

¹ Alfred Tarski: Einführung in die mathematische Logik. Göttingen 1971. – ² Ebd., S. 35. – ³ Ebd. S. 40 f. – ⁴ Keith Devlin: Infos und Infone. Basel 1993. S. 347. – ⁵ Matthew Ginsberg (Hrsg.): Readings in Nonmonotonic Reasoning. Los Angeles 1987. – ⁶ Alfred Polgar: „Dilemma mit Büchern“, zitiert nach „Das Buch zum Buch“. 1998. – ⁷ Die von Einstein „Frosch-Mäuse-Krieg“ genannte Auseinandersetzung zwischen Hilbert und Brouwer schildert zum Beispiel John D. Barrow in „Ein Himmel voller Zahlen“. – ⁸ Vgl. Stanislas Dehaene: Der Zahlensinn. Basel 1999. – ⁹ Weitgehend allgemeinverständlich beschrieben in: Philip J. Davis/Reuben Hersh: Erfahrung Mathematik. Basel

1994. – ¹⁰ Bertrand Russell: Mein Leben 1872-1914. Zürich 1967. S. 20. – ¹¹ Keith Devlin: Infos und Infone. Basel 1993. – ¹² N. D. Belnap: A useful four-valued logic. In: J. M. Dunn und G. Epstein (Hrsg.): Modern Uses of Multiple-Valued Logics. Reidel 1977. S. 8-37. – ¹³ Zum Beispiel Matthew Ginsberg: Multivalued logics. Computational Intelligence 3(3). 1988. Melvin Fitting: Bilattices and the semantics of logic programming. J. Logic Programming 11, (2), 91-116. 1991. Barbara Mesing: Darstellung und Integration von Wissen in verbandsbasierten signierten Logikprogrammen. Infix Dissertationen zur Künstlichen Intelligenz, 132. 1996.

Distanz, Aura, Differenz

„Zwischenräume“ der japanischen Kultur

Ingrid Fritsch

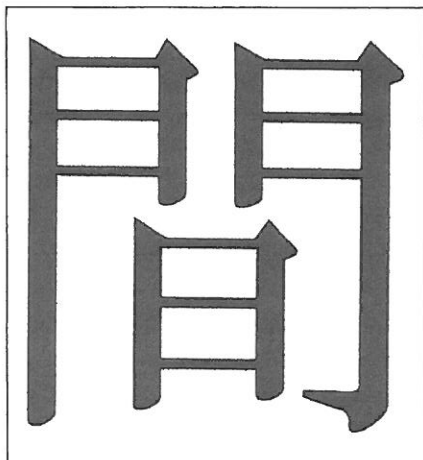
Die japanische Kultur wirkt in vielem auf uns fremd und nicht nachvollziehbar. Zwischenmenschliche Distanz und Geringschätzung des Individuellen befremden uns; und die Vorliebe für das Gebrochene, die Absage an die geschlossene Form in der Kunst scheinen uns nicht nachvollziehbar. Anhand des japanischen Begriffs des „ma“ führt Ingrid Fritschs behutsamer Essay durch die „Zwischenräume“ der japanischen Kultur.

Im Deutschen kann man sich dem Wort „ma“ durch Begriffe sowohl der räumlichen als auch der zeitlichen Kategorie annähern. Je nach Kontext ist *ma* der Zwischenraum, die Zwischenzeit (also das Intervall), die Pause, die Distanz oder der Abstand, die Differenz. Dieses raumzeitliche Konzept dient zur Erzeugung einer spezifischen „Aura“ in allen traditionellen Künsten Japans und gehört auch im Alltagsleben zu den typischen Merkmalen der japanischen Kultur. Das Schriftzeichen *ma* (auch *kan*, *ken*, *aida* oder *awai* gelesen) zeigt ein Tor, in dem die Sonne oder der Mond

steht. Das Tor umschließt gleichsam das Bild der Sonne beziehungsweise des Mondes. Der lichtdurchflutete Raum zwischen den Zeichenelementen ist der eigentliche Inhalt.

Die folgende Betrachtung handelt also im weitesten Sinne vom „Zwischenraum“, und vielleicht fällt einigen Lesern bei diesem Wort spontan das Gedicht von Christian Morgenstern ein: „Es war einmal ein Lattenzaun/mit Zwischenraum, hindurchzuschauen. Ein Architekt, der dieses sah/stand eines Abends plötzlich da – und nahm den Zwischenraum heraus/und baute draus ein großes Haus. Der Zaun, indessen stand ganz dumm/mit Latten ohne was herum. Ein Anblick gräßlich und gemein/drum zog ihn der Senat auch ein. Der Architekt jedoch entflo/nach Afri- od- Ameriko.“

Morgenstern lässt den Architekten nicht nach Japan entschwinden – dort hätte man wohl kaum Verständnis für dessen Ignoranz aufgebracht, da es zu den guten Sitten gehört, den richtigen Abstand, das richtige *ma*, zu wahren. Der Zaun ohne Zwischenraum steht freilich ganz dumm, fehlt seinen Latten doch die



