慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Mitate : eine andere semiotische Praxis?
Sub Title	「見立て」：もう一つの記号論的実践?
Author	Ruprechter, Walter
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2013
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.105, No.2 (2013. 12) ,p.83 (218)- 104 (197)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ヨーゼフ・フュルンケース教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01050002-0083

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Mitate. Eine andere semiotische Praxis?

Walter Ruprechter

Als Roland Barthes die Erfahrungen seines Japanaufenthalts von 1966 zusammenfasste, erschien ihm „eine Revolution im Charakter der Symbolsysteme“[1] erstrebenswert. Es war ihm dort eine andere Art und Weise Zeichen zu benutzen aufgefallen, die ihm als Befreiung erschienen war. Er fühlte sich „in die Situation der Schrift versetzt“:

> Diese Situation ist eben jene, in der eine gewisse Zerrüttung der Person eintritt, eine Umwälzung der alten Lektüren, eine Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere erschöpft wird, ohne daß freilich das Objekt jemals aufhörte, bedeutsam und begehrenswert zu sein.[2]

Eine ähnliche Erfahrung hat Michel Serres 1994 in seinem Buch *Atlas* aufgezeichnet:

> Hier (im Park von Katsura Rikyu, W.R.) ist nichts Symbol, Bedeutung oder Zeichen von anderem und für anderes, weil die Objekte ebenso wie die Begriffe ins Universelle der Nuance getaucht sind, und da nichts sich, von beidem getrennt, auf anderes bezieht, verliere ich meine gewohnten Denkinstrumente. Eine Hälfte meines Kopfes befreit sich plötzlich von dieser Sorge um die andere, stets jungfräuliche Seite, und auch diese Ausdrucksweise ist noch im westlichen Denken befangen. Ich habe hier und jetzt den Eindruck, dass die beiden Teile meines Kopfes, meines

> Gehirns, meines Denkens, meiner Sprache, meiner Zeichen, meines Verhältnisses zu den Dingen im Bad der alles überschwemmenden Sprache in der Mitte miteinander verschweißt werden und dass ich diese Achse genau in diesem Park finde, in diesem für einen unbeholfenen Linkshänder wie mich so angenehmen Raum – ruhig, friedvoll, wie befreit von der erdrückenden Pflicht des Bezeichnens. Ich spaziere in meinen Gedanken umher, gehe durch meinen eigenen Körper, wohne im Raum meiner Gewohnheiten. Habe ich hier in Katsura endlich zu mir selbst gefunden?[3]

Beide Erfahrungen sprechen von der Erschütterung der gewohnten (westlichen) Denk- und Symbolisierungsweise angesichts einer anderen Realitätswahrnehmung in einer fremden Kultur, nämlich der japanischen. Dabei sind es nicht nur die fremden, unverständlichen Zeichen, die derart irritieren, sondern auch Objekte in ihren ungewohnten Formen und Kontexten. Barthes schreibt ja auch über das Essen und Verpackungen usw., und Serres' Alienationserfahrung hat sich in einer Gartenanlage mit verstreuten Gebäuden ereignet.

Ich möchte diese fremdartigen, mystisch angehauchten Erlebnisse hier zum Anlass nehmen, um nach einer möglichen anderen Bezeichnungspraxis bzw. einem anderen Symbolsystem in Japan zu fragen. Ich gehe also davon aus, dass es sich sowohl bei Barthes als auch bei Serres um keine beliebig austauschbaren Alienationserfahrungen handelt, die sie in einer anderen Kultur hätten machen können, sondern dass sich bei ihnen im Unverständlichen, Fremden der japanischen Kultur die Idee einer anderen Bezeichnungsweise abgezeichnet hat. Barthes hat darüber ja auch ausgiebig spekuliert, aber auch Serres ist von der Möglichkeit einer semiotischen Alternative fasziniert.

Entspringt diese Faszination nur einer exotistischen oder orientalistischen Einstellung der beiden Kultursemiologen, oder haben solche alternative semiotische Praktiken eine breitere Beobachtungsbasis? Zunächst sei festgestellt, dass im Aufweis solcher Differenzen zwischen einer „japanischen" und einer „westlichen" Kultur eben diese erst mitkonstruiert werden, und zwar nicht nur

von europäischer oder amerikanischer Seite, sondern auch von japanischen Intellektuellen, welche die westliche Sichtweise übernommen haben. Ich möchte im Folgenden ein Konzept bzw. einen Begriff erörtern, der sowohl in westlichen wie in japanischen Diskursen für eine solche alternative semiotische Praxis angesehen wird. Es handelt sich dabei um den Begriff „mitate", der unweigerlich auftaucht, wenn es darum geht, das Spezifische kultureller Praktiken in Japan zu erklären. Sowohl japanische als auch westliche Gelehrte sehen in diesem Begriff eine semiotische und ästhetische Eigenheit der japanischen Kultur, und auch avantgardistische Künstler bedienen sich dieses Begriffs, um ihre Arbeit im internationalen Kontext als japanische zu verorten, wie es bei der Ars Electronica 2009 unter dem Motto „Human Nature" in Linz der Fall war:

> *Device Art* ist eine neue Kunstform, die Kunst, Design, Technologie, Wissenschaft und Unterhaltung zur Synthese bringt, indem sie die neuesten Technologien aus unserem Alltag einsetzt und Elemente der traditionellen japanischen Kultur aufgreift. (...) Die Kultivierung von Alltagsgegenständen und alltäglichen Handlungen hat in Japan lange Tradition. Ihre Bedeutung geht, wie etwa in der Teezeremonie, über ihre temporäre Zweckgebundenheit hinaus. (...) Die Wertschätzung des Spielerischen ist tief in der japanischen Kultur verwurzelt und wird häufig durch das Stilmittel *mitate* zum Ausdruck gebracht, einer langen und populären Tradition, Metaphern, Assoziationen und Doppelbedeutungen auf spielerische Weise zu nutzen. Es hat etwas Magisches, einen gewöhnlichen oder sogar banalen Gegenstand in etwas Besonderes und Unerwartetes zu verwandeln, wie etwa die Felsen und Kieselsteine in japanischen Gärten veranschaulichen. Beispiele dafür sind in der Ausstellung zu sehen. *Mitate* ermöglicht einem Künstler auch, ein ernstes Thema hinter einer verspielt anmutenden Oberfläche zu behandeln. (...)[4]

