

Multimodernität

Globalisierung und die Freiheit der Künste

Die Relativierung von Entfernungen im 20. Jahrhundert durch audio-visuelle Medien auf der einen Seite sowie grenzenlose Fahr- und Flugverbindungen auf der anderen Seite ist ein zentrales Kennzeichen der Globalisierung. Die geschichtliche Bewegung, die zu dieser umfassenden Vernetzung der Lebensräume geführt hat, geht vor allem zurück auf ein Ereignis, das wir weitgehend aus dem Blick verloren haben. Als Kolumbus 1492 begann, Amerika zu erobern, war dies der Beginn einer weltgeschichtlichen Epoche, in der – begleitet von unsäglichen Leiden und in eurozentrischer Fixierung – ein Gesamtbild der Erde und der Menschheit entstand, das in vielerlei Hinsicht noch immer wirksam ist. In zahllosen Eroberungszügen verbreiteten die Länder Europas ihre Kultur über den Erdball, so daß inzwischen allorts hybride Lebenswelten existieren, die entweder immer noch die Folgen der Kolonialisierung oder die gewollte Übernahme europäischer Kultur zu verarbeiten haben.

Obwohl das Ende des 2. Weltkrieges zugleich den Beginn der Dekolonialisierung markiert, waren es die Modernisierungstheorien westeuropäischer und US-amerikanischer Provenienz der 1950er und 60er Jahre, die die alten Vorstellungen von einer einheitlichen »Zivilisierung« der Menschheit im Rahmen der Wirtschaft und Politik perpetuierten. Leitend war die Vorstellung von einer einheitlich kapitalistischen »Moderne«, die es nur in die verschiedenen Gegenden der Welt zu übertragen galt und die von dem Bild ausging, alle anderen, die jene ans Kapital gebundenen Formen von Demokratisierung nicht sogleich mitvollzogen, seien unterentwickelt. Die kommunistischen Länder versuchten ihrerseits eine Gesellschaftsform und Ideologie über die Welt zu verbreiten, die in ähnlicher Weise von einem einheitlichen Bild der Entwicklung ausging. Neben diesen beiden »Blöcken« waren es die sogenannten »Blockfreien« wie Indien, die aus heutiger Sicht als Vorzeichen eines multizentrischen Weltbildes gelten können.

Von der Moderne zu den Modernen

2 Soll die Deutung der Gegenwart nicht nur Pa-
rollen überlassen werden wie der Rede vom

»Kampf der Kulturen« (Huntington) oder dem »Ende der Geschichte« (Fukuyama), gilt es neue Denkwege zu erproben, um andere Gestaltungsmöglichkeiten der zunehmenden globalen Vernetzung zumindest zu entwerfen. So wie im 18. Jahrhundert bei Herder erstmals die Menschheit im Rahmen einer allgemeinen Geschichte der Kultur interpretiert wurde und im 19. Jahrhundert Nietzsche letztlich den Anstoß gab, die Menschheit im Rahmen einer Pluralität der Kulturen zu verstehen, ist heute das Deutungsmuster *Moderne* neu zu befragen und weiterzudenken. Ähnlich wie beim Übergang von der *Kultur* im Singular als Zivilisierung der Menschheit zu den *Kulturen* im Plural, kann heute danach gefragt werden, ob es überhaupt noch sinnvoll ist, von *Moderne* nur im Singular zu sprechen, wie dies zum Beispiel Jürgen Habermas in seinem »Diskurs der Moderne« tut, oder es nicht notwendig geworden ist, den Plural verschiedener *Modernen* zu denken. Hierbei reicht es auch nicht, nur eine »zweite Moderne« zu postulieren, wie dies Ulrich Beck tut und damit letztlich nur einen höheren Grad an Reflexivität der einen, nur im Singular denkbaren *Moderne* meint. Es wird immer offensichtlicher, daß eine einheitliche Theorie der Moderne die Entwicklungen in den verschiedenen Zentren der Welt nicht zu fassen vermag. So kann heute danach gefragt werden, ob sich nicht schon jetzt verschiedene *Modernen* kristallisiert haben, die mit zunehmendem Selbstbewußtsein ihren je eigenen Weg im Rahmen der Globalisierung zu gestalten versuchen. Um dieser Situation einen Namen zu geben, spreche ich von *Multimodernität*. Mit dieser Bezeichnung ist nicht nur der Versuch verbunden, die gegenwärtigen Prozesse der Globalisierung neu zu verstehen, sondern auch die Absicht, die zentrale Schwäche des Begriffs Postmoderne zu beheben, nämlich letztlich nur von Europa und den USA als einzigen Maßstäben der Moderne auszugehen.