Das Schriftzeichen „ma“ zeigt ein Tor, in dem die Sonne oder der Mond steht.

wichtige Bedingung des *inter-esse*, des Dazwischen-Seins, das neugierig macht, hindurchzuschauen. Das japanische Wort für „interessant, anregend“, *omo-shiroi*, wird mit den Zeichen für „(Ober-) Fläche“ + „weiß“ geschrieben – die hellen Lichtspalten im dunklen Lattenzaun sind es, die verlocken. Das Schriftzeichen *omo* (sino-japanisch *men* gelesen) bedeutet auch „Maske“ oder „Gesicht“. Man denke an die von schwarzen Haaren umrahmten, weiß geschminkten Frauengesichter des alten Japan und den Reiz der rotumrandeten dunklen Mundhöhle, deren Charakter des „Zwischenraums“ durch die schwarz gefärbten Zähne noch verstärkt wird.

Gespür für Abstand

Im Alltagsleben gehört das Gespür und Einhalten eines Abstandes zu den typischen Merkmalen der japanischen

Kultur. Das Wort *ma* kommt in vielen Redewendungen und Ausdrücken vor. *ma-nuke* („entwichenes *ma*“), einen Dummkopf, schimpft man einen, dem das *ma* fehlt oder abhanden gekommen ist – er handelt „Takt-los“, und nicht mit der gesellschaftlichen Norm übereinstimmend. *Ma-ni-au* (wörtlich „dem *ma* entsprechen“) bedeutet „pünktlich, rechtzeitig erreichen“ oder auch „zu etwas taugen“, „nützlich sein“. Wenn das *ma* gut ist, *ma ga yoi*, eine Handlung also perfekt mit dem *ma* einer Situation übereinstimmt, so hat man Glück; ist das *ma* schlecht, *ma ga warui*, so hat man Pech und ist verwirrt.

Ma ist allerdings keineswegs nur ein schwer in Worte zu fassender, allein gefühlsmäßig zu erahnender situativer Moment, es kann auch ganz konkret auf Raum oder Zeit abzielen, etwa in den Wendungen *ma o kariru*, „ein Zimmer mieten“, oder *ma mo naku*, „ohne das geringste *ma*“, also plötzlich, sofort, ohne „Verschnaufpause“. Als Kompositum mit einem anderen Zeichen kommt *ma*, dann oft *kan* oder *gen* gelesen, auffallend häufig vor, erwähnt seien hier nur die Begriffe *jikan*, Zeit oder Stunde, *kukan*, der (leere) Raum, oder *ningen*, die Menschheit, der Mensch.

Ausgehend von diesem Wort für „Mensch“ hat der Kulturphilosoph Watsuji Tetsurō seit den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts das Konzept eines trans-individuellen Selbst entwickelt, das er als den Ort oder das Feld des „Zwischenseins“ (*aida-gara*) zwischen Menschen, als eine „relationale Einheit der Gegensätze“ beschreibt.¹ „Mit dem Aus-

druck für Mensch (*ningen*) bezeichnen wir das In-der-Welt-Sein und zugleich den einzelnen Menschen in der Welt. Darum ist ‚Mensch‘ nicht bloß der Einzelne, aber er ist ebenso wenig bloß die ‚Gesellschaft‘. Hier wird die dialektische Einheit im Doppelcharakter des Menschen sichtbar.“²

Der Sozialpsychologe Hamaguchi Eshun, wichtigster Vertreter des so genannten Kontextualismus, prägte für das japanische Subjekt den Begriff *kanjin*, Inter-Subjekt oder Zwischen-Mensch (in der Umkehrung der zwei Zeichen für *ningen*), den er vom Begriff des Individuums, *kojin*, das charakteristisch sei für westliche Gesellschaften, abhebt. *Kanjin* deutet auf „eine menschliche Seinsweise, in der man sich bewusst wird, dass innerhalb der zwischenmenschlichen Zusammenhänge die Beziehungen das Selbst sind“:

Die Kriterien für die eigene angemessene Verhaltensweise liegen auf der Seite des Partners. ... „Ich“ bezeichnet den Teil, den man der eigenen Situation entsprechend sich selbst zuteilt aus dem realen Lebensraum, den die wechselseitig in Beziehung stehenden beiden Subjekte, nämlich man selbst und der andere, gemeinschaftlich besitzen. ... Beim „Inter-subjekt“ gibt es keine Trennung zwischen dem eigenen Subjekt und seinem mitmenschlichen Umfeld, denn es könnte auch „Mensch im Umfeld“ bezeichnet werden.“³