Dabei ist jedoch keineswegs klar, was der Begriff „mitate" - abgesehen von ganz anderen Lexikonbedeutungen - in ästhetisch semiotischer Hinsicht eigentlich

umfasst. Zunächst sei darauf verwiesen, dass *mitate* bereits in den ältesten Aufzeichnungen japanischer Mythen, im Kojiki, erscheint, wo Izanagi und Izanami einen Pfeiler aufstellen, der *als* Pfeiler des Himmels erscheint, womit der Ort geheiligt wird. (ame no mi-hashira wo mitate). Das „als“ bzw. „als ob“ scheint ein Kernelement in der Definition von *mitate* zu sein, „mitateru“ (als Verb) also eine Operation, die etwas als etwas darstellt, oder etwas als etwas erscheinen lässt oder zu sehen gibt. Seigo Matsuoka, der in seinem Buch *Nihonryû*[3] dem Phänomen ein Kapitel widmet, sieht eben darin das Wesentliche von *mitate*: „’nanika ga nanika ni mieru’ to iu koto, sore ga mitate no hassei deshita.“ (Mitate entstand dadurch, etwas in etwas (anderem) sehen zu können.) Und noch deutlicher: „nanika wo nanika to minasu to iu shisei ni koso mitate wa ugoite iku no desu. (Gerade in der Einstellung, etwas als etwas zu sehen, liegt die Funktionsweise von mitate.)[6] So lautet auch die englische Definition in einem Lexikon folgendermaßen: „standing something up to be shown (displayed) or seen as serving a particular purpose, or representing a particular idea.“[7] Dies entspricht auch den Bedeutungen der beiden Kanjis, aus denen sich das Wort zusammensetzt: aus 見, das „sehen“ oder „zeigen“ bedeutet, und aus 立 mit der Bedeutung von „stehen“ oder „stellen“. „Stellen“ erscheint auch bei Matsuoka als ein Kernelement von mitate: „’mitate’ wa kitto, ‚tate’ ga senkô shite ishiki sarete ita kara koso hassei shite kita koto de wa nai ka to omoeru no desu.“ (Es darf sicherlich angenommen werden, dass der Begriff ‚mitate’ bewusst aus dem vorgängigen Begriff ‚tate’ (stellen) entwickelt wurde.)[8] Dies kann sogar im Deutschen in Begriffen wie „aufstellen“, „hinstellen“, „vorstellen“, „ausstellen“, „darstellen“ nachvollzogen werden, die allesamt einen entsprechenden Hinweis enthalten.

Ungeachtet solcher Versuche, die Bedeutung des Wortes in seinen Bedeutungselementen zu fixieren, hat der Begriff ziemlich freie Deutungen erfahren. Insbesondere im englischsprachigen Raum kann man finden, dass *mitate* „literally, to see anew“, „to see with new eyes“[9] bedeuten soll, was sich in den Zeichenelementen nicht nachweisen lässt. Dem entspricht auch eine Verflachung des

Begriffs, wenn damit etwa insinuiert wird, *mitate* sei eine Methode, bestimmte gebräuchliche Elemente in neuen Kontexten zu verwenden, wobei als Beispiel dafür genannt wird, etwa bei der Gartengestaltung ein Fass als Blumentopf, einen Krug als Vase oder Muscheln als Windglöckchen zu verwenden. So wird der Begriff zum Losungswort für kleinbürgerliche Gärtneridyllen banalisiert. Dieses Beispiel soll nur die Dehnbarkeit des Begriffs und seines Gebrauchs verdeutlichen und zugleich die Notwendigkeit aufzeigen, ihn an authentischen kulturellen Produkten zu erörtern.

Im Folgenden sollen einige Aspekte von *mitate* an einer Reihe sehr verschiedener Beispiele hervorgehoben werden. Dabei kann es natürlich um keine systematische Darstellung dieses Begriffs gehen, sondern lediglich um den Versuch, den Blick auf eine möglicherweise andere semiotische Praxis zu lenken und dabei auf einen Begriff aufmerksam zu machen, der in der interkulturellen Diskussion bislang keine Rolle gespielt hat.

Mitate als Spiel

Am klarsten kann der Begriff in einem Genre, nämlich als Mitate-e bestimmt werden. Dies ist ein bestimmter Bildtypus in der Edo Zeit, eine Untergattung des Ukiyo-e, der dadurch gekennzeichnet ist, dass zwei Personen oder Dinge auf einem Bild dargestellt werden, deren Beziehung zueinander prima vista nicht erkennbar ist und daher zu verschiedenen Interpretationen Anlass gibt. Als Beispiel kann ein Bild von Hokusai genommen werden, auf dem eine Kurtisane aus Yoshiwara mit Daruma (Bodhidharma), dem Gründer des Zen-Buddhismus, dargestellt ist. Zum Genre des Mitate-e gehört es, dass der Betrachter diese Darstellung als ein Rätsel versteht, das es zu lösen gilt. Seine Aufgabe ist es, die Beziehung zwischen den beiden dargestellten Personen herauszufinden. In diesem Fall bietet sich etwas folgende Lösung an: die Kurtisane ist eine Prostituierte, Bodhidharma ein Heiliger und als solche sind sie in einer Juxtaposition

