

Wolfgang Rother

Ikebana als Mimesis und Konstruktion*

I.

Es gibt unterschiedliche Wege, sich dem Ikebana zu nähern, unterschiedliche Perspektiven, aus denen diese Kunst betrachtet werden kann. Eine erste Perspektive ist die Geschichte des Ikebana, die vor allem in der Ikenobō-Schule gerne erzählt wird, weil sie nicht nur der Ursprungsmythos des Ikebana überhaupt, sondern zugleich auch der Gründungsmythos der Ikenobō-Schule ist. Diesem Mythos zufolge hat Ikebana seinen Ursprung im chinesischen Buddhismus. Lotusblüten, -knospen und -blätter waren religiöse Opfergaben, dargebracht in hohen, schlanken Gefässen als Huldigung an Buddha. Im 6. Jahrhundert, als Japan einen regen politischen und kulturellen Austausch mit China pflegte, kam das Land mit dem Buddhismus in Berührung, der sich rasch auf der Insel verbreitete. Mit dem Buddhismus gelangte der Ritus des Blumenopfers nach Japan. Ono-no-Imoko, der Gesandter Japans in China war, liess sich später, so der überlieferte Mythos, als buddhistischer Mönch in einer Hütte am Teich – auf Japanisch: Ikenobō – in der Nähe des Rokkakudō-Tempels in Kyōto nieder, wo er das Blumenopfer, wie er es in China kennengelernt hatte, praktizierte. Soweit der Mythos – belastbare Quellen zum Ikebana liegen allerdings erst aus dem 15. Jahrhundert vor. 1462 gründete Sengyo Ikenobō in Kyōto eine Ikebana-Schule, die heute von seinem Nachfahren Sen'ei Ikenobō geleitet wird.

Mythen bergen bekanntlich Wahrheiten, die unter und hinter dem Wortsinn der Erzählung verborgen sind. Man kann die Geschichte von Ono-no-Imoko, einer historischen Persönlichkeit des 6./7. Jahrhunderts – er gehörte zu den Botschaftern, die von japanischen Kaiserhof im Jahr 607 nach China entsandt worden waren –,

* Festrede, gehalten am 5. Mai 2019 in Brissago anlässlich des Jubiläums «20 Jahre Ikenobō Swiss Central Chapter».

als Legitimationsnarrativ der Ikenobō-Dynastie lesen, vergleichbar der Legitimation des Papsttums durch dessen Rückführung auf den Apostel Petrus. Man kann den Gründungsmythos aber auch so akzentuieren – und dazu möchte ich einladen –, dass Ikebana eben *keine* genuin japanischen Wurzeln hat. Aber es wäre ebenso engführend, von einem chinesischen Ursprung zu sprechen, denn der historische Buddha, Siddhartha, lebte bekanntlich nicht in China, sondern in Indien. Dass aber Blumen nicht nur in buddhistischen Kontexten von Bedeutung waren und sind, sondern beispielsweise auch in der Verehrung der Aphrodite als Göttin der Blumen – bis hin zu dem Brauch, Blumen zu feierlichen Anlässen zu verschenken, sie zu Brautsträußen oder Trauerkränzen zu binden, sie auf dem Weg zur Trauung zu streuen oder aufs Grab zu legen –, ist ein klarer Hinweis darauf, dass der Blumenkult ein universales Phänomen ist. So scheint ein tieferer Sinn der Geschichte von Ono-no-Imoko darin zu liegen, dass Ikebana im Kontext eines kulturellen Austauschs entstanden ist und insofern eben nicht Produkt einer japanischen und nationalen, sondern einer universalen Kultur ist.

II.