Japanische Moderne

Die Idee der Multimodernität ist in meiner langjährigen Beschäftigung mit der japanischen Moderne und deren Reflexion durch japanische Philosophen entstanden. Der Versuch, den Begriff der Multimodernität vorläufig zu erschließen, nimmt daher seinen Ausgang von einer Interpretation des japanischen Philosophen Keiji Nishitani (1900-1990), der den Prozeß der Moderne in Japan bereits 1941 auf folgende Weise analysiert hat: »Das, was wir gewöhnlich als modern bezeichnen, ist etwas Europäisches. Moderne, das sind – egal ob politisch, wirtschaftlich oder kulturell

Editorial

Migration prägt immer deutlicher nicht nur das alltägliche Leben, sondern ist in den letzten Jahrzehnten zu einem wichtigen Kulturfaktor geworden, auch in der neuen Musik; Resultat der zunehmend weltweiten Vernetzung von nationalen Märkten und Gesellschaften, die unter dem Begriff Globalisierung gefaßt wird. Diese, so der Münchener Soziologe Ulrich Beck, ist zu einem wesentlichen und unrevidierbaren Unterscheidungsmerkmal zwischen Erster und Zweiter Moderne geworden. »Wir leben in einer Weltgesellschaft« so Beck, »in der die Vorstellung von geschlossenen Räumen fiktiv geworden ist. Kein Land kann sich vom Rest der Welt abschließen. Das hat zur Folge, daß die Gegensätze der Kulturen aufeinanderprallen und die Selbstverständlichkeiten auch des westlichen Lebensmodells sich neu rechtfertigen müssen. Die wirtschaftliche und die Kultur-Dominanz Europas endet.«

Diesem Aufeinanderprallen der kulturellen Gegensätze und deren Folgen für den zeitgenössischen Musikprozeß sind wir in diesem Heft nachgegangen. Welche Konsequenzen hat das für eine Ästhetik der Moderne, für die der Philosoph Rolf Elberfeld ein radikales Umdenken in Richtung der Anerkennung *verschiedener* Modernen fordert? Das Phänomen der Interkulturalität, mit der sich Xenia Hu auf der Basis von Erfahrungen mit zwei Kulturen – China und Westeuropa – auseinandersetzt, ist dabei ebenso einflußreich geworden wie dasjenige der »entorteten Identitäten«, mit denen sich Christian Utz auseinandersetzt. Welchen Einfluß Migration auf ihr Leben und Schaffen hat, darüber haben für *Positionen* Komponistinnen und Komponisten nachgedacht, die nach Westeuropa gekommen sind: Makiko Nisizikaze (Japan/Deutschland), Yueyang Wang (China/Deutschland), Ana Maria Rodriguez (Argentinien/Deutschland), Dror Feiler (Israel/Schweden), Chico Mello (Brasilien/Deutschland), Andile Khumalo (Südafrika/Deutschland) und Alvaro Carlevaro (Uruguay/Deutschland). Aber auch in umgekehrter Richtung finden musikprägende Assimilationsprozesse statt, wofür Klaus Hubers Auseinandersetzung mit arabischer Musik und Kultur, die sein Spätschaffen geformt hat, nur ein Beispiel ist. Daß gerade das World New Music Festival der IGM 2006 in Stuttgart diesen vielschichtigen als musikübergreifenden, kulturellen Komplex expressis verbis thematisiert hat (S. 46), ist ein Zeichen für das Ernstnehmen dieser Veränderungen.