miteinander verbunden. Das Schmutzige und das Reine sind Elemente, die in der Ambiguität des Heiligen zusammengefasst sind. Neben solcher Gegenüberstellung von Hoch und Niedrig, Religion und Volkskultur enthält die Darstellung auch metaphorische Verbindungen: ukiyo（浮き世）als die irdische, vergängliche Welt ist der Bereich der Kurtisane, die aber mit ukiyo（憂き世）, der Welt des Schmerzes als dem Bereich Bodhidharmas über den Wortlaut verbunden ist. Dies könnte auch bedeuten, dass Zen-Erleuchtung in allen Bereichen, auch in der Welt sinnlicher Vergnügungen, erreicht werden kann.[10] *Mitate* stellt sich in diesem Genre also als eine Methode dar, zwei Personen, Dinge oder auch Texte nebeneinander zu stellen und das eine als das andere erscheinen zu lassen: in diesem Fall die Kurtisane als Heilige und den Heiligen als Schmutzigen, was sogar einer tiefgehenden Deutung des Heiligen entspricht. Es ist also eine Methode, durch Dar-Stellung zweier Dinge einen Spielraum für Verweise auf das jeweils andere zu eröffnen. Die Deutung ist dabei nicht festgelegt, sondern bleibt ein Spiel der beteiligten Betrachter. Als Teil der Unterhaltungs-Kultur der Edo-Zeit nimmt das Genre Mitate-e daher oft den Charakter der Parodie oder der Travestie an. Dies gilt auch für die Literatur. In der japanischen Literaturwissenschaft wird es wie folgt definiert:

> mitate ist die assoziative Verknüpfung zweier an sich qualitativ verschiedenartiger Gegenstände oder Sachverhalte, so daß diese im Ergebnis gleichartig erscheinen. In dieser allgemeinen Bedeutung zeigt der Begriff des mitate Ähnlichkeit mit dem der Metapher, wie auch Sato einräumt. Doch wird schon von alters her diese Technik nicht nur um der Erlangung eines neuen ästhetischen Eindrucks willen verwandt, sondern häufig zu dem Zweck eingesetzt, durch die Unangemessenheit der verknüpften Gegenstände einen komischen Effekt zu erzielen. Insofern mitate in diesem Sinn gebraucht wird, ähnelt es oft dem westlichen Stilmittel der Travestie.[11]

Im Mitate-e ist es unerlässlich, ein Element als bekannte Größe und damit als

Referenz darzustellen, von der gewissermaßen die Be-Deutung ausgehen kann. Dieses Element ist oft in abgetönten Farben dargestellt und erscheint wie ein Schatten des anderen. Hier werden also zwei Elemente sichtbar, wenn auch nicht immer gleichwertig nebeneinander gestellt. Sie werden nicht verschmolzen, sondern koexistieren und teilen einander durch gegenseitige Verweise Bedeutungen mit, wodurch diese sich zu überlagern beginnen. *Mitate* bedeutet also auch, Bedeutungen in Schichten anzulagern, wobei sich diese allerdings nicht wie bei konventionellen Zeichen durch feste Verbindung eines Bezeichnenden mit einem Bezeichneten ergeben, sondern in ständigem Oszillieren verbleiben.

Mitate als Anspielung

Bei *mitate* handelt es sich aber nicht nur um eine Methode eines umgrenzten Genres, sondern um ein grundsätzliches Prinzip der Konstitution von Bedeutung in verschiedensten kulturellen Praktiken, das sich in Japan durch eine lange Tradition erhalten hat. Der französische Japanologe Augustin Berque hat in einer Analyse des Transfers chinesischer und westlicher Stadt-Modelle nach Japan in der Nara- und in der Meiji-Zeit wichtige Charakteristika von *mitate* erörtert.[12] Als ein Merkmal stellt er dabei die Besonderheit der Bezugnahme auf fremde Originale heraus, die darin bestehe, dass das Original durch alle Transformationen hindurch, die es in der Übernahme erfahren mag, in anhaltender Referenz verbleibt.[13] Die Bezugnahme ordne die Vorlage nicht eigenen Intentionen unter, sondern stelle sie in ein polares Verhältnis zur eigenen Position und schaffe somit ein Spannungsfeld, in dem die Bedeutungskonstitution selbst in einen Prozess der Übertragung transformiert werde. Berque sieht darin einen grundsätzlichen Unterschied zur westlichen Kultur, wo Bezugnahme immer ein Superioritäts-Verhältnis begründe, d.h. wo das Zitierte einer Autor-Position untergeordnet werde, wie im Falle des Pastiche oder der Plagiats (nach Todorov). In der japanischen Kultur (z.B. im Nô-Theater) würden Bezugnahmen auf an-

dere Texte nicht nur häufiger vorkommen, sondern auch das Prestige des Textes (oder der Sache) erhöhen:

> In that literature, drawing attention to the referent that is the cited text simultaneously enhances the text making reference to it. Two foci – the reference text and the author's point of view – coexist and set each other off mutually.[14]

Die Betonung muss dabei wohl auf der letzten Aussage liegen. Denn eine Aufwertung durch Referenz-Texte ist auch in westlichen Kulturen gang und gäbe, wenn man z.B. an Bibel-Zitate denkt. Doch dass sich in dieser Prozedur Referenz-Text und Autor-Position nicht nur gegenseitig erhellen, sondern sich auch gegenseitig ausblenden, konstituiert eine andere Figuration, wie sie auch in einem Vexierspiegel oder in einer Kippfigur anzutreffen ist. Als ein Beispiel für eine solche Prozedur nennt Berque, „that the landscapes of Lake Biwa were seen as being like those of central China and were appreciated as landscapes on that very basis."[15] Was Berque hier im Sinn hat, sind die „Acht Ansichten von Ômi", eine in zahlreichen Holzschnittserien oder Gedichten dargestellte Gegend des Biwa-Sees auf der Grundlage der „Acht Ansichten von Xiang Xiao", der Darstellung einer chinesischen Landschaft aus dem 12. Jahrhundert, auf die referiert wird. Dabei wurden die acht Motive der chinesischen Vorlage auf die japanische Landschaft übertragen, d.h. die japanische Landschaft so dargestellt, als ob sie eine chinesische wäre. Man kann in den Bildern also die japanische und chinesische Landschaft zugleich sehen.