Als zweite Möglichkeit der Annäherung an Ikebana wird gerne der Weg über eine vermeintlich genuin japanische Ästhetik gewählt, vor allem von Personen, die Ikebana im Westen praktizieren und vom, wie sie meinen, Fremden, Exotischen und Besonderen dieser Kunst fasziniert sind. Dabei wird nicht selten ein despektierlicher Vergleich mit (westlicher) Floristik angestellt: hier eine Überfülle, ein Überfluss an Blumen, dort eine Reduktion auf das Wesentliche, die durch Weglassen, Wegschneiden erreicht wird. Dieser Vergleich geht von der aus meiner Sicht falschen Voraussetzung aus, dass Ikebana sich dadurch als Kunst auszeichnet, dass es sich von einem floristischen Gestalten von Blumen unterscheidet. Dazu müsste aber entweder gezeigt werden, warum oder inwiefern Floristik keine Kunst ist, und wenn dies gezeigt werden könnte, müssten

Argumente dafür gefunden werden, warum Ikebana nicht ebenfalls (blosse) Floristik ist, einfach eine japanische Floristik, ohne jeden künstlerischen Anspruch wie die westliche.

Wir sehen: Der Vergleich mit der und die Differenz zur (westlichen) Floristik führt zu keiner wirklichen Erkenntnis über Ikebana. Aber falsch ist die oben geltend gemachte Charakterisierung des Ikebana als Kunst des Weglassens und Wegschneidens natürlich nicht. Ryōsuke Ōhashi hat in seinem Buch «Die Struktur des ›Schnitts‹» dafür argumentiert, dass das Schneiden das Grundprinzip japanischer Ästhetik und dieses Prinzip paradigmatisch im Ikebana verwirklicht sei. Die Blumen werden, so Ōhashi, von ihrer Lebenswurzel abgeschnitten, sie werden von ihrem natürlichen Leben getrennt, ihr Leben wird negiert, sie werden getötet, um auf diese Weise ihre Natürlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Ich halte dieses Konzept für tauglich, um zu verstehen, was Ikebana ist und was Kunst sein kann, würde aber gegen Ōhashi bestreiten, dass dies etwas genuin Japanisches ist. Die Dialektik von Leben und Tod ist vielmehr ein universales Konzept. Dass das Leben der Tod des Todes ist, ist ein Motiv, das sich prominent auch in der christlichen Kreuzes- und Auferstehungstheologie findet.

III.

Vielleicht wird nach der Erörterung dieser beiden Wege zu Ikebana klar, worauf ich hinauswill. Die Wege über die Geschichte und die Ästhetik haben gezeigt, dass Ikebana eben nichts genuin Japanisches ist, sondern etwas Universales, etwas, das der gesamten Menschheit gehört. Wenn wir also von ›japanischer Blumenkunst‹ sprechen, ist es, denke ich, angemessener, die Betonung nicht auf das Adjektiv ›japanisch‹ zu legen, sondern Ikebana einfach als Kunst zu verstehen, deren Material Blumen und Zweige sind und die sich vor allem in Japan, aber auch in vielen anderen Ländern und nicht zuletzt auch in der Schweiz grosser Beliebtheit erfreut. Ich will aber nicht mit diesen etwas haarspalterisch anmutenden

Differenzierungen schliessen, sondern noch einen dritten Gedanken oder Weg zum Ikebana ansprechen, der als Titel über dieser kleinen Festrede steht: Ikebana als Mimesis und Konstruktion. Dieser Titel ist eine Antwort auf die Frage, ob und inwiefern Ikebana Kunst ist oder sein kann.

Ikebana als Mimesis und Konstruktion: Mimesis, Nachahmung, ist seit Platon und Aristoteles ein zentrales Konzept in der Reflexion über Kunst. Theodor W. Adorno greift dieses Konzept in seiner *Ästhetischen Theorie* in einem Kontext auf, der mir für das Ikebana relevant erscheint, nämlich im Kontext seiner Reflexionen zum Naturschönen. Vorausgesetzt wird in diesem Begriff, dass die Natur Archetyp, Norm, Paradigma, Inspirationsquelle des Schönen ist. Die Idee des Naturschönen führt Adorno zu den genannten zentralen Begriffen der ästhetischen Theorie: Mimesis und Konstruktion.