Vermittlung, Übergang

Der japanischen Tendenz zur Abwertung des Individuums (im europäischen Sinne) bei gleichzeitiger Betonung der Beziehungen (*en*), entspricht der große Wert, der Vermittlung und Übergang in allen Bereichen beigemessen wird. Dies

manifestiert sich auf materieller Ebene etwa in der traditionellen Wohnform. *En* oder *engawa* ist die Veranda des japanischen Hauses, die sowohl am Haus (der menschlichen Kultur) als auch am Garten (der Natur) teilhat und gleichsam zwischen diesen vermittelt. Übergangszonen zwischen Außen (*soto*) und Innen (*uchi*) finden sich auch mehrfach im Haus selbst. Ein solcher Ort ist etwa der ebenerdige Eingangsbereich, *do-ma*, ein Abschnitt gestampften Lehmbo-dens ohne Dielen, der dem erhöhten Wohnbereich vorgelagert ist und einen Platz darstellt, in dem das Innere und das Äußere zusammenfließen; er ist sozusagen das Außen im Innenraum. Im erhöhten Wohnbereich findet sich wiederum eine Unterteilung zwischen dem Innenbereich, der mit *tatami*-Reisstrohmatten belegt ist, und dem Außengang, der mit Holzbrettern bedeckt ist. Innerhalb des Wohnraums gibt es keine fest fixierte Unterteilung in Zimmer; Wände sind nur durch leichte Schiebetüren angedeutet, die jederzeit herauszunehmen sind. Das heißt, dass nicht die (vom Architekten vorgegebenen) Funktionen eines Raumes die dort stattfindenden Handlungen bestimmen, sondern umgekehrt

Zur Autorin



PD Dr. Ingrid Fritsch, 1972 Abschluss eines Klavierstudiums in Darmstadt. Studium der Musikwissenschaft, Ethnologie, Vergleichende Religionswissenschaften und Japanologie. 1978 Promotion in Köln (Musikwissenschaft). Lehraufträge am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Marburg und seit 1989 am Ostasiatischen Seminar, Abtlg. Japanologie, der Universität Köln. 1997 Habilitation (Japanologie); Forschungsaufenthalte in Japan.

Adresse: Berg-hovener Straße 10, 53227 Bonn

die wechselnden Tätigkeiten und Verwendungsweisen den Raum definieren. Somit sind die zeitliche und die räumliche Komponente nicht zu trennen.

Seit der Einführung moderner Apartmentwohnungen durch die öffentlich-rechtliche Wohnungsbaugesellschaft im Jahr 1956 ist dieses Konzept heute allerdings weitgehend aufgehoben. Zum ersten Mal gab es abgeschlossene, vom Boden losgelöste Wohneinheiten, in die alle notwendigen Vorrichtungen wie Küche, Toilette und Bad integriert sind. Früher waren die Toiletten vom Haus getrennt gewesen oder hatten sich im Zwischenbereich von Innen und Außen befunden. Das öffentliche Bad diente in den Dörfern und Stadtvierteln als Zentrum für Kommunikation. Nun entstand mit den Apartments ein „privater“ Raum in der Abgeschlossenheit, in der eine „scharfe Dialektik des Ja und Nein entsteht“.⁴ Die meisten symbolischen Spielräume verschwanden. Der Außen-Innen-Zwischenbereich wurde auf das Notwendigste reduziert. Es gibt zwar noch den tiefer gelegenen Eingangsbereich, doch ist er so klein, dass man sich lediglich die Schuhe ausziehen kann:

Während sich früher der Nachbar an der Grenze zwischen dem erhöhten Wohnbereich und dem ebenerdigen Bereich setzen konnte, ohne die Schuhe ausziehen zu müssen, muss nun entschieden werden, ob ein besuchender Nachbar in den inneren Bereich der Wohnung (in die Küche) geführt oder im kleinen Eingangsbereich stehend empfangen werden soll.⁵

Als kunsttheoretischer Terminus erscheint der Begriff *ma* zum ersten Mal in dem Musiktraktat *Kyōkunshō*, der 1233 von dem Hofmusiker Kōma no Chika-

zane verfasst wurde. *Ma* wird hier zur Bezeichnung des Rhythmus verwendet. *Ma* kann auch eine Taktform bezeichnen, man spricht beispielsweise von *omote-ma*, dem „vorderen“, ersten Zeitraum und *ura-ma*, dem „rückwärtigen“, zweiten Zeitraum; die Dauern dieser beiden Schläge müssen nicht unbedingt gleich sein. So ist etwa ein Charakteristikum eines Vier-Schlag-„Taktes“ der *Gagaku*-Hofmusik, dass der vierte Schlag wesentlich länger ist als die ersten drei. Seine Dauer bestimmt sich durch den Klangwechsel der Mundorgel (*shō*) vom ersten zum zweiten „Takt“, also zur nächsten Vier-Schlag-Einheit, die immer mit einem neuen Einatmungsvorgang begonnen wird.⁶

Ma kann sich auch auf das Tempo beziehen, zum Beispiel im Ausdruck *haya-ma*, schnelles Tempo. *Ma* ist also ein recht verschwommener, unklarer Begriff, dessen Verständnis jedoch für die Qualität einer musikalischen Interpretation sehr wichtig ist. Um dieses Verständnis ein wenig zu erläutern, ist zuvor eine kurze Bemerkung zum allgemeinen Zeitverständnis im traditionellen Japan sinnvoll.

