. Mortons Erläuterungen folgend könnten wir sagen, dass die Wirklichkeit der Welt verbunden ist mit einem gewissen Mysterium. Dinge in der realen Welt sind unaussprechlich oder geheim. Dinge ziehen sich aus unserer Zugriffszone zurück. In *Realist Magic* argumentiert Morton deshalb: »Because a thing withdraws, it disturbs us with an excess over what we can know or say about it, or what anything can know or say about it – this excess is a nothingness, not absolutely nothing, but not something to which one can point.«²

In Mortons Augen wird der Exzess der Dinge als Nichtigkeit formuliert. Wie haben wir uns das vorzustellen und festzulegen, was Morton Nichtigkeit nennt? Insofern es mitten in der realen Welt auftritt, existiert es als etwas Physikalisches. Laut Morton ist etwas ›da‹. Es ist »a certain physicality whose phenomena I cannot predictably demarcate from its reality in advance.«³ Indes: Insofern es

sich dem menschlichen Zugriff entfernt, fühlt es sich als nichtexistent an.

Aus meiner Perspektive verbleibt die Wirklichkeit der Dinge außerhalb der gewöhnlichen menschlichen Lebenswelt. Mehr noch, sie liegt am äußersten Rand der gewöhnlichen Welt. Wir könnten sagen, dass es dort eine Kluft zwischen der gewöhnlichen Lebenswelt und der wirklichen Welt gibt. Wie *Matrix* zeigt, könnte unsere gewöhnliche Welt von einem falschen ›Erfahrungsreichtum‹ erstickt werden. Im Gegensatz dazu ist die reale Welt eine verdorbene Welt, das, »what remains of our reality outside the Matrix after the catastrophe.«⁴

Wenn katastrophische Ereignisse stattfinden, fühlen wir uns, als seien wir in die reale Welt mit ihren ruinierten und verdorbenen Umständen zurückgefallen, die die menschliche Existenz überwältigen und beherrschen. Allerdings ist in der realen Welt nicht alles ruiniert. Inmitten dieser ruinierten Situation gibt es eine Reihe von Rissen, durch die ein Wunder geschehen kann.

Ich behaupte, dass die Welt, in der das menschliche Leben verwurzelt ist, zweifaltig ist. Diese Zweifaltigkeit der Welt kann in einer Einheit der Welt aufgehoben werden. Wir bevölkern die Zweifaltigkeit, die Zwischenräume dieser Welt. Auf der einen Seite ist sie eine Welt der menschlichen Lebewesen,

die sich von der natürlichen Welt unterscheidet. Indes bewohnen wir auf der anderen Seite die Welt der natürlichen Dinge, die jede Form menschlicher Präsenz überschreiten. Naturkatastrophen lassen

so small that even a gust of wind could have blown me away. In that moment, I could also feel the reality of standing right here, in this body. To grasp that we exist, silence is necessary.«⁷

Worauf es also ankommt, ist, die Idee der Welt als unsere existenzielle Bedingung in der schieren Realität der ökologischen Krise neu zu denken.

uns spüren, wie der grundlegende Unterschied zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Natur aufgelöst wird. Worauf es also ankommt, ist, die Idee der Welt als unsere existenzielle Bedingung in der schieren Realität der ökologischen Krise neu zu denken.

Die Stille der ›conditio humana‹

Im Angesicht katastrophischer Ereignisse wie Erdbeben, Taifune, Überschwemmungen und Tsunamis werden wir von Naturkräften überwältigt, die jedes menschliche Maß übersteigen. In dem Moment, wo das ökologisch zerstörerische Ereignis geschieht, kann die Struktur unseres Fühlens drastisch erschüttert werden. In Japan ist die dreiteilige Katastrophe eines großen Erdbebens, Tsunamis und des Unfalls in einem Atomkraftwerk, die hier unter dem Namen 3/11 firmiert, immer noch bestimmend. Es hat verschiedene Reaktionen darauf gegeben. Zu ihnen gehören der wichtige Fotoband der japanischen Fotografin Rinko Kawauchi mit dem Titel *Light and Shadow*.⁵ Der Romancier und Fotograf Teju Cole erklärt, dass Kawauchis Arbeit eine von mehreren Antworten auf eine Tragödie ist, sie aber zugleich darüber hinausgeht und uns eine neue Sprache gibt.⁶ Was mich betrifft, hat mich der Eindruck von Stille fasziniert, der von den Fotos ausgeht. In ihrem Nachwort erklärt Kawauchi: »Against this leveled ground of rubble, the sky looked broader and more expansive than ever. Standing there for a while, I considered the smallness of my existence;

