

Teruaki Takahashi | Tilman Borsche [Hrsg.]

„Klassisches“

Konzeptualisierungen in West und Ost



CONTRASTE

Studien zur
japanisch-deutschen Kulturkomparatistik

Herausgegeben von
Teruaki Takahashi
Tilman Borsche

Band 5

Teruaki Takahashi | Tilman Borsche [Hrsg.]

„Klassisches“

Konzeptualisierungen in West und Ost

VERLAG KARL ALBER



Copyright zum Bild auf der Rückseite des Covers: Teruaki Takahashi

Umschlagvorderseite nach Entwürfen von Hannah Meyer unter Verwendung eines Tuschebildes von Chiang San-shih und eines Bildausschnittes aus der Titelseite von Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (21756).

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-495-99060-5 (Print)

ISBN 978-3-495-99061-2 (ePDF)



Onlineversion
Inlibra

1. Auflage 2026

© Verlag Karl Alber – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei). Printed on acid-free paper.

Besuchen Sie uns im Internet
verlag-alber.de

Zum Umschlagbild und -farben auf der Cover-Rückseite

Im Hintergrund des Umschlagbildes sind neben den beiden Schlüsselbegriffen der Schriftenreihe „*CONTRASTE*“ und „Kontrastive Kulturkomparatistik“ auch der japanische Begriff für „Kontrastive Kulturkomparatistik“ in sinojapanischen Schriftzeichen, d. h. 比較対照文化学 (hikaku-taishō-bunka-gaku), und das japanische Wort für das Verb „vergleichen“ in japanischer Silbenschrift, nämlich くらべる (kuraberu), aufgereiht. Im inneren Kasten steht der Anfangsbuchstabe C, der den Schlüsselwörtern der Schriftenreihe *CONTRASTE* und *COMPARARE* sowie den Vorsilben CON- bzw. COM- und der Partikel CONTRA gemeinsam ist. In der Mitte des Buchstabens C steht das sinojapanische Schriftzeichen 比 (hi), das sinngemäß dem deutschen Wort „Vergleich(en)“ entspricht. Es stellt zwei Menschenfiguren grafisch in leicht modifizierten Deformationen dar. Sie sind somit gleich und zugleich ungleich, indem sie nebeneinander stehen, um sich miteinander kontrastiv zu vergleichen. Die Öffnung auf der rechten Seite des Buchstabens C weist auf die inter- und multikulturelle Offenheit hin. Die beiden Farben Grün und Blau werden in Japan einer Umfrage gemäß mit Frieden assoziiert, den sich jede inter- und multikulturelle Kommunikation zum Ziel setzt.

高橋輝暁、ティルマン・ボルシェ編

「古典的なもの」
西洋と東洋におけるその理念的形成

「古典的」作品は文化を形成するモデルとしての性格を失ってしまった。とはいえ、それは今日もなお、現代世界にとっての指標として、輝きを放っている。そのモデル的機能の喪失は、さまざまな文化においてそれぞれ慣習化した思考パターンを比較文化的視座から改めて見直すべく促す。—西洋と東洋から専門家が集まり、方法的、概念史的、そして芸術史的観点を踏まえて、「古典的なもの」という西洋の概念に対応するものを東洋に求め、広く認知されて今日まで新たな知的刺激を与え続けている文化的至宝（『易経』、『老子道德経』、儒教、仏教、『源氏物語』、茶の湯など）についての学際的研究成果をここに披露する。「古典的なもの」の受容がその解釈にほかならないとすれば、そこでは、いかにして、そしてどんな意味で、われわれを結びつける規範的価値が獲得されるのか、あるいは逆に失われてゆくのか？

編者紹介

高橋輝暁

立教大学名誉教授。2007 年からヘルダー学会会長。日独の文学、哲学、文化現象について、比較対照文化学的観点からの編著・論文も日独の両言語で多数公刊。その多くは、いわゆる「古典」あるいは「古典的」文化現象に関する研究。比較対照文化学の基礎研究としては、ドイツ語の著書『比較対照文化学への途上にある日本のドイツ文化研究—歴史、理論、事例研究—』(2006)がある。

ティルマン・ボルシェ

ヒルデスハイム大学名誉教授。『哲学概念史辞典』(1975–2004)の共編著者、『一般哲学雑誌』の編者（1995–2015）。編著書には、『言語哲学の古典』(1996)、『さまざまな時代の鏡に映ったヘルダー』(2016)、『学問の自由—変遷する歴史的な文脈における自由な言葉の所在と作法—』(2023) ほかがある、言語哲学、文化哲学、概念史や哲学史の分野で多数の著書と論文を公刊。

Teruaki Takahashi – Tilman Borsche (Hgg.)