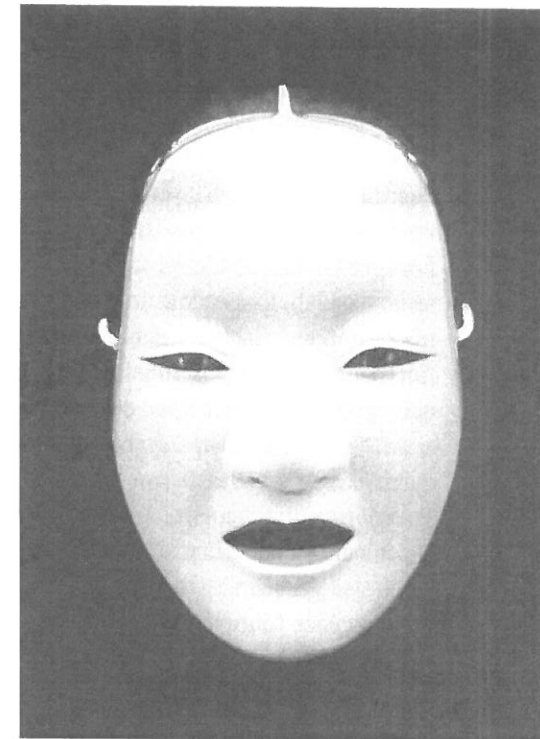
Vor der Einführung der gregorianischen Zeitrechnung im Jahr 1872 wurde Zeit in Japan vor allem in Bedeutungseinheiten aufgefasst, die in ihrer Beziehung zu den kosmologischen Konstellationen bestimmte Richtlinien für konkrete Handlungen lieferten. Noch heute zentriert sich der Shintō-Kalender auf die Frage der guten und schlechten Tage, der günstigen und ungünstigen Augenblicke. Also nicht der gleichförmig

fließende, quantitative *chronos*, sondern der qualitative *kairos* spielte eine Rolle. Zeit war weder neutral noch homogen. Der Tag und die Nacht waren jeweils in sechs Teile geteilt, und die Zeiteinheiten wurden den jahreszeitlichen Schwankungen angepasst. So betrug die längste Tageszeiteinheit im Sommer (nach heutigem Maßstab) etwa 2 Stunden und 38 Minuten und die kürzeste im Winter etwa 1 Stunde und 50 Minuten.⁷

Der Komponist und Musikwissenschaftler Kazuo Fukushima schrieb:

Zeit kann nicht als ununterbrochener Fluss aufgefasst werden, sondern als eine Nacheinanderfolge getrennter, innerlich voll gelebter und ins volle Bewusstsein gehobener Augenblicke. Der Augenblick ist in sich absolut, obwohl sein Dasein durch das Ineinanderspielen aller Augenblicke zustande kommt. Sie sind wie hell aufleuchtende Strahlen, die eingewoben sind in ein riesiges, aus Licht geknüpftes Kettennetz. Man muss einer Person, einer Note, einem Bild mit gänzlich neuem Erfühlen und sinnlichem Wahrnehmen des Augenblicks gegenüberreten, um in jeder Zeiteinheit ein Universum zu erschaffen. ... Der Akt des Voneindertrennens der einzelnen Augenblicke macht es möglich, den einzelnen Augenblick mit Intensität zu durchleben.⁸

In der westlichen Musik ist, analog zum rationalen, vereinfachenden temperierten Tonsystem mit seinen räumlichen Äquidistanzen, auch der Rhythmus (spätestens seit der Wiener Klassik) rational in Unterteilungen von Grundschriftwerten in zeitlich gleich lange Zwei- oder Drei-Schlag-Einheiten zu erfassen. Rhythmus fällt in unserer Kultur gewöhnlich mit metrischer Ordnung zusammen. Ohne gleichmäßige Pulsierung sind wir nicht in der Lage, Musik als rhythmisch zu begreifen, und spre-



Nô-Theater-Maske einer jungen Frau.

chen dann gerne von „freiem Rhythmus“, da wir die vielleicht zugrunde liegende Organisation mit unserer Rationalität nicht begreifen können.

Atemrhythmus

Dieser so genannte freie Rhythmus – selbstverständlich gibt es in Japan auch Rhythmen mit gleichmäßigen Grundschlägen – ist jedoch nicht „frei“ im Sinne von willkürlich, sondern eingebunden in eine Prägnanz, deren Spannung und Entspannung von größeren Zusammenhängen, von textmäßigen, zusammenspielerpraktischen und spieltechnischen Gegebenheiten, letztlich aber vom Atem-

gefühl des Interpreten bestimmt wird. Der Rhythmus ist ein Atemrhythmus, kein Pulsrhythmus.

Ma genannte Pausen oder zeitliche Verschiebungen finden sich nun im Melodieverlauf innerhalb einer Tonzelle, zwischen Tonzellen, als Beginn und Ende eines Musikstückes und im Zusammenspiel. Ähnlich wie in den japanischen Sportkünsten oder auch im Nô-Theater Bewegungseinheiten (*kata*) eine große Rolle spielen, ist der kompositorische Prozess japanischer Musik durch das Arrangement von durch die Tradition vorgegebenen Tonzellen oder Melodiephrasen bestimmt – und nicht durch das gesetzmäßige Zusammenfügen einzelner Töne.