Mit ihren Worten können wir sagen, dass die zukünftige Möglichkeit einer anderen Art von Welt zu einem großen Teil davon abhängt, wie wir die ungeheure Weite der Welt verstehen, die über die Kleinheit des Menschen hinausgeht. Üblicherweise zollen wir ihr keine Beachtung. Wird die menschliche Welt aber einmal gestört durch eine Naturkatastrophe wie ein Erdbeben und ein Taifun, dann werden wir in die Weite der uns umgebenden Welt geworfen.

Kawauchis Tat einer fotografischen Visualisierung der Welt strebt nicht nach einer oberflächlichen Repräsentation des gemeinen Lebens. Sie tritt vielmehr aus dem schmalen Riss in der Mitte des gewöhnlichen Lebens heraus. Ihre Rede – »to grasp that we exist, silence is necessary« – suggeriert auch, dass ihre fotografische Arbeit auf der Überzeugung beruht, dass die Stille eine grundlegende Bedingung der menschlichen Existenz ist. Was halten wir davon?

Erstens behandelt die Idee von Stille die Innerlichkeit, genauer gesagt: die Zurückgezogenheit von der Offenheit der öffentlichen Welt. Jedoch steht sie nicht notwendig in Beziehung mit dem, was man gemeinhin als Privatheit oder als Isolation bezeichnet. Wie Kevin Quashie in *The Quiet of Blackness: Davis and Coltrane* ausführt, dürfen wir erklären, dass Innerlichkeit expressiv ist. Es geht darum, »all the chaotic and creative energies that shape one's human self, that expansive range of feelings and desires and capacities that are beyond one's control but that alight everything.«⁸



Untitled © Rinko Kawauchi, auch Seite 17 und 18.

Vielleicht bedeutet dies, dass Stille als Quelle von Ausdruck eine Unbeweglichkeit hervorbringt, die außerhalb der verknöcherten Öffentlichkeit verbleibt, in der die banale und lärmende Meinung, das Stereotyp und die beschränkte Einbildungskraft herrschen. Kawauchis Bilder visualisieren diese Stille in der Mitte der unterbrochenen Welt auf eine solche Art und Weise, dass sie uns aufmerksam machen auf die reale und chthonische Physikalität der Welt, in der wir gefangen sind.

Zweitens hat die Idee von Stille etwas mit einem gewissen Gefühl von Wirklichkeit zu tun. Wenn wir uns auf dieses Gefühl verlassen, können

wir uns unserer Lebendigkeit sicher sein. Gewöhnlich bleibt es jedoch unfassbar, außerhalb des Bereichs des gewöhnlichen Lebens. In dem Moment, wenn die Unterbrechung und Desintegration der gewöhnlichen Lebenswelt geschieht, entdeckt man, dass wir umgeben sind von einer Stille, der wir entgegenstehen. Die Entdeckung der Stille tritt inmitten von Schutt und Asche auf. Sie wird aus den Beschränkungen des gewöhnlichen Lebens entlassen, das von der Logik sozialer Kontrolle beherrscht wird. Kawauchi findet den Boden, auf dem sie ihre eigene Existenz inmitten der Anomalie einer zerfallenen Welt fühlen kann.

In dieser Offenheit interagieren viele der Elemente, die von den Zwängen der gewöhnlichen Welt des Menschen befreit wurden.