„Klassisches“

Konzeptualisierungen in West und Ost

„Klassische“ Werke haben ihren kulturprägenden Modellcharakter verloren. Gleichwohl wirken sie auch heute noch als Orientierungsmarken mit Strahlkraft für die Gegenwart. Das Scheitern ihres alten Anspruchs nötigt zu einer kulturkomparatistischen Revision der je eigenen Denkgewohnheiten. – Spezialisten aus West und Ost suchen in methodischen, begriffs- und kunsthistorischen Studien östliche Entsprechungen zum westlichen Begriff des Klassischen und legen interdisziplinäre und originelle Arbeiten zu anerkannten, immer wieder neu inspirierenden Kulturschätzen (*Yijing*, *Laotse*, Konfuzianismus, Buddhismus, *Genji-monogatari*, Teezeremonie u. a.) vor. Wie und in welchem Sinn gewinnt bzw. verliert eine unvermeidlich interpretierende Rezeption verbindenden und verbindlichen Wert für uns?

Die Herausgeber

TAKAHASHI, Teruaki. Prof. em. an der Rikkyo University/Tokyo, seit 2007 Präsident der Herder-Gesellschaft Japan. Zahlreiche in japanischer und/oder in deutscher Sprache publizierte Studien über japanische und deutsche Literatur, Philosophie und Kulturphänomene nicht zuletzt aus kontrastiv-komparatistischer Sicht. Großenteils handelt es sich dabei um „Klassiker“ bzw. „klassische“ Kulturphänomene. Grundlegend ist die deutschsprachige Monografie *Japanische Germanistik auf dem Weg zu einer kontrastiven Kulturkomparatistik. Geschichte, Theorie und Fallstudien* (München 2006).

BORSCHÉ, Tilman. Prof. em. an der Universität Hildesheim; Mithg. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1975–2004), Hg. *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* (1995–2015), Hg.: *Klassiker der Sprachphilosophie*, München 1996, Hg.: *Herder im Spiegel der Zeiten*, München 2006, Hg.: *Akademische Freiheit. Orte und Regeln des freien Wortes im Wandel geschichtlicher Kontexte*, Baden-Baden 2023. Zahlreiche Beiträge zu Sprach- und Kulturphilosophie sowie Begriffs- und Philosophiegeschichte.

Hinweise für die Leserinnen und Leser

In chinesischen, japanischen und früher auch in koreanischen Schriften wurden und werden Schriftzeichen verwendet. Die nicht nur dadurch, sondern auch wegen kultureller Andersartigkeiten entstandenen Unterschiede der Schreibweisen zwischen östlichen und westlichen Sprachen machen manche Anpassungen erforderlich, die hier kurz erläutert werden sollen:

1. Die Romanisierung des Chinesischen basiert auf Pinyin, d. h. auf dem „Programm zur Fixierung der Laute im Chinesischen“ (漢語拼音方案 / 汉语拼音方案, Hànyǔ Pīnyīn Fāng'àn, vgl. unten Anm. 1 auf S. 139). In Zitaten aus in westlichen Sprachen geschriebenen Texten werden aber die im Original verwendeten Schreibweisen respektiert. Es wird den jeweiligen Autoren überlassen, ob diakritische Zeichen mit angegeben werden oder nicht, und bei Substantiven auch die Entscheidung über Klein- oder Großschreibung sowie unter Hinzufügung von Schriftzeichen die Wahl, welche der drei Schriftsysteme, d. h. traditionelle „Langzeichen“ (繁體字 bzw. 正體字) oder moderne vereinfachte „Kurzzeichen“ (簡體字 bzw. 简化字) oder in Japan verwendete „sinojapanische Schriftzeichen“ (漢字) benutzt wird.
2. Je nach Bedarf und besonders bei der Erstnennung werden den in lateinische Schrift transkribierten chinesischen, koreanischen und japanischen Angaben (Wörter, Phrasen und Sätze) Schriftzeichen beigegeben, um Eingeweihten die Orientierung zu erleichtern. Im Japanischen kann sich dabei auch Silbenschrift mit oder ohne Schriftzeichen vorkommen. Auf Schriftzeichen von ostasiatischen Personennamen wird zumeist verzichtet, wenn sie als Verfassernamen von ursprünglich in westlichen Sprachen erschienenen Schriften schon im Original romanisiert sind.
3. Im historischen Original japanischer Sprache wurden die alten sinojapanischen Schriftzeichen (舊字體, d. h. 旧字体) verwendet, die mit chinesischen Langzeichen weitgehend identisch

sind. Im vorliegenden Buch werden sie aber ggf. durch die vereinfachten neuen Schriftzeichen (新字体) ersetzt, die seit 1946 in Japan eingeführt wurden und deren Vereinfachung weniger radikal sind als diejenige von chinesischen Kurzzeichen.