Anspielung und Referenz werden in japanischen kulturellen Praktiken eine überragende Rolle zugeschrieben und gelten eben als Kennzeichen von *mitate*. „'mitate' ga, kari ni minasu, nazorareru, nado no rensôsei (asoshieshon) ya kanrensei (refaransu) wo tsuyoku shita yôhô ni natta no wa, kore ga ranyô sareta edo jidai kara no koto de arô." (Mitate als Begriff, bei dem Assoziation und Referenz stark mit dem Dafürhalten und Vergleichen usw. verbunden sind, ist wahrscheinlich seit der Edo Zeit gebräuchlich), schreibt der Architekt Arata Isozaki,

selbst ein Erforscher traditioneller japanischer Kulturtechniken.[16] Dass dies auch im Bereich architektonischen Schaffens Anwendung findet, zeigt das Beispiel Sutemi Horiguchi, der als einer der Pioniere der Moderne in Japan zugleich mit der Teehaustradition vertraut war, und dessen Entwurfsprozess rundum als *mitate* bezeichnet wurde:

> Both designs (Horiguchis Shiensô Villa von 1926 und Raymonds Sommerhaus von 1933, W.R.) followed the Japanese tea ceremony concept of *mitate*, which finds new beauty and value in things from afar or once overlooked, through ‚the functional adaption of such things in new forms or settings'.[17]

Damit ist etwa gemeint, dass Elemente des Gebäudes auf verschiedene Vorbilder anspielen. Im Falle von Horiguchis Bau spielt das Strohdach auf die strohbedeckten Häuser der Amsterdamer Schule und zugleich auf die japanische Tradition des Strohdaches an, das sowohl in Bauernhäusern als auch Teehäusern zu finden ist. Und so lassen sich viele Details als Referenzen auf Vorbilder lesen, womit sowohl ein internationaler wie auch ein lokaler Bezug kommuniziert werden soll. Dabei wird von Architekturhistorikern betont, dass solche Verfahren keineswegs als Nachahmung missverstanden werden dürfen, sondern als eigener kreativer Akt der Übersetzung und Neuinterpretation vorgegebener Elemente in neuen Kontexten:

> Rather than examples of copying, the designs can be seen as acts of translation. As the architectural historian Itô Teiji remarked, such translation ‚was looked upon as a way of showing respect for the original artist as well as a way of mastering one's own art or craft'. Just as a garden in the city could allude to the larger natural world, so particular design quotations could be interpreted as references to distant sources.[18]

Auch der Entwurf des Hauses Okada von 1933 wird als „continuing the tea ceremony practice of *mitate*, in which single elements can symbolize a greater world"[19] beschrieben, und als Beispiele werden die Verwendung einer Glasuhr

oder die bewusste Platzierung eines Telefons im Wohnzimmer erwähnt, welche die Assoziation von moderner Zeitgenossenschaft und internationaler Anbindung erwecken. Es geht in diesem Fall von *mitate* also um die Verwendung von Objekten als Zitate, die auf räumlich oder zeitlich entfernte Sachverhalte anspielen, bzw. referieren. Anspielung oder Referenz auf Vorlagen gehören in Japan seit jeher zu den wichtigsten Methoden, Bedeutungen gleichzeitig auf eigene Kreativität und auf fremde Autorität zu gründen.

Mitate als Blick-Inszenierung

Die Formen der Bezugnahme, wie sie in diesen Beispielen erörtert wurden, funktionieren also aufgrund eines Blick-Wechsels, bzw. einer Blick-Inszenierung, die das Original und die Übertragung in einem Akt zusammenhält und zugleich unterscheidet. Und eben dieser Akt wird von Berque auch als *mitate* bezeichnet:

> *Mitate* for example, - that procedure which, ranging from poetry to gardens and landscapes, has, in hackneyed or original form, constantly dotted the Japanese milieu with references from the same to the other, from here to elsewhere and from now to the past – presents itself, literally, as an instituting gaze. This ‚likening to' or ‚seeing as' is more than a mere trope: what is involved here is not simply a diverting of signs of their proper meaning, but the expression of a proper meaning by way of a reference.[20]

Mitate wird hier also mit „Sehen als" oder „Vergleichen" definiert, doch zugleich wird behauptet, dass dies den metaphorischen Prozess überschreite. Hier sei aber daran erinnert, dass Paul Ricoeur das „Sehen als" als die nichtsprachliche Vermittlung der metaphorischen Aussage bezeichnet hat.[21] Dies rückt *mitate* sehr wohl in die Nähe der Metapher, deren Aussage ja auf der Spannung in der Referenz zwischen dem *ist* und *ist nicht* beruht.[22] Die durch *mitate* erzeugte

Bedeutung changiert also zwischen den Modi des Seins und zugleich Nicht-Seins, etwa der Biwa-See-Gegend als chinesische Landschaft, um das Beispiel von vorhin aufzugreifen. Im Akt der *mitate* ist zwischen den Modi nicht mehr zu unterscheiden, ihr Modus ist eben das Oszillieren dazwischen: die Gegend *ist* und *ist nicht* chinesische Landschaft zugleich.