Der unbegrenzte Ort und seine Fragilität

In einem Interview erklärt Kawauchi: »I need many elements to come together in a series to create a mood not just portraits, but landscapes and tiny details and also the mood, the sky, the air. It's about creating mystery, but also expressing my

my intuition without thinking. Thinking too much is boring, not good. It stops the surprising from coming through. When a picture happens, I just say ›Thank you‹ and move on. It is only afterwards that I become an editor and impose the meaning on the work.«¹⁰

Wir können argumentieren, dass Kawauchi die Wirklichkeit der sinnlichen Welt berührt, in der verschiedene Dinge geschehen. Kawauchis Intuition mag den Eindruck erwecken, als gehe diese

Die Entdeckung der Stille tritt inmitten von Schutt und Asche auf.

own feelings about time passing, the fragility of life. They are metaphorical images, really, [about] how fragile our world is.«⁹

Meines Erachtens ähnelt Kawauchis Sinn für die Fragilität der Welt stark dem von Morton. Was sie beide gemeinsam haben, ist die Intuition, dass die Welt, die wir bevölkern, als ein größeres Ganzes vorgestellt wird, als die große Vernetzung. Sie ist ein Ort der weiten Offenheit, in der verschiedene Dinge koexistieren können und eine Art von fluider und sinnlicher Stimmung schaffen. Wie aber Kawauchis »sympathy with small things in the bigness of nature« zeigt, bewundert sie nicht die Ganzheit der Natur selbst. Sie ist sich vielmehr der Wirklichkeit der kleinen Dinge bewusst, die nicht vom fixierten Ganzen unterdrückt werden. Aus diesem Grund ist der Bereich der Vernetzung unabgegrenzt, steht jenseits unseres konzeptuell fixierten Rahmens. Für Kawauchi muss die Weite des Vernetzungsfeldes mit der Winzigkeit multippler Dinge zusammengedacht werden. Während verschiedene Elemente miteinander verbunden sind, werden sie doch nicht zu einem stabilen Ganzen reduziert. Sie behalten immer noch ihr eigenes individuelles Was-auch-immer.

Bezüglich ihrer Methode erklärt Kawauchi: »It's about finding a certain space of mind, if that makes sense. When I am shooting, I am following

Welt einer offengelassenen Vernetzung selbst über das menschliche Denken hinaus. Morton formuliert, dass »one finds oneself on the insides of much bigger places than those constituted by humans.«¹¹ In dem Moment, wenn wir diesen Bezirk betreten, können wir fühlen, wie die Zeit in dieser weltlichen Realität vergeht, und den Grundfesten unserer eigenen Existenz gewahr werden. Eine weitere wichtige Sache ist, dass sowohl Kawauchi als auch Morton auf die Fragilität der Welt zu sprechen kommen. Kawauchi evoziert die Unbeständigkeit der Vernetzung, wenn sie über ihre »feelings about time passing« spricht. Dies meint hier, dass alles ununterbrochen vorbeigeht, niemals fixiert ist. Die Welt der unabgegrenzten Vernetzung ist instabil.

Auf eine ähnliche Art und Weise berührt Morton die Frage nach der Unbeständigkeit und Fragilität dieses Bereichs, in der Dinge miteinander verbunden sind: Er erklärt, dass »in order to exist, objects must be fragile.«¹² In seinen Augen liegt der für die fragilen Objekte darin, dass der Raum, in dem sie geschehen, unheimlich und mysteriös ist. Es handelt sich um die ästhetische Dimension, in der der Tod vonstattengeht. »It turns out that objects are dying around us all the time, even as they give birth to other objects.«¹³ Das soll meinen: Fragil ist nicht bloß der ökologische Ort selbst.

Jedes der verschiedenen Elemente, die zusammenkommen, ist ebenfalls fragil und unvollständig. In diesem Ort existieren viele Elemente nebeneinander, ohne in einem einzigen Ganzen gebunden zu werden. Außerdem stimmt Kawauchis Auffassung von Realität mit dem überein, was Morten »the aesthetic dimension« nennt. In seinen Augen

sowohl die Panik als auch die Stille miteinander vermischt sind.

In einer E-Mail-Korrespondenz mit ihm erklärt er, dass sein Hauptthema hier eine Erforschung der vorsprachlichen und unbewussten Atmosphäre ist, von der menschliche Körper und Einrichtungen ausgehend organisiert werden. In seinen

Im Angesicht der Fragilität der spektakulären Welt extrahiert Umezawa Klangmaterialien unter dem Tarnmantel der massenmedialen Allgemeinheit.

ist dies eine Leere. Leere ist eine buddhistische Konzeption. Es ist »a light-touch sense of the openness and illusoriness of things, without cynicism.«¹⁴ Vielleicht meint dies, dass der ökologische Raum nicht ein klares Substrat, sondern eher ein ephemeres und fluides Reich der Offenheit ist. Es ist ein unberührbares und sinnliches Gebiet, das außerhalb von unserem Zugriff liegt.