4. Die Transkription japanischer Texte in lateinische Schrift folgt prinzipiell den von James Curtis Hepburn (1815–1911) entworfenen Regeln, größtenteils in Anlehnung an die englischen Ausspracheregeln, wie der Umgang mit den Konsonanten zeigt. Dagegen ist jeder Vokal isoliert und fast so auszusprechen wie in der deutschen Sprache, wobei nur diejenigen Vokale gedehnt ausgesprochen werden, über die das Dehnungszeichen wie *Ä*, *ä* gesetzt ist. Auf dieses wird allerdings bei japanischen Eigennamen manchmal verzichtet.
5. Japanische Wörter werden bei ihrer Romanisierung prinzipiell kleingeschrieben, es sei denn, dass sie entweder Eigennamen (Okakura) sind oder kontextuell als ins Deutsche eingebürgerte Fremdwörter (Haiku) gelten oder den ersten Wortteil deutscher Komposita (Shoin-Raum) bzw. japanischer Werktitel (*Makura no sōshi*) bilden oder am Satzanfang stehen.
6. Um die Identifizierbarkeit der in die lateinische Schrift transkribierten japanischen Komposita zu sichern, wird möglicherweise zwischen die zusammengesetzten Wörter jeweils ein Bindestrich eingeschoben. Ferner zeigt ein Apostroph zwischen dem Konsonanten „n“ und einem darauffolgenden Vokal (san'ami) oder Halbvokal (*Man'yō-shū*) an, dass die beiden Laute phonetisch isoliert ausgesprochen werden.
7. Die sinojapanischen Schriftzeichen für Japanisch lassen in der Regel mehrere Aussprachemöglichkeiten zu. In den meisten Fällen hat allerdings jedes Wort nur eine Aussprache. Es gibt aber Fälle, in denen die Aussprache schwankt. Dabei werden die Lesarten nicht unbedingt vereinheitlicht.
8. Die Aussprache von Eigennamen und ins Japanische eingebürgerten Fremdwörtern westlicher Herkunft wird in der japanischen Sprache zumeist stark modifiziert. Nicht selten werden sogar dieselben Namen auf verschiedene Weise wiedergegeben. So können bei der lateinischen Transkription die westlichen Eigennamen und auch Fremdwörter entweder dem japanischen Wortlaut folgen, oder sie werden, um ihre Identifikation zu erleichtern, so wiedergegeben, wie es im Deutschen üb-

lich ist. Hierfür wird die im Einzelfall getroffene Entscheidung der Autorinnen und Autoren respektiert.

9. Bei chinesischen, koreanischen und japanischen Personen wird jeweils in ihrer eigenen Sprache der Familienname vor den Vornamen gesetzt. Die Reihenfolge wird aber bei der lateinischen Transkription oft umgekehrt und der deutschen Schreibweise angepasst, um eine Verwechslung der beiden Namen unter denjenigen zu vermeiden, die vom Unterschied der Reihenfolge zwischen Ost und West keine Kenntnis haben. Manchmal, d. h. etwa in den Titelangaben von Gesamtausgaben oder bei manchen historischen Personen älterer Zeiten, dürfte diejenige Reihenfolge angemessen sein, die der Regel der jeweiligen Originalsprache entspricht. Diesem Dilemma entkommt man, indem man alle auf das Initial folgende Buchstaben in Familiennamen unabhängig von der Reihenfolge beider Namen in Kapitälchen setzt. Von diesem Ausweg wird zumindest bei der Erstnennung japanischer Familiennamen Gebrauch gemacht. Bei der Romanisierung chinesischer und koreanischer Personennamen wird der Familienname meistens zuerst genannt, sodass prinzipiell keine Kapitälchen erforderlich sind. Auch hierfür aber gilt je nach Bedarf, d. h. nicht immer, die gleiche Kapitälchen-Regel wie für die japanischen Personennamen. Darüber hinaus werden manchmal, besonders in bibliografischen Angaben u. ä., zuerst Familiennamen genannt, indem unmittelbar darauf jeweils ein Komma und dann der betreffende Vorname folgt.
10. Gebildete oder sozial hochrangigen Chinesen, Koreaner und Japaner früherer Zeiten haben sich, wie es üblich war, zusätzliche Vornamen gegeben und werden oft mit diesen Zusatz-, Künstler- bzw. Gelehrtennamen bezeichnet, während bei Japanern die Familiennamen nicht selten gänzlich unerwähnt bleiben.
11. Östliche ebenso wie westliche Werk- bzw. Buchtitel, aber nicht die Titel von Schriftenreihen bzw. -serien, werden bei ihren lateinischen Transkriptionen bzw. deutschsprachigen Übersetzungen durch Kursivschrift kenntlich gemacht, während bei ihren originalsprachlichen Angaben auf die Anführungszeichen verzichtet wird.
12. Bei bibliografischen Angaben stehen chinesische, koreanische oder japanische Originaltitel in Schriftzeichen (gegebe-