Gisela Nauck

– die letzten Züge der ›Neuzeit‹, in der die europäische Welt sich selbst über die Gesamtheit aller Welten ausbreitete. Auch Modernes in Japan beruht auf Europäischem, welches seit der Meiji-Restauration (das heißt ab 1868) eingeführt wurde. Eine auffallende Besonderheit dieses Kulturimportes aus Europa liegt darin, daß die einzelnen Bereiche der Kultur fast ganz ohne Zusammenhang untereinander eingeführt wurden. [...] Die Kultur des Westens, die wir einführen, hatte bereits selbst ihren Zusammenhalt verloren. Es war nicht nur so, daß bereits alles in Spezialgebiete aufgefächert worden war, vielmehr gab es gar kein Zentrum mehr, welches die Fülle von Erscheinungen zusammengehalten hätte; die (europäische) Kultur hatte (seit der Neuzeit) ihre Einheit als Ganzes verloren.«¹

Nishitani betont, daß die Kultur Europas nicht als einheitliches Ganzes nach Japan übertragen wurde, sondern vielmehr das politische, wirtschaftliche, rechtliche und militärische System, die Künste, die Technik und vieles mehr in relativer Unabhängigkeit voneinander implementiert worden sind. Der Erfolg dieser Implementierungen rief in Europa bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts Verwunderung

hervor, da die Entwicklungen auch ohne das Christentum zu gelingen schienen, das in Japan weder nennenswert existierte noch im großen Maßstab übernommen wurde, aber in Europa immer wieder als unabdingbare Voraussetzung der Moderne gesehen worden war. Japan schien modern zu sein, aber anders als man sich dies in Europa vorstellte.

Um dieses Anderssein genauer zu bestimmen, lassen sich aus Nishitanis Analyse zumindest zwei zentrale Punkte herauslösen, die für die Bestimmung der Mulimodernität von entscheidender Bedeutung sind. Nishitani weist auf den Differenzierungsprozeß hin, durch den sich die europäische Kultur so weit in einzelne Bereiche aufgespalten hat, daß diese sich zunehmend unabhängig voneinander entwickelten. So lösten sich die Künste, die Philosophie, die Politik und die Wirtschaft mehr und mehr von der Religion und deren Wertvorstellungen ab. Diese Differenzierungsprozesse sind inzwischen durch Niklas Luhmanns Analysen auf hohem Niveau reflektiert worden und gelten als ein zentrales Kennzeichen der Moderne. Seine Interpretationen beziehen sich allerdings nur auf Europa und die USA, so daß sich zum Beispiel für die Analy-

1 Rolf Elberfeld, *Kitarō Nishida (1870-1945). Moderne japanische Philosophie und die Frage nach der Interkulturalität*, Amsterdam 1999, S. 256 f.

se der Moderne in Japan die Frage stellt, ob die europazentrierten Deutungen Luhmanns ausreichen. Nishitanis Analyse geht einen Schritt weiter und sieht, daß die einzelnen Bereiche *nicht nur in Europa* voneinander unabhängig wurden, sondern sich auch *unabhängig voneinander über die ganze Welt verbreitet haben*. Dies bedeutet, daß in einzelnen Ländern mit der Einführung der Demokratie nicht notwendig auch das europäische System der Künste übernommen wurde oder mit der Einführung des kapitalistischen Wirtschaftssystems nicht notwendig auch die Religion des Christentums eingeführt werden mußte. Zugespitzt formuliert haben sich unterschiedliche Bereiche der ausdifferenzierten europäischen Moderne (Staatssystem, Wirtschaftssystem, Kunstsystem, Religionssystem, Rechtssystem, Technik usw.) mit einzelnen Traditionen außerhalb Europas neu verbunden. Durch die Ausdifferenzierung innerhalb Europas ist ein »Moderne-Set« entstanden, dessen Einzelsysteme auch unabhängig voneinander in andere Traditionen übertragen werden können. Beispielsweise ist Japan zwar in hohem Maße europäisiert, zugleich sind aber auch Momente der alten japanischen Kultur und Religion wirksam geblieben. So unterscheidet sich die japanische Moderne von der europäischen dadurch, daß in ihr neben einzelnen aus Europa importierten Bereichen ein eigenes Religionssystem, ein eigenes Kunstsystem, eine eigene Ausprägung der Rechtsstrukturen, das Kaiserhaus und anderes mehr existieren. Gerade in dieser Überlagerung entsteht das, was man *japanische Moderne* nennen kann und inzwischen ein eigenes Gepräge angenommen hat. In China, Indien, Brasilien, den arabischen und afrikanischen Ländern ist ähnliches zu beobachten vor jeweils anderen Traditionshintergründen.