In der Musik der Bambusflöte *shakuhachi* werden diese Tonzellen in der Regel auf einen Atem gespielt, weswegen sie auch *issoku-on*, Ein-Atem-Töne, genannt werden. Diese relativ kurzen Zellen sind durch Pausen, die durch ruhiges Einatmen entstehen, deutlich voneinander abgetrennt. Innerhalb der einzelnen Tonzellen, die aus einem, zwei oder selten drei Haupttönen und den sie umgebenden Nebentönen bestehen, sind die Bewegung der Tonhöhen und der Klangfarbe, die Dynamik und der Rhythmus in einem System enger gegenseitiger Abhängigkeit verbunden. Ganz allgemein und etwas vereinfacht ausgedrückt, handelt es sich immer um eine Leise-laut-leise- oder Dunkel-hell-dunkel-Bewegung, also um die Folge von Spannung, Lösung und Spannung.

An den beiden Nahtstellen dieser drei Phasen einer Tonzelle wird eine Verzö-

gerung, ein *ma*, eingefügt. Zu der Spannung, die mit einer Verringerung der Lautstärke einhergeht, tritt also ein rhythmisches Element – eine Art Atemstillstand. Die Tatsache, dass das Eintreten eines erwarteten Ereignisses nicht genau vorherbestimmbar ist, führt zu einer Verstärkung der Erwartung.

Nicht konform, nicht getrennt

Soll eine Verbindung der einzelnen, vom Klanglichen her in sich weitgehend geschlossenen Tonzellen hergestellt werden, so muss die am Ende einer Tonzelle etablierte Spannung über die Atempause gehalten und im ersten Teil der folgenden Tonzelle wieder aufgenommen werden. Wir haben dann den Bewegungsablauf: Spannung-Lösung-Spannung – Einatmen – Spannung-Lösung-Spannung. Das Hinüberhalten der Spannung, der Moment, in dem ruhig eingeatmet wird – auch dies wieder ein *ma* – ist sehr wichtig, da sonst aus den einzelnen Tonzellen kein zusammenhängendes Stück entsteht. Das Einatmen ist also ein tonloser Teil des Atemzyklus, dessen Gesamtheit – Ein- und Ausatmen – „Musik“, ergibt.

Prinzipiell steht kein Teil dieses Zyklus hinter dem anderen zurück. Dem liegt die Vorstellung des Einsseins des Tones mit der Natur zugrunde. Anders als in Europa, wo der Ton, möglichst von allen Nebengeräuschen befreit, sich erst mit anderen Tönen zu Musik verbindet, ist es in Japan der eine geräuschhafte Ton, dem man seine Herkunft anhört, der schon Musik ist. Der zeitgenössische

Komponist Tôru Takemitsu (1930 bis 1996) sagte dazu:

*Der Ton japanischer Instrumente ist im Augenblick des Erklängens wirklich maßlos frei, der Klang ist gegenwärtig, er erscheint als eine Präsenz, die durch die Spieler mit der Natur eins wird, sich offen hält und über das Existierende hinausgeht. ... Die Komplexität dieses Klanges, der als einziger Ton in sich selbst vollständig ist, bringt jene tonlose metaphysische, zeiteinheitlich nicht festlegbare dynamische und gespannte Dauer, die wir mit *ma* bezeichnen. ... Was dem *ma* Leben gibt, ist das, was unzähligen Tönen Leben gibt und was zugleich dem tatsächlichen einen Ton (oder der einen Tonfigur) die eindeutige Grundbedeutung des Ausdrucks raubt. ... Im Verhältnis zum tonlosen *ma* besitzt der Ton hinsichtlich des Ausdrucks ... kein Übergewicht. ... Während dem Ton die eindeutige Grundbedeutung des Ausdrucks verloren geht, er noch komplexer und raffinierter wird, wird er zugleich so etwas wie der natürliche Ton, den welcher Bambus hervorbringt, er wird gleich dem Nichts.⁹*

Die Bedeutung von *ma*, eines Abstandes, lässt sich auch beim Zusammenwirken von Gesang und Instrument oder beim Spiel mehrerer Instrumente beobachten. Der Gesang setzt in der Regel um ein Geringes früher oder später ein als das Instrument, das eine fast identische Melodie spielt, und es kommt oft vor, dass die Tonhöhen leicht differieren. Diese ganz leichten Verschiebungen, die auch in der Hofmusik auffällig sind, basieren auf dem Grundsatz des *tsukazu-hanarezu* oder *fusoku furi*, „nicht konform und nicht getrennt“, also distanziert, ein Festlegen vermeidend. Eine reine Unisono-Aufführung wird also bewusst vermieden. Durch den Raum, das *ma* zwischen den einzelnen Stimmen, entsteht beim genauen Hinhören eine Transparenz, in der jede einzelne, nur geringfügig voneinander abweichende Melodie-

kontur in ihrer Eigenart wahrgenommen werden kann – und in der der Gesangstext besser verständlich ist.