nenfalls auch mit japanischer Silbenschrift gemischt) und/oder in lateinischer Transkription. Ihnen wird jeweils bei der Erstnennung oft auch eine Übersetzung zumeist in deutscher, aber eventuell in englischer oder französischer Sprache beigegeben. Im Fall von übersetzten Schriften wird möglichst der Originaltitel mit genannt. Vor dem Erscheinungsjahr wird unter Umständen auch der Verlagsname eingefügt.

Inhaltsverzeichnis

Hinweise für die Leserinnen und Leser	9
Vorwort	17
Einleitung	19
<i>Tilman Borsche</i>	
„Klassisches“	
Konzeptualisierungen in West und Ost	21
Sektion I	
Methodisches	35
<i>Wiebke Denecke</i>	
Die Gnade der spätgeborenen Klassik	
Prolegomena zu einer Komparatistik des Klassischen	37
<i>Hermann-Josef Röllicke</i>	
„Ein echt Gespenst, auch klassisch hat's zu sein“	
Methode und Ansatz zu einer Hermeneutik der ‚Klassik‘-	
Übersetzung ins Chinesische mit Beispielen aus dem	
buddhistischen Kanon	71
<i>Anna Zschauer</i>	
Klassik zwischen historischem, ästhetischem und	
hermeneutischem Bewusstsein am Beispiel Japans	111
Sektion II	
China	137
<i>Fabian Heubel</i>	
Weg und Sein	
Das erste Kapitel des chinesischen Klassikers <i>Lǎozǐ</i> transkulturell	
gelesen	139

Henrik Jäger

Das *Buch der Wandlungen* aus metaphernanalytischer Perspektive

Zum „ersten Klassiker“ Chinas 197

Heiner Roetz

Klassik und Kritik

Zum »kantischen Moment« im Konfuzianismus 233

Shuangzhi Li

Klassik als Kategorie in der chinesischen Literaturgeschichtsschreibung

Eine Untersuchung am Beispiel von Geng Lins Literaturgeschichte . . 279

Sektion III

Korea und Thailand 295

Mun-Yeong Ahn

Der Kanon der Bildungsmaterialien für die koreanischen Kinder in der Joseon-Dynastie 297

Pornsan Watanangura

Europäische Klassik und ‚Klassik‘ in der Thailiteratur . . . 315

Sektion IV

Japan 331

Teruaki Takahashi

„Alte Musterschriften“, „Vier Bücher und Fünf Klassiker“ als östliche Entsprechungen zum westlichen Begriff des „Klassischen“ 333

Mechthild Duppel-Takayama

Der Klassik-Begriff und ‚koten‘

Entwicklungen im Rahmen der Neuorientierung der japanischen Literaturwissenschaft in der Meiji-Zeit 363