Vielfalt der Modernen

Durch den selektiven Prozeß der Implementierung einzelner Bereiche entstehen Modernisierungsgestalten, in denen der hergebrachte Traditionszusammenhang seinerseits aufgespalten wird und nicht mehr als umfassendes Orientierungssystem erhalten bleibt. Alte Traditionen und neu übernommene Bereiche existieren oft gleichzeitig und ohne direkten Zusammenhang. Wenn wir diesen jeweiligen Spaltungs- und Differenzierungsprozeß und die eigenständige Reflexion auf die eigene Lebenswelt und Tradition mit »Moderne« bezeichnen, liegt es nahe, von verschiedenen »Modernen« zu sprechen.

Viele dieser Modernen sind zwar von der Europäisierung betroffen, haben aber im Rahmen dieses Prozesses nur bestimmte Bereiche

wie z.B. die technischen und wirtschaftlichen rezipiert und andere außer acht gelassen, wie das Beispiel islamischer Länder zeigt. Dort wird ohne Zögern die technische, aber keineswegs die politische und religiöse Ordnung übernommen. Die innere Zusammensetzung der verschiedenen Modernen ist somit je anders, was heute in vielen Ländern jedoch erst in Ansätzen bemerkbar wird, denn die verschiedenen Modernen sind keine Endgestalten, sondern umgekehrt jeweilige Versuche, mit der Situation der Globalisierung auf eigene Weise umzugehen.

Die Brüche und Widersprüche, die mit den jeweiligen Umwälzungen einhergegangen sind und immer noch einhergehen, sind erheblich und werden die Menschen vermutlich noch über Jahrhunderte beschäftigen. Alle Versuche, diese Entwicklungen im Rahmen einer einheitlichen Modernisierungstheorie zu beschreiben, dürfen inzwischen als gescheitert gelten. Vielmehr zeigt sich heute ein Bild verschiedener Modernen, die zunehmen vor dem Hintergrund älterer Denktraditionen eigene Beschreibung- und Reflexionsformen entwickeln. Die verschiedenen Modernen, allen voran Japan, entfalten ihren Deutungsanspruch für die eigene Moderne, so daß mehr und mehr kritische Alternativentwürfe zu den monolithischen Modernisierungsvorstellungen europäischer Provenienz entworfen werden.

Tradition und Moderne in neuem Licht

Im Licht der Multimodernität ist auch die europäische Moderne als eine Moderne unter anderen zu beschreiben. In dieser Perspektive steht sie selbst längst unter dem Einfluß einzelner Bereiche aus anderen Modernen, die sich ihrerseits universalisiert haben und in Konkurrenz zu europäischen Konzepten treten, wie das Beispiel der chinesischen Medizin lebendig vor Augen führt. Vor diesem Hintergrund ist es besonders aufschlußreich, die Kritik der anderen Modernen an der europäischen Moderne zu studieren und ernst zu nehmen. Es ist notwendig, unter dem Stichwort *Multimodernität* Kritikmethoden zu entwickeln, die davon ausgehen, daß verschiedene Modernen neben der europäischen existieren und gerade darin ein fruchtbares Potential für die Zukunft liegt. Denn wie die Geschichte der Modernen sich weiter entwickelt, wird ausgehend von sehr verschiedenen Modernen entschieden und nicht nur in Europa oder den USA. In dieser Perspektive wird der immer noch häufig beschworene Dialog zwischen »der Moderne« (in Europa und den USA) und den verschiedenen »Traditionen« überführt in einen

multimodernen Dialog. Damit verliert Europa die letzte Bastion seiner weltgeschichtlichen Deutungsmacht.

Durch die bewußte Einführung und Betonung des Plurals Modernen wird die Aufmerksamkeit auf die Verschiedenheit der jeweiligen Modernestruktur gelenkt. Mit dieser Schärfung des Blicks gehen die Erwartung und der Wunsch einher, Positionen aus verschiedenen Modernen zu hören und als gewichtige Stimmen wahrzunehmen. Erst wenn eine Vielzahl von Modernen anerkannt wird, kann eine Wahrnehmung der Multimodernität entstehen, die zum Beispiel in der japanischen, chinesischen, indischen, islamischen, brasilianischen *Moderne* jeweils eigene Antworten auf die Probleme der Gegenwart erkennt, so daß der Gegensatz von Tradition und Moderne weltweit in ein neues Licht gerückt wird.