Klangportrait der dunklen chthonischen Realität
Der Schock über die Katastrophe, die über uns hereinbricht, ist nicht auf das körperliche und geistige Leiden beschränkt. Er kann auch spiritueller und innerlicher Natur sein. Als wir von dem 3/11-Desaster überwältigt wurden, waren wir uns der Kluft zwischen der gewöhnlichen Welt und der realen Welt bewusst.

In diesem Sinne ist die Musik des Klangkünstlers Hideki Umezawa von entscheidender Bedeutung, weil sein Kunstwerk *Portrait Re:Sketch* eine feinsinnige Antwort auf die Folgen der Katastrophe ist. Indem Umezawa elektronische Klänge, Stimmen und grummelnde Geräusche mischt und verstärkt, artikuliert dieses Kunstwerk eine existenzielle Beunruhigung über die Welt, die wir bewohnen. Es handelt sich um ein Klangportrait der aufgebrochenen japanischen Inseln, eine abstrakte Klangszene der vieldeutigen Umstände, in denen

Worten handelt es sich um die Umwelt und die Beziehung, die ihn selbst umgibt. Wenn sein Begriff von Umwelt etwas Klingendes, eine sonische Kraft impliziert, könnten wir sagen, dass dieses Gefühl mit Gilles Deleuzes Vorstellung einer klanglichen Materialität resoniert. Wie Claire Colebrook dies in ihrem Aufsatz »Escaping Meaning, Escaping Music« ausführt, betrifft Deleuzes Argumentation »the organization of sound matters into the beating out of a tempo and the distribution of tonalities.«¹⁵ In Verbindung mit Deleuzes Gedankengang können wir argumentieren, dass Umezawas Musik die ursprünglichen Klangmaterialien einfängt, aus denen der gefesselte menschliche Körper hervorgeht.

Dennoch ist die klangliche Materialität seiner Musik etwas verschieden von den unberührten Klängen der Ära vor der Lärmbelästigung, die so typisch für das moderne Industriezeitalter ist. Umezawa erklärt mir, dass *Prepared Garden* aus verschiedenen Stimmen besteht, die man während der Fernsehberichterstattung der 3/11-Katastrophe hören konnte. Er nimmt diese Stimmen und Klänge auf, verfeinert sie und organisiert sie im Rahmen eines Kunstwerks. Der Titel *Prepared Garden* beruht auf seinem Eindruck, dass die spektakulären Bilder der Fernsehübertragung unreal sind. Es sei als wäre die Naturkatastrophe mechanisch kontrolliert in einem künstlichen Miniaturgarten



beschlossen gewesen. Die Wirklichkeit des Desasters wird auf die Maße fixierter Bilder reduziert, womit gesagt ist, dass die Zirkulation der Stimmen und Bilder bei der Fernsehübertragung in der öffentlichen Sphäre der Stereotype eingeschlossen ist. In diesem Sinne können wir denken, dass Umezawas Gefühl mit Guy Debords Vorstellung einer Gesellschaft des Spektakels übereinstimmt, weil Debord das moderne Leben als eine immense Akkumulation von Spektakeln auffasst: »Everything that was directly lived has receded into a representation.«¹⁶ Worum es Debord geht, ist die Frage, wie wir die Trennung zwischen der unmittelbar gelebten Erfahrung und dem spek-

takulären Raum von Technologien der Massenmedien überwinden können. In seinen Augen ist die Überwindung der Spektakel-Gesellschaft schwierig, weil sie derart intakt ist. Im Moment der Katastrophe aber erkennen wir, dass die Gesellschaft des Spektakels überhaupt nicht stabil ist. Was dann deutlich wird, ist, wie sie im ständigen Kontakt mit den Zeiten und Räumen steht, die über die menschliche Präsenz hinausgehen. In dem Moment, wo wir von Naturkatastrophen überwältigt werden, erkennen wir, dass es einen Spalt zwischen der spektakulären Welt und der natürlichen Welt hinausgeht. Im Angesicht der Fragilität der spektakulären Welt extrahiert Um-



ezawa Klangmaterialien unter dem Tarnmantel der massenmedialen Allgemeinheit. Er versucht, die Bilder und Stimmen zu befreien, die in diesem Spektakel künstlich erschaffen werden, und entnimmt ihnen reine und unsichtbare Materialien. In diesem Sinne kreierte sein Klang eine andere Art von Soundscape – um genauer zu sein: ein unterirdischer Soundscape, der von der Gesellschaft des Spektakels getrennt ist.