Tanehisa Otabe

Zur Genese des Klassikbegriffs im modernen Japan . . . 391

Naoki Sato

**Kunstgeschichtliches Rezeptionsphänomen des
,Klassischen‘**

Ansätze zu einem west-östlichen Vergleich 411

Wolfgang Christian Schneider

**Das fremde Klassische zu erwerben, das eigene
Klassische zu vermitteln**

**Aoyama Nobutoshi zwischen japanischer und deutscher Kultur im
Kriegsgefangenenlager von Kurume in Japan 437**

Anhänge 453

Teruaki Takahashi

„CONTRASTE“ und „Kulturkomparatistik“ 455

Die Autorinnen und Autoren 461

Register 467

Vorwort

Unter dem Titel „Konzepte des Klassischen in ostasiatischen Kulturen“ fand vom 22. bis 24. März 2018 in Weimar eine Tagung der Klassik Stiftung Weimar statt. Sie wurde von Andrea Albrecht (Heidelberg), Thorsten Valk (Weimar) und Wilhelm Voßkamp (Köln) geleitet, ein Tagungsband wurde nicht publiziert. Da aber viele der in Weimar gehaltenen Vorträge aus der Perspektive einer kontrastiven Kulturkomparatistik als sehr interessant und fruchtbar erschienen, wurden die Herausgeber der Schriftenreihe „CONTRASTE“ zum Publikationsvorhaben des vorliegenden Bandes angeregt und haben im Jahr 2021 Referentinnen und Referenten der Weimarer Tagung sowie weitere sachkundige Kolleginnen und Kollegen zur Mitarbeit eingeladen. Aus dieser Initiative ist nach vielen weiteren Gesprächen und schriftlichem Austausch der vorliegende Sammelband als fünfter Band der genannten Schriftenreihe erwachsen. In ihm wurden 14 Beiträge einerseits aus westlichen Betrachtungsweisen und aus ostasiatischen sowie südostasiatischen Perspektiven andererseits unter einem aktualisierend modifizierten Titel versammelt.

Dabei steht der Haupttitel des Buches „Klassisches“ in Anführungszeichen. Damit soll signalisiert werden, dass der Begriff des „Klassischen“ westlicher Herkunft ist und sein Vorhandensein und gewisse mit diesem Prädikat auszuzeichnende Phänomene in außerwestlichen Kulturräumen nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden können, sondern ihre möglichen Entsprechungen erst zu suchen sind. Wenn man sie findet, sollte man sie dadurch klären, dass man hinsichtlich entsprechender Begriffe und Kulturphänomene Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen West und Ost herausarbeitet. Mit methodischer Hilfe dieses kontrastiven Vergleichens sind in östlichen Kulturtraditionen Konzepte, die dem im Westen entstandenen Konzept des „Klassischen“ unter bestimmten Aspekten entsprechen, zu entdecken, sodass Bezüge auf das westliche Prädikat „Klassisches“ hergestellt werden können. Auch auf diesen Umstand soll der Untertitel „Konzeptualisierungen in West und Ost“ hindeuten.

Bezüglich methodischer Verfahrensweisen sei auch auf die Einleitung und die im Schlusskapitel „Anhänge“ gegebene Darstellung der Konzeption der Schriftenreihe „*CONTRASTE*. Studien zur japanisch-deutschen Kulturkomparatistik“ verwiesen. Am Ende des Bandes folgen ein Autorenverzeichnis und ein Register. Zudem finden sich vor dem Inhaltsverzeichnis „Hinweise für die Leserinnen und Leser“, die insbesondere im Hinblick auf Unterschiede der Schreibweisen zwischen westlichen und östlichen Sprachen erforderlich und hilfreich sein dürften.

Unser aufrichtiger Dank gilt den Autorinnen und Autoren, die von der langen Vorbereitungsphase bis zur Publikation des vorliegenden Bandes mit Geduld und Engagement kooperiert haben. Zu danken haben wir auch der Klassik Stiftung Weimar für ihre ersten Anregungen und die Zusammenführung von mehr als der Hälfte der hier mitwirkenden Autorinnen und Autoren. Ausdrücklich gedankt sei ferner Dr. Marit Breede für ihr aufmerksames Mitlesen und ihre gewissenhafte Korrekturarbeit sowie Frau Rina Tanaka, die hilfreich an der Erstellung des Registers beteiligt war. Zu Dank verpflichtet sind wir ebenfalls dem Verlag Karl Alber und dessen Verlagsleiter Lukas Trabert sowie seinem Nachfolger Dr. Maik Sühr für die Aufnahme auch des fünften Bandes der Schriftenreihe »*CONTRASTE*« in das Verlagsprogramm. Nicht zuletzt danken wir dem Verlagsteam für die effektive und vertrauensvolle Betreuung.

Tokyo / Hildesheim im Herbst 2025
Die Herausgeber

Einleitung

„Klassisches“

Konzeptualisierungen in West und Ost

Das Konzept

Das Prädikat des „Klassischen“ markiert Werke oder Praktiken als mustergültig und verleiht ihnen die Aura einer fraglosen Permanenz. In Kulturnationen mit eigener Schrifttradition wird die nachwachsende Generation an den literarischen Klassikern ausgebildet. Künstler aller Genres nehmen an den Klassikern ihrer Disziplin Maß, sei es nachahmend oder wetteifernd, kritisierend, konkurrierend oder transzendierend. Die Kulturvermittler üben sich in Pflege und Überlieferung, in Tradition, Kommentierung und Interpretation des so Ausgezeichneten, um es für ihre jeweilige Gegenwart zur Geltung zu bringen und zu aktualisieren.