Kunstsystem und Vielfalt der Modernen

Bisher wurde versucht, die Modernen jeweils als in sich pluralistische und auch widersprüchliche Gestalten herauszustellen, wobei kein wesentlicher Unterschied mehr zwischen der europäischen und den anderen Modernen gesehen wurde. Geht man den multimodernen Strukturen weiter nach, so ist man verwiesen auf die einzelnen Bereiche wie Politik, Wirtschaft, Religion und nicht zuletzt die Kunst, die jeweils eine eigene Innenanalyse wie auch die Analyse ihrer jeweiligen Verbreitung im Rahmen verschiedener Modernen nötig macht. Denn die Wahrnehmung anderer Modernen vollzieht sich zumeist in einzelnen Bereichen der verschiedenen Modernen. Gerade der Export des europäischen Kunstsystems in die verschiedensten Länder der Erde ist ein zentrales Beispiel, um den bisher entwickelten Ansatz zu konkretisieren. Es gibt nicht nur rund um den Globus verschiedene Symphonieorchester, sondern auch Galerien für »moderne« Malerei, die sich jeweils an den Standards in Europa oder den USA orientieren. Dabei ist jedoch die Aufnahme der europäischen Musik und Malerei in Japan anders verlaufen als in Indien, in Nigeria anders als in Indonesien, in Brasilien anders als in Ägypten. In allen Ländern, die jeweils eine eigene Tradition der Künste besessen haben, sind inzwischen neue Verbindungen entstanden, die das Profil der jeweiligen Moderne mitgestalten.

Im Rahmen verschiedener Künste können wir beobachten, wie das aus Europa Importierte auf die jeweiligen Traditionen trifft und dort verschiedenste Wirkungen zeigt. Diese Wirkungen reichen von der radikalen Verdrängung, Wiederentdeckung und Neuaneignung

älterer Traditionen bis zur Schaffung neuer Synthesen, die sich weder eindeutig auf eine ältere Kultur noch einfach auf Europäisches zurückführen lassen. Zudem läßt sich beobachten, daß sowohl europäische wie auch traditionelle Kunstauffassungen ungestört nebeneinander existieren können und somit das System der Künste erheblich erweitert wird. Auf diesem Hintergrund kann die Frage nach den Künsten im Rahmen der Multimodernität nicht mehr nur von Europa ausgehen. Es müssen zumindest ansatzweise die Vorstellungen von den Künsten in älteren Traditionen in den Blick gebracht werden, um die multimoderne Neuordnung und -ausrichtung der Künste in den verschiedenen Modernen zu thematisieren.

Ansatzweise soll im folgenden am Beispiel von traditionellen Auffassungen zu den Künsten in Indien, China und Japan verdeutlicht werden, vor welchem Hintergrund sich die Übernahme des europäischen Kunstsystems vollzog, um in aller Kürze nachvollziehbar zu machen, auf welche ästhetischen Traditionen *moderne* indische, chinesische und japanische Komponisten sich beziehen oder wogegen sie sich absetzen können. Die Beispiele Indien, China und Japan sind willkürlich gewählt und können hier nur unter Auslassung vieler Details angeführt werden.

Tradition der Künste in Indien

In der klassischen indischen Tradition sind die Künste und die durch sie erzeugten »ästhetischen« Erfahrungen Mittel, um *Befreiung vom Leidenskreislauf dieser Welt* zu realisieren. Diese Haltung hat ihren Ursprung in den Traditionen indischer Philosophie und Religion, in denen es zentral darum geht, *mokṣa*, das heißt Befreiung vom Leiden, zu erlangen. Bezeichnend ist, daß die Künste innerhalb der indischen Kulturtradition erst relativ spät als eine Möglichkeit gesehen wurden, um dieses Ziel zu erreichen. Erst der kashmirische Philosoph Abhinavagupta (ca. 990-1035) interpretierte in seinem religionsphilosophischen Entwurf die ästhetische Erfahrung in den Künsten als einen zentralen Weg der Befreiung vom Leiden. Die Künste wurden somit zu dem Zeitpunkt *philosophisch* und *soteriologisch* zentral, »als Philosophen, die sich mit der Frage nach der Befreiung des Menschen beschäftigten, *das Schöne und seine Empfindung zu allgemeinen Bedingungen der Befreiung erhoben*«².