Ähnliches lässt sich an einem anderen Beispiel zeigen, das ebenfalls als *mitate* bezeichnet wurde:

> This was what happened, for example, when the deities of the Buddhist pantheon were admitted into the ranks of the shintô gods. That naturalization (termed *honjisuijaku*) may be regarded as a *mitate*. [23]

Dabei handelt es sich um eine in der japanischen Geschichte durchgängig zu beobachtende Eigenart in der Übernahme fremdkultureller Elemente in die eigene Kultur. Als im 6. Jahrhundert der Buddhismus nach Japan kam, trafen die buddhistischen Gottheiten auf einen ganzen Kosmos indigener Gottheiten, nämlich auf die Kami des Shintô, und daraus ergab sich ein schwieriger Vermittlungsprozess, der verschiedene Stadien durchlief und auch verschiedene Ergebnisse zeitigte. Alles in allem aber war es so, dass man beide Religionen miteinander existieren ließ, indem man das eine als Manifestation des anderen und umgekehrt interpretierte. Der Japanologe Peter Pörtner hat das so beschrieben:

> Die Züge der Kami und die Züge der Buddhas sind ineinander eingeschrieben in der Form eines Vexierbildes. Buddha und Kami sind die beiden Pole, Grenzwerte eines endlosen Transformationsprozesses.[24]

Um einen Transformationsprozess handelt es sich in dieser Vermittlungsgeschichte deshalb, weil die Positionen der Gottheiten nie eindeutig festgeschrieben wurden. Sie reichten von Gleichstellung über Über- bzw. Unterordnung bis zur Trennung, d.h. von identifikatorischer bis zu exkludierender Praxis als deren Pole, zwischen denen sich die kulturelle Entwicklung entfalten konnte. Eine solche Entfaltung ist allerdings nur möglich, wenn die Positionen einerseits einander angeglichen und andererseits immer auch von einander getrennt bleiben,

d.h. wenn es zu keiner Fusion der Positionen kommt.

Das Beispiel der „honjii suijaku“ zeigt, dass es sich bei *mitate* um eine Methode handelt, Dinge so miteinander in Beziehung zu setzen, dass sie trotz ihrer Heterogenität koexistieren können. Dies wird auch in Bezug auf die Mitate-e angemerkt:

> The ‘mitate’ method used by *ukiyo-e* artists borrowed from these poetic techniques, resulting in pictorial designs that offered imaginative, simultaneous, and multiple layers of meaning that coexisted rather than blended.[25]

Die Koexistenz heterogener Dinge und Bedeutungen setzt allerdings eine Figuration voraus, in der die Bedeutungsträger einer formalen Schematisierung unterworfen werden.

Mitate als Formen-Beherrschung

Wie aus den bisherigen Beispielen erkennbar ist, beruht *mitate* auf einer Operation, die etwas als etwas zu sehen gibt. Dieses „Sehen als“ funktioniert am besten dann, wenn die zu deutenden Zeichen inhaltlich nicht fixiert sind. Das kann man gut an Wittgensteins Beispiel für das Aspekt-Sehen, also das „Sehen als“, erörtern.[26] Es ist eine Skizze, die, je nach Aspekt, einen Hasen- oder einen Entenkopf zu sehen gibt, und daher als Kippfigur bezeichnet wird. Solche Blickwechsel funktionieren also aufgrund der Doppelcodierung von Formen, die von ihren Inhalten losgelöst sind. Die Figur, die sowohl als Hasen- als auch als Entenkopf gesehen werden kann, ist eine leere Form, die nur vom Blick der Betrachters – so oder so – gefüllt wird.

Eine solche Entleerung von Formen wird im Zusammenhang mit *mitate* immer wieder betont.[27] Als Beispiel dafür seien hier die sogenannten „emen-mitate“ im Kabuki-Theater angeführt.[28] Das sind Figurationen, zu denen Schauspieler und Elemente der Ausstattung aus dem Spiel heraus plötzlich zusammentreten, um

etwa den Fuji-san oder eine Schlange auf der Bühne erscheinen zu lassen. Dabei werden Elemente (etwa die Gestalten der Schauspieler) zu rein formalen Zeichen entleert und können so auch als Schuppen (der Schlange) gesehen werden. Der Blick der Zuschauer oszilliert dann zwischen den Gestalten der Schauspieler als Handlungsträger und der Wahrnehmung der überdimensionalen Schlange, die durch sie geformt wird.

Die Leere der Formen und Zeichen, bzw. ihre Entleerung („voiding"), ist die Bedingung für ihre uneingeschränkte Assoziierbarkeit. Der Zusammenhang von Leere und Form ist auch im Buddhismus in der paradoxen Formulierung ausgedrückt, wonach die Leere Form und die Form Leere sei.[29] Dieses selbst als *mitate* zu verstehende Rätsel findet eine Lösung vielleicht im Teeraum, in dessen Architektur die Leere selbst verkörpert ist. Darauf hat Kenya Hara hingewiesen:

> Weil beide (Schlichtheit und Stille des Teeraums, W.R.) leer sind, können sie zu bestimmten Bildern inspirieren, die man in ihnen sieht. Sie verwandeln sich zu einer kommunikativen Kraft und nehmen das aufgrund der menschlichen Kreativität grenzenlose *mitate*, das im Angedeuteten Erkannte, in sich auf.[30]

Die Teezeremonie kann überhaupt als der Bereich gelten, in dem *mitate* die weiteste Anwendung im traditionellen Verständnis findet. Obwohl dabei nur Tee zubereitet und getrunken wird, wird sie als Metapher für die Gesamtheit aller menschlichen Tätigkeiten angesehen und der Teeraum als Schauplatz einer Vielfalt von als *mitate* zu bezeichnenden Handlungen. Diese reichen von der Handhabung und Bezeichnung von Objekten wie den Teeutensilien bis zu den Objekten der Dekoration und zu den Verhaltens- und Sprechweisen. Noch einmal Kenya Hara:

> So kann zum Beispiel schon ein mit Wasser gefülltes Schälchen, auf dem lediglich einige Kirschblütenblätter treiben, bei Gast und Gastgeber die gemeinsame Vision hervorrufen, sie säßen unter einem voll erblühten Kirschbaum. Diesen Prozess, vorgegebene Zeichen zu interpretieren und

> ihre immanenten Botschaften zu lesen beziehungsweise zu ergänzen, nennt man *mitate*.[31]

Wie die Kirschblütenblätter könnte man auch den „naka-bashira“, den unbehauenen Pfosten, oder eine Blume in der Vase in der Teeraumanordnung nennen, die nichts symbolisieren, sondern jeweils für eine Sache (die wilde Natur, die Wiese) stehen, deren Zitate sie sind. Sie sind nicht Symbole oder Zeichen von etwas anderem, sondern Teile dessen, wofür sie als Zeichen stehen. Da sie gleichzeitig Zeichen und Teil von etwas sind, weisen sie nicht über das Bezeichnete hinaus, sondern versetzen die Akteure in einen zwischen Ding- und Zeichenhaftigkeit oszillierenden Wahrnehmungszustand.[32]