Der Status des Klassischen, insbesondere die ihnen angesonnene Permanenz sind ein Produkt der Rekonstruktion von Vergangenen, das eben damit für die Nachgeborenen präpariert und als klassisch deklariert wird. Nicht alles ist auf solche Weise machbar. Der Anspruch des Klassischen muss auch verstanden und angenommen werden, er muss einleuchten, überzeugen und sich über die eigene Zeit hinaus als zumindest kritikwürdig und damit als aktuell erweisen. Darin liegt sein Geheimnis.

Phänomene dieser Art sind uns aus Europa geläufig. Auch wenn die klassische Antike naturgemäß nichts von ihrer Klassizität wusste, blieb sie bis heute das Modell für klassische Werke, Autoren und Epochen späterer Zeiten. In der Neuzeit wurde das Klassische der Antike auf andere Kunstgattungen übertragen, auch auf andere Schriftkulturen und Kunsttraditionen. Dort ist es zwar nicht selbstverständlich, aber auch nicht nur Importware, häufig trifft es auf verwandte eigene Konzepte. Ohne erkennbare oder auch nur mut-

maßliche historische Einflüsse annehmen zu müssen, lassen sich fruchtbare, wechselseitig erhellende Vergleiche anstellen.

So erweisen sich die vielfältigen Phänomene des Klassischen als ein klassisches Feld kontrastiver Kulturkomparatistik. Sie sind nicht auf Literatur beschränkt, es geht um eine Vergleichbarkeit kultureller Phänomene mit und ohne wechselseitige Einflüsse und jenseits von Prioritätsansprüchen. Doch wie kann man hier vergleichen? Worin liegen Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede? Probleme dieser Art waren Motive und bleiben Hauptfragen der Beiträge sowohl für die Tagung in Weimar (vgl. Vorwort) als auch für das vorliegende Buchprojekt.

Als „klassisch“ erweist sich ein anerkannter Text dadurch, dass er über mehrere Epochen neu gelesen wird, auch wenn er in der üblichen Lesart nicht mehr verständlich ist, und dass er weiterlebt, indem er sich transformiert.

I. Methodisches

Der Eröffnungsbeitrag hat programmatischen Charakter. Wiebke Denecke, „Die Gnade der spätgeborenen Klassik. Prolegomena zu einer Komparatistik des Klassischen“, liest die verbreitete Diagnose einer „verspäteten“ deutschen Klassik mit konstruktiver Ironie positiv. Der Rückblick auf die bereits etablierten Klassiken der nationalen Literaturen der frühen Neuzeit habe zu einer Erweiterung und Vervielfältigung des nun in historistischer Perspektive neu entwickelten Klassikbegriffs geführt und erleichtere damit den Einstieg in eine globale Phänomenologie des „Klassischen“. Indem die Kritik am Begriff der Klassik universalisiert wird, übersteigt sie dessen normative Ansprüche und kann neutrale transkulturelle Vergleichsmöglichkeiten suchen, indem sie fragt: Was ist das (literarisch/künstlerisch/politisch) Verbindende und Verbindliche einer Epoche, die ihre Klassik sucht? Das so von seiner abendländischen Wurzel in der Renaissance gelöste Konzept des Klassischen ist auf diesem Weg mühelos z. B. auch in der chinesischen Tradition zu finden und lässt dort eine ganz eigene Begriffsgeschichte und Begriffspolitik erkennen. Die zweite Hälfte des Textes skizziert dieses phänomenologische Programm zunächst an drei europäischen Beispielen: im alten Ägypten, im hellenistischen Alexandria, im kai-

serzeitlichen Rom, und legt dar, wie hier unter sehr unterschiedlichen soziokulturellen und politischen Voraussetzungen Klassik-Diskussionen geführt wurden. Kontrastiert wird diese Darstellung sodann mit der zentral durch den Kaiser eingesetzten und kontrollierten Beamtenkultur Chinas. Dort konnten durch eine staatliche Akademie und ein zentral organisiertes Prüfungssystem über zweitausend Jahre hinweg jeweils als „klassisch“ anerkannte Bildungsinhalte bewahrt und fortgebildet werden. Mit einem solchen phänomenologisch gebildeten Blick gelingt es der Autorin, Klassisches und Klassizismen nicht als absolute Wertungen, sondern als je eigenständige Wege von Traditionsbildung zu verstehen und zu vergleichen.