Diese Wirkung kann beispielsweise im Tanzdrama und der Musik nur in konkreten Aufführungen entfaltet werden. Die Erfahrungen, die durch diese Ereignisse ermöglicht werden, stehen seit Abhinavagupta *neben an-* 5

2 Ana Agud, *Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta und der Shivaismus von Kashmir*, in: *Zeichen-Kunst*, hrsg. v. W. Stegmaier, Frankfurt a.M. 1999, S. 164.

deren meditativen Praktiken. Nach dieser Auffassung geht es in den verschiedenen konkret hervorgerufenen ästhetischen Empfindungsformen darum, *úânta-rasa* zu realisieren, das heißt die vollkommene Ruhe des befreiten Geistes. Hier zeigt sich ein zentraler Unterschied zu den traditionellen europäischen Künsten: »Es versteht sich [...], daß in dieser Auffassung der Kunst der Gedanke der Nachahmung der Wirklichkeit oder Natur keine Rolle spielt.«³ Es geht weder darum, eine Idee darzustellen noch eine intellektuelle Anschauung zu objektivieren. Es geht im Grunde nur um die Erfahrung des Absoluten im *konkret leiblich erfahrenen Anhalten und Verlöschen der Zeit*, wobei die Vorbild-Abbild-Relation keine Rolle spielt, denn auch diese wird vollständig zugunsten der Einheitserfahrung des befreiten Geistes überwunden.

3 Ebenda S. 180.

4 Wolfgang Kubin, *Fragmente einer chinesischen Ästhetik der Leere*, in: *Komparative Ästhetik*, hrsg. v. R. Elberfeld u. G. Wohlfart, Köln 2000, 134 f.

Tradition der Künste in China

In China treffen wir auf eine andere Einteilung und Gewichtung der Künste und auch auf eine andere Bewertung der Sinnlichkeit. In einer sehr frühen Schrift tritt vor allem die Musik als zentrale Kunst hervor, die sogar mit der Kunst des Regierens zusammenfällt. Der Musik kommt die Rolle zu, die Ordnung des *dao* mit hervorzubringen, so daß sie auch für die Welterschließung insgesamt zentrale Bedeutung erhält; ihr höchstes Ziel sieht sie in der »Harmonie« (*he*), die jedoch ausgehend von der alten chinesischen Philosophie gedeutet wird.

Neben der Musik treten später vor allem die *Kalligraphie*, die *Dichtung* und die *Malerei* ins Zentrum der Künste. Die drei letztgenannten stehen in einem sehr engen Zusammenhang. Vor allem für die Kalligraphie findet sich in der europäischen Kunst kein wirkliches Äquivalent. Um die Differenz noch deutlicher zu machen, möchte ich an dieser Stelle nur ein für alle traditionellen chinesischen Künste zentrales Moment hervorheben.

In dem vielleicht einflußreichsten Text zur Kunst der chinesischen Malerei dem *Gu hua pin lu* von Xie He findet sich in vier Zeichen das Hauptziel der Malerei und im Grunde auch das der Kalligraphie und der anderen Künste zusammengefaßt: *qi yun sheng dong*. Dies kann übersetzt werden mit »Klingen der ursprünglichen Lebenskraft bzw. des Atmens lebendiger Bewegung«. Das hier zentrale Wort *qi* spielt nicht nur für die Künste eine überragende Rolle, sondern auch für die Philosophie, Medizin und andere Bereiche der chinesischen Kultur. In der Dichtung gehört das lebendige *qi* zu den Grundprinzipien. Die Ebene, auf die die Aufmerksamkeit anhand des *qi*-Wortfel-

5 Yoshida Kenkô, *Betrachtungen aus der Stille* (Übersetzung aus dem Japanischen von O. Benl), Frankfurt a. M. 1991, S.13.