Welche Bedeutung haben die Natur und das Naturschöne im Kontext der für die Kunst entscheidenden Prozesse von Mimesis und Konstruktion? Kunst als Mimesis ahmt nicht die Natur nach, sondern das in ihr als Schönes Erkannte, das stets über das Faktische hinausweist und hinausgeht. Dieses über das Faktische Hinausgehende leistet Kunst als Konstruktion. Kunst erschöpft sich also nicht im mimetischen Prozess, in der Nachahmung der Natur und des in ihr entdeckten Schönen, sondern ist in grundsätzlicher Weise immer mehr als blosser Mimesis. Kunst ist immer auch Konstruktion. Das Konstruktionspotential ist aber nicht beliebig, sondern ist an das in der Natur erscheinende Naturschöne gebunden. Aber Natur, so Adorno, «hat ihre Schönheit daran, dass sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreissen, [...] ist die Idee von Kunst.» Ein Kunstwerk wird erst Kunstwerk «in der Herstellung des Mehr». Diese in der Natur angelegte Transzendenz, das heisst, dass die Natur mehr sagt, als sie ist und so über ihre blosser Faktizität hinausweist, erscheint so als die Möglichkeitsbedingung für die Produktion künstlerischer Transzendenz. Kunst erscheint damit als ein Vorlaufen in die Transzendenz – darin besteht ihre genuin kritische und utopische Potenz. Kunst zeigt nicht, was ist, sie ist nicht blosser Mimesis, kein Abklatsch der Wirklichkeit, sondern immer ein über die Wirklichkeit hinausweisendes Mehr, das

noch nicht ist, aber sein kann. Insofern sind Kunstwerke auch keine hermeneutischen Objekte. Es ist daher wenig zielführend, Ikebanawerke deuten zu wollen – so, als stelle diese Linie oder dieser Zweig den Himmel dar, jene Blume den Menschen und eine dritte Pflanze die Erde, so als legen die, die ein Ikebana gestalten, etwas ins Werk hinein, das die Betrachtenden durch ihre Interpretation wieder herausholen.

Insofern Ikebana Kunst ist, sind Ikebanawerke Rätsel, und zwar wirkliche Rätsel, die ihre Auflösung nicht einfach mitliefern wie Kinderrätsel der Art: Es hängt an der Wand und gibt jedem die Hand. Vielleicht gibt es ja im Ikebana, wie so oft bei Kunstwerken, gar nichts zu begreifen, es sei denn, dass das, was sie uns sagen wollen, unbegreiflich ist. Das soll uns aber nicht daran hindern, uns von den Werken, die hier und heute ausgestellt sind, ergreifen zu lassen. Im Gegenteil: Verstehen Sie die Rätselhaftigkeit der ausgestellten Werke als Einladung dazu, sich eingehend mit ihnen auseinanderzusetzen. Auch wenn Sie alle viel *von* Ikebana verstehen, heisst dies noch lange nicht, dass Sie Ikebana verstehen. Dazu bedarf es möglicherweise einer anderen Perspektive als die der aufgeklärten Kennerschaft und engen Vertrautheit mit der Sache. In diesem Sinne möchte ich mit einem Zitat Adornos schliessen: «Sucht einer dem Regenbogen ganz nahe zu kommen, verschwindet dieser.»

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie (1969), in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7, Darmstadt 1998.
- Ōhashi, Ryōsuke: «Cutting» (1986), in: Japanese Philosophy. A Sourcebook, ed. James W. Heisig, Thomas P. Kasulis, John C. Maraldo, Honolulu 2011, 1192–1194.
- Rother, Suzue: Ikebana. Eine Einführung in die japanische Blumenkunst, Aarau 1995, ²2002.
- Rother, Wolfgang: Vorlesung über Hegels Phänomenologie des Geistes, Zürich 2020, 212–221: «Ausblick: Von Hegel zu Adorno. Die Kunst nach dem Ende der Kunst». – DOI: <https://doi.org/10.24445/conexus.lib.02>