Führungslosigkeit

Der an westliche Harmonien gewöhnte Zuhörer wird diese „Führungslosigkeit“ – es wird manchmal kaum klar, welche Stimme denn nun die dominante ist – vielleicht als etwas chaotisch empfinden. Dagegen heben sich für das traditionelle japanische Klangverständnis die nach den Gesetzen der westlichen Tonsatzlehre harmonisch zusammenklingenden Töne gegenseitig auf und machen einen neuen Klang aus – der vielleicht auch schön ist, aber nicht zur Natur, sondern zu einer abgeschlossenen, künstlich geschaffenen Welt der Töne gehört.¹⁰ Neben diesem ästhetischen Aspekt erwähnt Tsuge Gen'ichi noch einen sozialen Aspekt, der früher Geltung hatte:

Ein jüngerer Musiker würde für überheblich gehalten werden, wenn er die erste Note eines Stückes auch nur um ein Hundertstel von Sekunden früher intonierte als seine Dienstälteren. Der gleiche Grundsatz gilt auch für die Dynamik des Klanges. So beginnt in einem großen Ensemble ein Musikstück selten mit gleichzeitiger Präzision. Dieses Fehlen perfekter Einmütigkeit wird jedoch nicht unbedingt als musikalisch unerfreulich erachtet. Schließlich spiegeln sich im musikalischen Klang die Charaktereigenschaften einer Gesellschaft, die ihn hervorgebracht hat, voll und ganz wider.¹¹

Häufig wird als Eigenart japanischer Kunststile ihre Rahmenlosigkeit genannt. Ähnlich wie das Einzelwesen nicht als abgeschlossenes Subjekt, sondern nur als ein Verdichtungspunkt des



Ein Musiker spielt auf der Bambusflöte „shakuhachi“.

fließenden Ganzen verstanden wird, stellt auch das Kunstwerk nicht eine isolierte, sich selbst genügende Welt dar. Es muss nicht durch allerlei Abgrenzungsmechanismen vom Alltag, von der gemeinen Wirklichkeit, abgehoben werden – wie etwa in europäischer Kunst durch den Bilderrahmen, den Theater-Vorhang oder doppelt und dreifach gesetzte, triumphale musikalische Schluss-

bildungen (damit auch jeder merkt, dass die Musik nun zu Ende ist und applaudiert werden darf). Hinter einer solchen Rahmenhaftigkeit steht das europäische Ideal der Reinheit der Kunst, des „l'art pour l'art“. Der Kunsthistoriker Tsuneyoshi Tsudzumi meinte: „Die Kunstwerke bilden für den Europäer die Oasen in der Sandwüste des alltäglichen Lebens“¹².

sprachlichen Grenzen hinausweisend, ist das poetische Feld eines *haiku*-Gedichts, dessen Dynamik nachdrücklich auf die Existenz eines umgebenden leeren Raumes (*yohaku*), der nicht-ausgedrückten Gesamtheit der Natur, verweist. Tatsächlich gleicht die Welt eines *haiku*-Gedichts in gewissem Sinne dem musikalischen Mikrokosmos einer Tonzelle der Musik für die Bambusflöte *shakuhachi*. Ein *haiku* besteht aus drei Zeilen, die aus fünf, sieben und fünf Silben gebildet werden. Hier nur zwei Beispiele von Matsuo Bashô (1644 bis 1694; in der Übersetzung ist die Silbenfolge nicht wiedergegeben):

*Stille...!
Tief bohrt sich in den Fels
das Sirren der Zikaden.*¹³

*Alter Weiher
Ein Frosch springt hinein
vom Wasser ein Laut.*

Die Kunst ist hier nicht die Repräsentierung der Natur, sondern, wie Ryosuke Ohashi es ausdrückt,¹⁴ das Entschwinden in die Natur.

Vakuum aufgehoben

Vergleichbar der Wichtigkeit der Atempause *ma* und der Verbindung der einzelnen Tonzellen in der *shakuhachi*-Musik, die durch ein Verklingen des Tones, dem ruhigen Atemschöpfen und dem Ansetzen des nächsten Tones charakterisiert ist, hat auch die Verknüpfung von Versgliedern in der *renga*-Kettendichtung wesentliche Bedeutung.

Sequenz von abwechselnd 17- und 14-silbigen, thematisch unterschiedlichen Gedichten, die von mehreren Dichtern (ad hoc) improvisiert werden. Reihungen von mehreren hundert Kettengliedern können so entstehen. Auf das Bild des ersten Verses entsteht ein Nachhall (*yojô*), ein Leer-Raum, angefüllt mit Assoziationen, von denen der zweite Vers eine aufnimmt. Der Dichter dieses zweiten Verses hebt also das von seinem Vorgänger geschaffene Vakuum auf, um anschließend seinerseits eines zu erzeugen für den Dichter des dritten Verses.¹⁵

Die Technik des Unvollendet-Lassens, die Vorliebe für das räumlich-zeitlich Gebrochene, von Zwischenräumen Durchsetzte, die Absage an die geschlossene Form ist ein Prinzip, das die gesamte japanische Kunst durchzieht. Es gilt für die Tuschkmalerei, Ikebana-Blumenarrangements, die Anlage von Gärten, den Geist der Tee-Zeremonien oder auch die darstellende Kunst eines Schauspielers.