Mitate als magischer Akt

Im „grenzenlosen *mitate*“, von dem Hara spricht und das vor allem unter der Bedingung der Leere wirksam wird, kann man wohl eine gewisse Nähe zur „Allmacht der Gedanken“ sehen, die Freud zufolge dem magischen Denken zugrunde liegt und das von der Realität zunächst einmal absehen muss, um durch Manipulation von Formen neue Realitäten zu induzieren.[33] Was sich in Akten von *mitate* abspielt, weist auch tatsächlich magische Aspekte auf, wie andere Beispiele von Berque zeigen: Als in der Meji-Zeit das Pflügen als agrarische Technik in Japan eingeführt wurde, wurde dies in westlicher Kleidung vollzogen. Und zum Wandern in den Bergen setzte man einen Tiroler Hut auf.[34] Das ist nicht nur als „Respekt vor Formen“ zu verstehen, sondern als magischer Akt, wobei die Aneignung einer Form das Gelingen einer Handlung garantieren soll. Auch im kulturellen Transfer, wie zum Beispiel im Transfer von Stadt-Modellen, sieht Berque magisches Treiben am Werk:

> This is the principle that underlies magical acts, in which the mastery of forms is supposed to procure mastery of things. Transferring the model of Chang’an was, indeed, in certain respects, a magical act, the aim being

to bestow on the Yamato Court the power of its Chinese counterpart.[35]

Wie aus vorangegangenen Beispielen also klar wird, bezeichnet *mitate* die Fähigkeit, durch Anspielung oder Andeutung Situationen hervorzurufen bzw. durch Manipulation von Zeichen Situationen zu simulieren. Das erfordert ein starkes Assoziationsvermögen, das umso stärker ist, als die Anspielung nur aufgrund einer vagen, ungefähren Ähnlichkeit der Zeichen mit den hervorgerufenen Gegenständen erfolgt. Nur im Ungefähren lassen sich so viele und widersprüchliche Dinge verbinden, nur im Verzicht auf exakte Gleichungen kommt das Spielerische einer solchen semiotischen Praxis zum Tragen. Diese Vagheit ist in Hinblick auf die japanische Kultur immer wieder betont worden, und zwar sowohl von europäischer als auch japanischer Seite. So hat etwa Adolf Muschg in seinem „fraktalen Porträt" von Japan von diesem als einer „einzigen von Energie flimmernden Unschärfe" gesprochen.[36] Und den Gegensatz zum Westen hat er in die Umdeutung eines Zitats von Max Frisch „... so und nicht irgendwie" („das für ihn ungemein typisch war") gefasst, die in Japan lauten müsste: „warum nicht so, ungefähr?"[37]

Auch Seigo Matsuoka sieht im Ungefähren den Unterschied zu westlichen Formen der Zeichenverwendung und Kommunikation. Er bezeichnet dies als „rashisa"[38], das so viel bedeutet wie „...haftigkeit" oder „...izität", wie sie in einer Skizze festgehalten wird. Matsuoka meint, dass in Japan nur so exakt dargestellt oder bezeichnet wird, wie es für die Erkenntnis und Kommunikation nötig ist. Und da funktioniert eine Skizze sogar besser als die realistische Darstellung einer Sache. Um etwas *als* etwas sehen zu können, ist es unerlässlich, nur mit vagen Anspielungen bzw. vagen Darstellungen zu operieren. Auch der Hasen-Enten-Kopf ist eine völlig vereinfachte Skizze und funktioniert nur so als Kippfigur.

Matsuoka bezeichnet *mitate* als die Gesamtheit aller ungefähren, auf vagen Analogien beruhenden Darstellungsweisen und sieht darin *das* Spezifikum der

japanischen *mitate*-Kultur (nihon no ‚mitate no bunka').[39] Darin liegt auch der Grund, warum er *mitate* nicht einfach den westlichen Rhetorik-Kategorien zuschlagen möchte. Zwar gleicht *mitate* der Metapher, doch versucht er zu zeigen, dass Metaphern im westlichen Sinn auf exakteren Vergleichen beruhen als die in *mitate* durchgeführten.[40] Das japanische Analogie-Denken bewegt sich gleichsam in einem vorrationalen Bereich, in dem noch magische Aspekte wirksam sind. Wie wichtig diese selbst Avantgardisten sind, zeigt der programmatische Text von „Device Art", die meinen: „Es hat etwas Magisches, einen gewöhnlichen oder sogar banalen Gegenstand in etwas Besonderes und Unerwartetes zu verwandeln ..."

Mitate als Evokation

Diesen hier in den vorangegangenen Kapiteln kursorisch gestreiften, als *mitate* bezeichneten verschiedenen Darstellungspraktiken liegen auch unterschiedliche semiotische Verhältnisse zugrunde. Da ist 1. ein Spiel von Verweisen im Spannungsfeld von heterogenen Zeichen, 2. das Assoziationspotential von Objekten, 3. die Anspielung oder das Zitat von Vorlagen und 4. die schematische Darstellung durch eine Skizze. Versucht man, alle diese verschiedenen Darstellungsweisen auf einen Begriff zu bringen, so lässt sich als gemeinsames Merkmal feststellen, dass dabei Bedeutung nicht durch Zuschreibung entsteht, sondern durch Evokation. Die Heterogenität von Zeichen evoziert Bedeutungen, einfache Objekte evozieren komplexe Situationen, Zitate evozieren die Autorität einer Vorlage und die Skizze evoziert ein Bild.