Hermann-Josef Röllicke, „‹Ein echt Gespenst, auch klassisch hat's zu sein›. Methode und Ansatz zu einer Hermeneutik der ‚Klassik‘-Übersetzungen ins Chinesische mit Beispielen aus dem buddhistischen Kanon“, wählt den umgekehrten Weg. Ausgehend von dem historisch vorgegebenen normativen Begriff des „Klassischen“ in Europa, der nicht revidiert wird, untersucht er die vorliegenden Versuche einer Anwendung dieses Begriffs auf chinesisch-buddhistische Texte: Mit welchen bekannten chinesischen ‚Übersetzungsworten‘ wurde das aus Europa importierte ‚klassisch‘ in diesen Texten wiedergegeben? – Es zeigt sich, wenig überraschend und Punkt für Punkt genau belegt, dass der europäische Begriff der Klassik bei diesen Versuchen seiner Übertragung in einen anderen Kulturraum diffundiert. Eine Rückübersetzung der einschlägigen chinesischen Termini in „Klassik“ bzw. „klassisch“ führt in nichts als unverbindliche Assoziationen. Für fruchtbare kulturvergleichende Studien eigne sich keine Theorie, die davon ausgeht, dass der herkömmliche Begriff der westlichen Klassik sich auf andere Kulturen anwenden ließe und dass auch außerhalb westlicher Kulturgebiete dem „Klassischen“ entsprechende Kulturphänomene zu finden wären.

Anna Zschauer: „Klassik zwischen historischem, ästhetischem und hermeneutischem Bewusstsein am Beispiel Japans“. Unter diesem Titel zeichnet Anna Zschauer ein komplexes Reflexionsgeflecht zum allgemeinen Thema der Klassik. Diese versteht sie als einen Kanon zur jeweiligen Selbstvergewisserung von und in Gemeinschaften. Ausgehend vom selbstgewissen Vergleichen wird genau diese Tätigkeit hinterfragt, indem gezeigt wird, dass und

wie die Begegnung mit fremden Formen und Erscheinungsweisen des Verbindlichen die eigenen Vergleichsmaßstäbe und damit deren kulturelle Spezifität und ihre besonderen Geltungsbedingungen zu Bewusstsein bringt. Dieses Geflecht und die aus der Begegnung mit dem Fremden entstehenden Wechselwirkungen werden am Beispiel Japans entwickelt. Insbesondere werden sie an der Rolle des *Genji Monogatari* (源氏物語, *Die Geschichte vom Prinzen Genji*) in der einflussreichen Darstellung und Interpretation von MOTOORI Norinaga (本居宣長, 1730–1801) exemplifiziert. So werden die wissenschaftspolitische Absicht dieser Darstellung und ihre historischen Folgewirkungen im nationalen Erziehungsprogramm des modernen Japans anschaulich nachvollziehbar. Schließlich wird aus der Sicht einer nach-modernen Gesellschaft das Ziel vergleichender Klassikerforschung darin gesehen, „einen fortlaufenden [...] Dialog zwischen Forschern und zwischen Forschenden und Klassikern zu etablieren“, um ein wechselseitiges und zukunftsweisendes „Verständnis für die Parameter des Prozesses der Klassikbildung zu schaffen“.

II. China

Einen ganz anderen Zugang wählen die ersten zwei der folgenden Beiträge. Hier geht es um unbestritten anerkannte „Klassiker“ der chinesischen Kultur, die nicht nur bei europäischen Rezipienten einerseits große Faszination auslöst, andererseits aber immer auch große Verständnisschwierigkeiten hervorgerufen haben. Beide Autoren versuchen, die Bildersprache ihrer Texte nicht nur philologisch und hermeneutisch zu erschließen, sondern vor allem, sie durch neuartige Lektüremethoden als epagogische Wege wirksam werden zu lassen. Ein Leser, der sich im Blick auf aktuelle Fragen seines eigenen Lebens auf die Bilder der Texte einlässt, kann in ihnen Hinweise finden, genau diese Probleme besser zu verstehen und günstigenfalls einer nicht vorgegebenen eigenständig zu findenden Lösung zuzuführen. Die beiden weiteren Beiträge zu China richten ihr Augenmerk stärker auf die vielfältigen kulturgeschichtlichen Wechselwirkungen zwischen China und Europa sowie auf die unterschiedlichen Darstellungsmethoden der behandelten Gegenstände, hier eher historisch, eher systematisch dort.