des gerichtet wird, bezieht sich vor allem auf Stimmungen und Atmosphären, die sich einer einfachen Vergegenständlichung entziehen. Es wird ein Bereich angesprochen, der den reflexiven und bewußten Tätigkeiten eine Farbe oder Gestimmtheit bzw. einen Duft, einen Geschmack oder eine Empfindungsqualität verleiht. Somit kann man sagen: »Ausgang allen künstlerischen Schaffens in China ist ein Betroffensein (*gan*): Man ist betroffen von dem Wandel der Welt (*gan wu*), vom Wachsen und Werden, von Frühling und Herbst, vom Kommen und Gehen der belebten wie un belebten Natur. In dem steten Wandel der Dinge manifestiert sich das Uranfängliche. [...] Insofern schafft der Künstler immer wieder nur das eine Kunstwerk neu, indem er dem Odem (*qi*) der Schöpfung Ausdruck zu verleihen sucht.«⁴ Wichtig für diese Thematik scheint mir zu sein, daß sich die Künste und ihre Ausübung in der chinesischen Kultur von Anfang an im Rahmen der *sinnlichen Verwobenheit* des Menschen in die weltlichen *Wandlungszusammenhänge* konstituieren. Es geht nicht um ein absolutes und zeitloses Ideal, das im Sinnlichen in Erscheinung zu treten hätte, sondern es geht vielmehr um die qualitative Vertiefung und Verlebendigung sinnlicher Bewegungen selber.

Tradition der Künste in Japan

Auch wenn der Ausgangspunkt der traditionellen japanischen Kultur in hohem Maße von der chinesischen abhängig ist, so haben sich doch viele Künste eigenständig weiterentwickelt. Vor allem die im Vergleich zur chinesischen Kultur noch stärkere Verschmelzung mit der buddhistischen Welterfahrung hat die japanischen Künste nachhaltig in ihrer Entwicklung beeinflußt. Der japanische Dichter und Essayist Yoshida Kenkô gibt in seinem *Tsurezuregusa* Folgendes als Voraussetzung für ästhetische Erfahrungen an: »Würden [wir] nicht hinschwinden wie der Tau auf dem Adashifeld und nicht flüchtig vergehen wie der Rauch auf dem Toribe-Berg, sondern ewig leben – wie könnten [wir] da die zaubervolle Melancholie erfassen, die in allen Dingen webt (*mono no aware*)? Gerade ihre Unbeständigkeit (*sadame-naki koso*) macht die Welt so schön (*imijikere*).«⁵

Die Grundstimmung der *Unbeständigkeit* bzw. *Vergänglichkeit* (jap. auch *mujô*) als Wesen und Voraussetzung ästhetischer Erfahrung kann im Grunde für alle *klassischen* japanischen Künste proklamiert werden. Hier ist gerade nicht das Ewige in Form eines Ideals zu realisieren, sondern die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit. Dabei ist vor allem an die ästhetische Maxime des Tee-Weges zu erinnern: *ichi-*

go-ichie – einmaliges, unwiederholbares Zusammentreffen. Die Einzigkeit dieses Ereignisses ist gleichsam der zentrale ästhetische Horizont der Tee-Zeremonie insgesamt. Keiji Nishitani unterscheidet daher »zwei Richtungen der Kunst, die jeweils völlig voneinander unterschiedene Geisteshaltungen haben. Eine Kunst, die unmittelbar im ›Leben‹ steht, und eine Kunst, die in dem Leben steht, welches selbst im Tode steht; mit anderen Worten, eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch erstrebt, daß sie die Zeit auszustoßen versucht und eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch öffnen will, daß sie ganz zur Zeit wird. Die erstere geht vom natürlichen Begehren des Lebens aus, die letztere geht von der ›Leere‹ aus, die dieses natürliche Begehren völlig abschneidet.«⁶ Als Beispiel für eine Kunst, die selber völlig zur Zeit wird, sieht er das Ikebana: »Von der Seinsweise als ›Leben‹, das die Zeit ausstoßen will, abgeschnitten und entfernt, geht die Blume wesentlich in die Zeit und ihre Flüchtigkeit ein.«⁷

In der klassischen japanischen Kultur gelangen Phänomene in den Rang höchsten ästhetischen Anspruchs, die in Europa nur als banale Alltagsaktivitäten wahrgenommen wurden. Die Künste und ihre Ausführung sind zentral ein sinnliches und leibliches Ereignis, das radikal gebunden ist an die *Endlichkeit und Zeitlichkeit* menschlicher Existenz.