Erkundung eines sicheren Ortes inmitten des Verfalls der Welt

Mein Hauptanliegen in diesem Essay lautet: Wie können wir ein gutes Leben nach der Naturkata-

strophe haben, wenn alles um uns herum zerbrochen erscheint? In diesem Sinne erkundet dieser Essay die existenziellen Bedingungen, die es uns erlauben, die Realität des Seins als lebendig zu fühlen. Und ich zeige auch, dass Philosophie während einer ökologischen Krise in Resonanz mit verschiedenen zeitgenössischen Kunstprojekten vorzugehen hat. Was mir wichtig ist, ist Kawauchis Bilderwelt der Stille inmitten des Desasters und Umezawas Klangportrait der dunklen chthonischen Realität.

In der Tat stimmt die japanische Raumvorstellung mit der Vergänglichkeit verschiedener Rituale wie dem ›Hanami‹ überein. Was bei diesen

Ritualen von Bedeutung ist, ist die Betrachtung natürlicher Dinge, die die menschliche Lebenswelt umgeben. ›Hanami‹, ein Akt der Betrachtung von Blumen, ist ein immersives Ereignis: Menschen gehen in die Natur und schauen in der Natur vorkommende Dinge wie Blumen an. Während sie schauen, betreten die Leute eine traumartige Bilderwelt der natürlichen Dinge. Manchmal breiten die Menschen eine bescheidene Matte in einem kleinen Ort wie einem Park aus und versammeln sich dort. Sie feiern die Ankunft des Frühlings und erfreuen sich daran. Traditionell sind diese Rituale aber von einem Sinn für die Etikette reguliert, die sich durchaus von einer strengen Regel unterscheidet. Die Etikette wird im Gleichklang mit den Feinheiten der natürlichen Umgebungswelt kultiviert. In diesem delikaten sicheren Raum verschwimmen die Grenzen zwischen den Bezirken von Mensch und Natur.

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

1. Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, S. 1
2. Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor: Open Humanities Press 2013, S. 47
3. Timothy Morton, »Buddhaphobia: Nothingness and the Fear of Things« in Marcus Boon, Eric Cazdyn und Timothy Morton, *Nothing: Three Inquiries in Buddhism*, Chicago: University of Chicago Press 2015, S. 203.
4. Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge / Mass / MIT Press 2006, S. 312
5. Rinko Kawauchi, *LIGHT and SHADOW*, Kanagawa: Super labo, 2014
6. Teju Cole, »Pictures in the Aftermath« in *The New York Times Magazine*, 11. April 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/04/11/magazine/pictures-in-the-aftermath.html?smid=tw-share>)

com/2017/04/11/magazine/pictures-in-the-aftermath.html?smid=tw-share)

7. Siehe ebd. Rinko Kawauchi
8. Kevin Quashie, »The Quiet of Blackness: Miles Davis and John Coltrane« in *Audio Culture: Readings in Modern Music*, hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner, London: Bloomsbury 2017, S. 73–84
9. Sean O'Hagan, »Sympathy with small things: the luminous fragility of Rinko Kawauchi« in *The Guardian*, 26. Oktober 2018. (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/26/rinko-kawauchi-taylor-wessing-photographic-portrait-prize-national-portrait-gallery>)
10. Ebd.
11. Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York: Columbia University Press 2016, S. 11
12. Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor: Open Humanities Press 2013, S. 188
13. Ebd., S. 188
14. Ebd., S. 223
15. Claire Colebrook, »Escaping Meaning, Escaping Music« *CR: The New Centennial Review*, Jg. 18, Nr. 2, 2018, S. 16
16. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Übersetzung Ken Knabb, Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets 2014, S. 2

Masatake Shinohara arbeitet derzeit als Privatdozent an der Universität Kyoto. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen zeitgenössische kontinentale Philosophie, Umweltwissenschaften, Architektur und Kunst.