Ist *mitate* also eine andere semiotische Praxis?[41] Nimmt man die Beispiele dafür im einzelnen, so wird man auch im „Westen" dafür Entsprechungen finden. Der über allem schwebende Vergleich mit der Metapher ist ja schon der westlichen Rhetorik entnommen, doch auch die einzelnen Darstellungsweisen finden ihre Entsprechungen: das Mitate-e in der Juxtaposition verschiedener karnevalesker

Darstellungsweisen bis hin zu Collage und Assemblage; Zitat und Anspielung als Verfahrensweisen einer postmodernen Literatur (avant la lettre); Utamakura entsprechen den Topoi; die Skizze ist praktisch eine Erfindung der Renaissance und die halluzinative und magische Wirkung einzelner Objekte kann man auch im sogenannten Symbolismus finden. Doch wer würde diese Verfahren zusammendenken und sie als Ausdruck *einer* Darstellungskultur bezeichnen? Dafür scheinen doch gewisse Voraussetzungen unabdingbar, die man in der japanischen Kultur findet. Dazu zählt die in langer Tradition gereifte Fähigkeit, eher in Assoziationen und ungefähren Analogien zu denken, aus Andeutungen zu verstehen und Situationen als konstitutiv für die Vermittlung von Bedeutung anzusehen. Solche Fähigkeiten führen zwar zu weniger Eindeutigkeit und Realismus in der Darstellung, dafür aber zu virtuoserem Umgang mit Ambiguitäten und Formen. Ihre Methode lässt sich im Begriff „mitate" zusammenfassen. *Mitate* wäre somit kein eindeutiger, statischer Bezeichnungsakt, sondern ein Vorgang, der Bedeutung im Spannungsfeld von Heterogenem oszillieren lässt oder als semantische Evokation in der Schwebe hält.[42]

Kommen wir mit einem solchen Verständnis von *mitate* der Erfahrung näher, die Barthes und Serres im „Reich der Zeichen" gemacht haben? Serres mag geahnt haben, dass die Dinge in dem Park Bedeutungen nicht „haben", sondern evozieren. Indem ihm der Park die Erfahrung eines Einsseins mit den Dingen und einer Kontinuität von Zeichen und Dingen vermittelt hat, fühlte er sich von der „erdrückenden Pflicht des Bezeichnens" befreit. Der Park erschien ihm als ein „leeres Volumen"[43], als ein „neutraler Raum", in dem „die Unterschiede der Welt"[44] aufgehoben waren und er somit zu sich selbst finden konnte. War es also ein durch *mitate* geschaffenes Ambiente, in dem Form Leere und Leere Form bedeutet, das Serres eine solche Erfahrung zu machen ermöglichte? Eine japanische Gartenanlage aus dem 17. Jahrhundert ist sicherlich ein bevorzugter Ort für Zeichen, deren Bedeutungen eher durch Andeutung und Evokation als

durch Zuschreibung zu erfassen sind.[45] Und wenn für Nicht-Eingeweihte auch das Angedeutete und Evozierte nicht verständlich sein mag, so kann der Prozess als solcher doch erfahrbar sein. Wie Barthes schreibt:

> Die unbekannte Sprache, deren Atem, deren erregenden Hauch, mit einem Wort, deren reine Bedeutung ich dennoch wahrnehme, schafft um mich her, im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist.[46]

Dies entspricht auch Serres' Erleben des Parks als leeren Zwischenraum, wie er ihn beschrieben hat: ein „leerer Raum" „zwischen Fern und Nah"[47], „zwischen Japan hier und Frankreich dort"[48], bzw. am „Schnittpunkt aller Kulturen"[49]. Beide Erlebnisse werden ausdrücklich als persönliche dargestellt, doch beide scheinen angesichts semiotischer Praktiken, denen die vielfältige und wandelbare Methode des *mitate* zugrunde liegt, die gleiche „Möglichkeit einer Differenz, einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme"[50] wahrgenommen zu haben.

Michel Serres hat indes nicht nur ein mystisches Erlebnis aufgezeichnet, sondern daraus auch kulturtheoretische Schlüsse gezogen. Er nimmt Erlebnisse in Japan zum Anlass, über Fragen des Kulturaustauschs nachzudenken. So habe ihm das Frühlingserlebnis in Japan erst den aquitanischen Frühling seiner Kindheit nähergebracht und das sinnliche Erlebnis eines Kimonos die katholische Liturgie verstehen lassen. Allerdings will er die Dinge nicht vergleichen, sondern ihr Potential einer gegenseitigen Erhellung nutzen:

> Da wir für den Vergleich keine Parallele finden, weil es eine solche Parallele nicht gibt, versuchen wir es mit der Kreuzung von Unvergleichbarem. Dann erhellt das Selbe das Andere oder Fernes das Nahe.[51]

Das klingt beinahe wie eine Definition von *mitate*. Dinge nicht verschmelzen,

sondern koexistieren und einander erhellen lassen und dabei Potentiale für neue Sehweisen, neue Inszenierungen, neue Realitäten schaffen. *Mitate*: ein Modell für kulturellen Austausch?

Anmerkungen

1 Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. Frankfurt/M 1970, S.14

2 Ebda, S.16

3 Michel Serres: Atlas. Berlin 2005, S.29

4 Machiko Kusahara, Waseda University / Art-Sci Center, UCLA : http://www.aec.at/humannature/wp-content/files/2009/05

5 Seigo Matsuoka: Nihonryû. Chikuma gakugei bunsho, 2009. „ryû“ bedeutet „in der Art von“, „im Stil von“, „à la“ oder auch „Methode“. Matsuoka bezeichnet seine Erforschung des Japanischen andernorts auch als Japan-Methode (Nihon to iu hôhô. In: S.M.: Shinbutsutachi no himitsu. Shunjûsha 2008). Der Titel könnte also mit „Japan-Methode“ oder „À la Japonaise“ übersetzt werden.