System der Künste in verschiedenen Modernen

Grob gesehen ist dies der Hintergrund, vor dem die Künste Europas in Indien, China und Japan rezipiert wurden, wobei in der Übernahme der verschiedenen Bereiche des Kunstsystems eine je andere Gewichtung zu beobachten ist. So ist vor allem auffällig, daß in Ostasien (Japan, Korea, China) die Musik der europäischen Klassik eine geradezu überwältigende Aufnahme gefunden hat. Noch immer werden Musikhochschulen in Europa von zahlreichen Ostasiaten besucht, obwohl inzwischen in den drei genannten Ländern ein eigenes Konzert- und Hochschulsystem entstanden ist. In Indien ist nahezu das Gegenteil zu beobachten. Die Rezeptionsbewegungen europäischer Musik im 20. Jahrhundert wurden im letzten Jahrzehnt schwächer zugunsten der sich aus der älteren Tradition ableitenden indischen Musik, die nun vielmehr in selbstbewußter und reflektierter Form den Anspruch erhebt, die *moderne* Musik Indiens zu sein, was dieser zugleich eine neue Qualität verleiht.

In der gegenwärtigen Kunstdebatte werden angesichts der beschriebenen Situation zwei

unterschiedliche Positionen sichtbar. Die eine, beispielsweise von Hans Belting vertretene These besagt, daß es außerhalb Europas keine Künste im Sinne der Idee ästhetischer Autonomie gebe, gemäß dem Maßstab, der sich in Europa seit der Neuzeit entwickelt hat. Diese Vorstellung von den Künsten habe selber inzwischen zu einem »Ende der Kunst« (Danto) geführt und könne auch nicht auf die »Künste« in anderen Kulturen angewendet werden. Die andere, häufig von außereuropäischen Künstlern und Wissenschaftlern vertretene Position besagt, daß es darauf ankomme, den Kanon der Künste einer Revision zu unterziehen, damit alle Kulturen berücksichtigt werden könnten. Gegen die erste These kann eingewendet werden, daß die Kunst- und Musikhochschulen sich dann zum Großteil beruhigt der europäischen Tradition zuwenden könnten, ohne weiter auf die anderen Traditionen eingehen zu müssen. Gegen die andere These kann eingewendet werden, daß der Kanon dann einen riesigen Umfang erhalte und wiederum nur ein einheitliches Hypersystem an die Stelle des europäischen treten würde.

Pendler zwischen den Modernen

Zur Zeit zeichnet sich im Gegensatz zu beiden Thesen ab, daß sich in den verschiedenen Modernen unterschiedliche Kunstsysteme etablieren, die sich jeweils aus unterschiedlichen Komponenten und verschiedenen ästhetischen Traditionen zusammensetzen. So wird beispielsweise an japanischen Musikhochschulen auch die alte Musik Japans unterrichtet und moderne Komponisten wie Takemitsu und Hosokawa erproben in ihren Kompositionen experimentelle Synthesen verschiedener Musiktraditionen. Auf diese Weise ergeben sich in China, Indien, Indonesien, Argentinien, Ghana und in vielen anderen Ländern wiederum andere Auseinandersetzungsfelder, so daß eine *multimoderne Musiklandschaft* im Entstehen begriffen ist, wobei die Frage nach dem Gelingen dieser Synthesen nicht mehr nur von einem einheitlichen Maßstab aus beurteilt werden kann. Die Protagonisten dieser Musikentwicklung sind in vielen Fällen nicht mehr nur in einer Moderne zu Hause. Sie werden zu »Pendlern« zwischen verschiedenen Modernen – zwischen China und Europa, Europa und Japan, den USA und Argentinien, Europa und Nigeria, Ghana und Japan, Indonesien und Mexiko ... ■

6 Keiji Nishitani, *Ikebana. Über die reine japanische Kunst*, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 98:2, 1991, S. 318 f.

7 Ebenda S. 317.