Zeami, der große Meister des *nô*-Theaters, hat dies zu Beginn des 15. Jahrhunderts folgendermaßen beschrieben:

Die Zuschauer urteilen gelegentlich: „Gerade da, als der Schauspieler gar nicht spielte, war er besonders fesselnd.“ Diese Wirkung beruht auf einer geheimen und wichtigen Einstellung im Herzen des (nô)-Schauspielers. Angefangen mit Tanz und Gesang, gehören alle Bewegungen und jede Darstellung zu den Aktionen des Körpers, aber jenes „Gar-nicht-Spielen“ meint die (Zeit-)Spanne (kan-geki) zwischen diesen einzelnen Aktionen. Der Grund dafür, dass in den Augenblicken, da „gar nicht gespielt“ wird, ein fesselnder Eindruck entsteht, liegt in der inneren Haltung des Schauspielers, der ohne die kleinste Nachlässigkeit das einzelne Tun durch die

Kraft seines Herzens (kokorozukai) miteinander verknüpft. Wenn er beim Tanzen das Tanzen beendet, beim Singen aufhört zu singen, wenn die Worte oder die Darstellung ruhen – dann ist er in seinem Herzen aufs Höchste angespannt. Doch darf diese tiefe Bewegung seines Herzens den Zuschauern nicht erkennbar sein; wird sie von ihnen wahrgenommen, so hat sie sich damit schon in äußeres Spiel verwandelt und ist kein „Nichtspielen“ mehr.¹⁶

Die Fähigkeit, ein *ma* zu goutieren, muss natürlich auch beim Betrachter vorhanden sein, und das Gespür dafür wird in Japan schon im Alltag geübt. Eindringlich verdeutlicht der Schriftsteller Tanizaki Jun'ichirō die erfüllte Intensität eines im Grunde ganz gewöhnlichen Alltags-Moments, die Erfahrung extremer Gegenwart im Schnittpunkt von Vergangenheit und Zukunft, sozusa-

gen den „Augenblick der Wahrheit“, wenn er in seinem 1933 entstandenen Essay „Lob des Schattens“ die Vorzüge der mit einem Deckel versehenen dunklen japanischen Lackschalen preist, in denen die klare Suppe serviert wird:

*Wunderbar ist das Gefühl der kurzen Zeitspanne vom Abnehmen des Deckels bis zum Ansetzen der Schale an den Mund, wenn man die in der dunklen Tiefe des Grundes farblich fast gar nicht vom Gefäß unterschiedene, lautlos ruhende Flüssigkeit betrachtet. Man kann nicht erkennen, was das Dunkel der Schale in sich birgt, aber man fühlt auf der Hand das sanfte Schwanken der Brühe, man bemerkt, wie sich am Rand ein feiner Dunst niedergeschlagen hat und von daher der Dampf aufsteigt, man ahnt aus seinem Geruch andeutungsweise den Geschmack, noch bevor man die Schale an die Lippen setzt. Was für ein Unterschied des Empfindens in diesem Augenblick, wenn man an die westliche Manier denkt, Suppen in flachen weißlichen Tellern aufzutragen!*¹⁷

¹ Pörtner: Zwischen Mutter und Netzwerk. S. 13. – ² Pörtner/Heise: Die Philosophie Japans. S. 369. – ³ Pörtner (Anm. 1), S. 16. – ⁴ Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. 1987. S. 211; zit. in Shimada: Grenzgänge – Fremdgänge. 1994. S. 145. – ⁵ Shimada (Anm. 4), S. 146. – ⁶ Schmitz: S. 173f. – ⁷ Shimada (Anm. 4), S. 103. – ⁸ Fukushima: Nō-Theater und japanische Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1961. S. 110 f. – ⁹ Tōru Takemitsu: Ein Ton. In: Yoshida-Krafft (Hrsg.): Blüten im Wind. 1981. S. 73 f. – ¹⁰ Vgl. Tsudzumi: S.

310. – ¹¹ Zit. in Schmitz (Anm. 6), S. 174. – ¹² Tsuneyoshi Tsudzumi: S. 21. – ¹³ Nach G. S. Dombrady: Bashō. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland. S. 185. – ¹⁴ Ohashi: Der „Wind“ als Kulturbegriff in Japan. S. 91; vgl. Izutsu: Die Theorie des Schönen in Japan. S. 107. – ¹⁵ G. S. Dombrady: Das Schweigen in der japanischen Kultur. In: P. Pörtner: Japan. Ein Lesebuch. 1986. S. 29. – ¹⁶ Zit. nach Dombrady (Anm. 15), S. 35. – ¹⁷ Teilw. eigene Übers.; cf. Klopfenstein Übers., S. 28.

Wie Moleküle miteinander reden

Ernst-Ludwig Winnacker

Die Forschung des nächsten Jahrhunderts, so prognostiziert Ernst-Ludwig Winnacker, wird maßgeblich von der Biowissenschaft geprägt: Sie wird uns Einsicht in die komplexen Abläufe innerhalb der Zellen und das komplizierte Wechselspiel zwischen den Zellen ermöglichen – und auch Erkenntnisse liefern über das gesamte System sozialen Lebens.


„Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit, von jeher anerkannt, von jeher geübt, nicht eingesehen von einem jeden. Beides muss wie Aus- und Einatmen sich im Leben ewig fort hin- und her bewegen, wie Frage und Antwort sollte eines ohne das andere nicht stattfinden.“ Was dem Dichterstern Goethe („Wilhelm Meisters Wanderjahre“) recht war, das ist den modernen Lebenswissenschaften allemal billig. Das öffentliche Bewusstsein sieht diese aber in ihrem Handeln lange nicht so ausgewogen. Seinem Blick scheinen die allfälligen und vermuteten Machenschaften der biogenetischen

Künste viel interessanter als ihre Möglichkeiten, die lebende Welt in einer Tiefe zu beschreiben, die lange als nicht denkbar galt. Dabei sind natürlich auch auf dem Felde der Naturwissenschaften das „Denken und das Tun“ nicht voneinander zu trennen.

Die Lebenswissenschaften erleben derzeit eine Blüte, nicht nur im öffentlichen Bewusstsein. Wissenschaftliche Zeitschriften, die dem gesamten Spektrum der Naturwissenschaften gegenüber offen sind, verzeichnen fast nur noch Aufsätze mit biologischem Inhalt. Das Fach Biologie strahlt wie noch nie zuvor in andere Disziplinen aus, die in der Folge als Bioethik oder als Bioinformatik wieder auferstehen. Das Kürzel „Bio“ wird zum Qualitätssiegel, denkt man nur an das Biomüli, das Bioshampoo oder das Biofleisch, obwohl der Pleonasmus kaum zu übersehen ist.

Diffuse Ängste

Dennoch ist nicht alles im Umfeld Biologie eitel Freude und Sonnenschein. Im amerikanischen Bundesstaat Kansas



R EPORTAGEN ÜBER DIE MAFIA



Carmen Butta
*Jetzt gehörst du nicht mehr
dieser Welt*
Reportagen über die Mafia

HIRZEL

Carmen Butta

lebt als Italienerin in Deutschland.
Reportagen für FAZ-Magazin,
GEO, Spiegel, Stern, Fernsehautorin
und Trägerin des Joseph-Roth-
und des Egon-Erwin-Kisch-Preises.

Letizia Battaglia

gilt in Italien und anderswo
als die Mafia-Fotografin.

Jetzt gehörst du nicht mehr dieser Welt

Reportagen über die Mafia
Vorwort von Staatsanwalt Roberto Scarpinato, Palermo

Von einem Killer, der sich weigert, seinen Bruder zu ermorden
und deshalb von seinem Paten umgebracht wird.
Von einem Staatsanwalt, dessen eigene Wohnung sein
Gefängnis ist, und von einem abtrünnigen Mafioso, der
nun das Leben eines angstgejagten Biedermannes führt.

Von einem in die Einöde verbannten Pater und von weißen
Chrysanthemen, die als Mordankündigung überreicht werden.
Von Palermo, wo das plötzliche Verstummen des Sirenengeheuls
Unheil verkündet, und vom Bergdorf Corleone, wo immer noch
die Machtfäden der Cosa Nostra gesponnen werden.
Und von der Insel Sizilien, die Lebende zum Schweigen
und Tote zum Sprechen bringt, wo das Nichtgesagte
die wichtigsten Botschaften birgt.

„Jetzt gehörst du nicht mehr dieser Welt, jetzt bist du
unsere Sache.“ Mit diesen Worten endet das Initiationsritual
der Cosa Nostra.

Carmen Butta
1999. 184 Seiten.
8 s/w-Fotos von Letizia Battaglia
Gebunden mit Schutzumschlag.
ISBN 3-7776-0936-6

DM/sFr 38,-/öS 277,-

UNIVERSITAS 2000 • HEFT 2
DM 15,- E 9986

UNIVERSITAS

ZEITSCHRIFT FÜR INTERDISZIPLINÄRE WISSENSCHAFT

55. Jahrgang

Februar 2000

Nummer 644

Schwerpunkt: *Geist und Hirn*

- Gerhard Roth *Wie der Geist im Gehirn entsteht*
 - Wolf Singer *Das Bild im Kopf – ein Paradigmenwechsel*
 - Wolfgang Mack *Gibt es intelligente Roboter?*
 - Claudia Eberhard-Metzger *Das schwarze Loch – auch schwere Depressionen sind heilbar*
 - Hinderk M. Emrich *Ästhetische Wahrnehmung und Kunst*
-
- Gespräch mit Hajo Bergmann *„Das Derwischtum war nie im Paradies zu Hause“*
 - Barbara Messing *Tertium datur! Alltagslogik und Mathematik*
 - Ingrid Fritsch *Distanz, Aura, Differenz. „Zwischenräume“ der japanischen Kultur*
 - Ernst-Ludwig Winnacker *Wie Moleküle miteinander reden*
 - Mohssen Massarat *Weniger Staat – mehr Zivilgesellschaft*