6 Ebda S.173

7 http://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Mitate

8 Matsuoka, Nihonryû, S.172

9 http://japanesegarden.com/wp-content/.../Portland-Japanese-Garden_**Mitate**.pdf

10 http://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Mitate

11 Stella Bartels-Wu: Mitatemono und Kibyôshi. Wiesbaden 1994, S.153

12 Augustin Berque: Japan. Cities and Social Bonds. Northhamptonshire 1997. Kapitel 2: „Adapting. The Japanese City and Mimesis.” S.42ff

13 „At no time had the reference to the classics ceased, but it was tending to become an empty form, subsiding solely because the Japanese respect forms.“ Berque, Japan, S.55

14 Ebda, S.44

15 Ebda

16 Arata Isozaki: Mitate no shuhô. Nihonteki kûkan no dokkai. Kashima 1990, S.123

17 Ken Tadashi Oshima: International Architecture in Interwar Japan. Constructing kokusai kenchiku. Seattle 2009, S.116

18 Ebda, S.118
19 Ebda, S.144
20 Ebda, S.44
21 Paul Ricœur: Die lebendige Metapher. München 1986, S.204
22 Ebda, S.207
23 Berque, Japan, S.45
24 Peter Pörtner: Das Heilige in Japan. Vollendete Sakralisierung? In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hsg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne. Frankfurt/M 1987, S.644-664, S.655
25 http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq_mitate.html
26 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Hg.v. G.E.M. Anscombie, G.H. von Wright und Rush Rees. In: Werkausgabe. Bd. 1, Frankfurt/Main 1984, S.518ff
27 In der Entleerung der Formen sieht Berque auch die Bedingung für den Transfer fremder Modelle in die japanische Kultur: "Throughout its history, Japan has carried out a voiding of this kind on the borrowings it has made from abroad. In other words those borrowings, rather than diminishing Japanese identity by impregnating it with foreign substance, have merely nourished that identity." Berque, Japan, S.45
28 Vgl. Matsuoka, Nihonryû, S.183
29 Im sogenannten Herz-Sutra heißt es: „Shiki soku ze kû, kû soku ze shiki", oft wiedergegeben als „Form ist Leere, Leere ist Form". Das wird auch bei Barthes zitiert, S.92 . Siehe auch: Pörtner, Das Heilige in Japan, S.663 und Markus Brüderlin: Die erfüllte Leere und der moderne Minimalismus. In: Japan und der Westen. Die erfüllte Leere. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg. 2008, S. 221-234
30 Kenya Hara: Weiss. Baden 2010, S.64
31 Ebd, S.65
32 In ontologischer Terminologie kann es auch so formuliert werden: „Dieser Akt (die Teezeremonie, W.R.) ist ‚nichts anderes als Feuer machen, Wasser kochen, Tee trinken, und sonst nichts.' Er ist in keinem Punkt verschieden von der Tätigkeit des Alltagslebens und insofern das Sein. Dennoch wird er im Stil einer Klause vollzogen, also abseits der Alltagswelt im Teehaus, ohne Anteil an Produktion und Konsum des gewöhnlichen Lebens. Darum ist er Schein. Er ist Schein und dennoch nicht der bloße Schein, das Sein und dennoch nicht das bloße Sein." Ryosuke Ohashi: Zum japanischen Kunstweg. In: Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den

Kulturen der Welt, hg.v. Hans Belting und Lydia Haustein. München 1998, S.156

33 Sigmund Freud: Totem und Tabu. In: S.F.: Studienausgabe Bd. IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt/M1974, S.364

34 Berque, Japan, S.53

35 Ebda, S.52

36 Adolf Muschg: Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat. Sieben Gesichter Japans, Frankfurt/M 1995, S.51

37 Ebda, S.64.
Muschg erwähnt auch den seltsamen Auftrag Akira Kurosawas an Toru Takemitsu, für den Film *Ran* „eine Musik wie von Mahler" zu komponieren. Auch dies ist offensichtlich ein Beispiel von *mitate*. Die Musik soll zwar die von Takemitsu sein, sich aber zugleich auf die Autorität von Mahler stützen. Ebda, S.94

38 Matsuoka, Nihonryû, S.170

39 Ebda.

40 Auch Kenji Tatsukawa sieht den Vergleich mit der Metapher skeptisch, da es bei *mitate* weniger auf die Ähnlichkeit der Zeichen als vielmehr auf die assoziative Wirkungskraft ankomme. Kenji Tatsukawa: Mitate (toshite) no Kigoron. In: gendai mitate hakkei. INAX shuppan. 1994, S.66-71, S.69

41 Zu einer Semiotik von *mitate* vgl. Kenji Tatsukawa: Mitate (toshite) no Kigoron. Tatsukawa sieht das Spezifische von *mitate* in der Übersetzung bzw. Übertragung von einem nichtsprachlichen Zeichensystem in ein anderes, was aufgrund der strikten Trennung der Ausdrucks- und Inhaltsebenen möglich wird, wie sie in der Semiologie von Louis Hjelmslev konzipiert ist.

42 Mitate gleicht in dieser Hinsicht eher einer Epiphanie, wie man sie auch in der europäischen Literatur findet. Mit Epiphanie wird die Offenbarung oder das Erscheinen eines Göttlichen oder Heiligen in Alltagssituationen bezeichnet. Auch die Offenbarung der shintoistischen Götter, der Kami, zählt zu den Absichten von als *mitate* bezeichneten Handlungen. Siehe Isozaki, Mitate no shuhô, S.127

43 Serres, Atlas, S.27

44 Ebda, S.22

45 Gartenanlagen, besonders Steingärten, gelten neben Teezeremonie und Kabuki als bevorzugter Anwendungsbereich von *mitate*. Für Arata Isozaki, der die „Japan-ness" der japanischen Kultur zum Gegenstand mehrerer Studien gemacht hat, ist der Garten der Schlüsselbereich für die Demonstration

der Technik von *mitate*. Vgl. Isozaki, Mitate no shuhô, S.129; A.I.: Japanness in Architecture. MIT Press 2006

46 Barthes, Das Reich der Zeichen, S.22

47 Serres, Atlas, S.22

48 Ebda, S.26

49 Ebda, S.27

50 Barthes, Das Reich der Zeichen, S.14

51 Serres, Atlas, S.23