Fabian Heubel: „Weg und Sein. Das erste Kapitel des chinesischen Klassikers *Lǎozǐ* transkulturell gelesen.“ Dieser Text unterzieht das erste Kapitel der Schrift *Lǎozǐ* (*Laotse* 老子) einer neuen transkulturellen Lektüre. Die unter modernen Sinologen verbreiteten Versuche der Rekonstruktion eines „Urtextes“, die sich auf neuere archäologische Funde gründen, weist er mit guten Gründen zurück. Doch stützt er sich dabei weder auf altchinesische Kommentarliteratur (Traditionalisten) allein, noch allein auf moderne europäisierende Interpretationen (Modernisten), sondern plädiert dafür, die Stärken dieser beiden in der gegenwärtigen Diskussion einflussreichsten Lektürewesen zu verbinden. Dabei werden die wegweisende Übersetzung von Richard Wilhelm (1873–1930), ihre Resonanz in Heideggers „gegenwärtiger“ Heraklit-Lektüre einerseits und andererseits Mǒu Zōngsān (牟宗三, 1905–1995) durch Kant inspirierte *Lǎozǐ*-Lektüre referiert und kritisch miteinander verglichen. Das geschieht vor dem Hintergrund einer Beantwortung der umstrittenen Frage, wozu überhaupt (alte) Kommentare lesen? Beiherlaufend wird das grundsätzliche Problem des Übersetzens, nicht nur, aber besonders des Übersetzens alter chinesischer Texte, ausführlich diskutiert. Anhand einer wörtlichen und Wort für Wort kommentierenden „Roh“-Übersetzung des Textes und der Diskussion ausgewählter für die Tradition bedeutsamer Kommentare wird den Lesern ein historisch informierter und sprachphilosophisch begründeter Zugang zum Verständnis des Textes eröffnet, der produktive Anregungen für eine neue Begegnung zwischen dem paradoxen Denken, dass der Text zum Ausdruck bringt, und dem philosophischen Horizont der Gegenwart vermittelt. „Weg“ (dào 道) und „Atemwandel“ (qìhuà 氣化) gehören zusammen.

Henrik Jäger, „Das *Buch der Wandlungen* aus metaphernanalytischer Perspektive. Zum ‚ersten Klassiker‘ Chinas“, nimmt die Bildersprache dieses ältesten und befremdlichsten unter den chinesischen „Klassikern“, *Yijing* (易經), auf neue Weise ernst. Als Hilfsmittel dient ihm die kognitive Metaphertheorie von Lakoff und Johnson, die darauf verweist, wie sehr die menschliche Orientierung in der Welt generell von jeweils überlieferten Bildern, Geschichten und deren Aneignung getragen und gesteuert wird. In solchen Bildern konnten Leser zu allen Zeiten ihre persönlichen Lebensthemen in paradigmatischer Weise ausgedrückt finden und auf diese Weise Verständnis und Orientierung in schwie-

rigen Situationen suchen. Eine ausführliche Geschichte der *Yijing*-Überlieferung, insbesondere der Entwicklung von den frühen Knochenorakeln zu den klassischen Linientexten der Hexagramme, mit dem auch die chinesische Schrift eine neue Entwicklungsstufe erreichte, erläutert den Übergang der Orakeldeutung zur philosophischen Schriftauslegung, und damit des *Yijing* vom Orakelbuch zum Weisheitsbuch. Auch hier liegt der Akzent auf der Notwendigkeit einer Aneignung des Vernommenen bzw. Gelesenen im Kontext des eigenen Lebens. So etablierte sich eine vielschichtige und nicht vornehmlich an allgemeinen Begriffen orientierte Erinnerungskultur der Interpretationsgemeinschaft. Ausführlich wird die Textstruktur der Hexagramme erläutert und an drei im Detail analysierten Beispielen dargestellt. Auch in diesem Beitrag dient eine Würdigung der Kritik der „Modernisten“ vornehmlich zur Präzisierung der sehr viel weiter reichenden und philosophisch fruchtbareren Deutungsangebote der „Traditionalisten“.

Heiner Roetz: „Klassik und Kritik. Zum ‚kantischen Moment‘ im Konfuzianismus“. Ausgangspunkt ist die Kritik am Konfuziusbild im Europa der späten Aufklärung, vor allem bei Kant, die sogleich konfrontiert wird mit sehr viel verständnisvolleren und durchaus positiven Chinabildern der frühen Aufklärung (Leibniz und Wolff). Historische Studien führen Roetz zu dem Ergebnis, dass viel mehr China in der europäischen Aufklärung wirksam war, als unsere Geschichtsschreibung wahrhaben will. Den Hauptteil des Textes aber machen Berichte über die umgekehrte Rezeption europäischen Denkens im modernen China aus, insbes. im Rahmen einer breiten Kant-Rezeption, die an verbreitetes aufklärerisches Gedankengut in den chinesischen Klassikern anknüpfen konnte. So zeigt der Text ein hochkomplexes Geflecht von Gemeinsamkeiten und Unterschieden und wechselseitigen sowohl affirmativen, als auch und vor allem kritischen Inspirationen. Forderungen nach einer Rückkehr zum Kanon der Klassiker, die in jeder Epoche neu und anders gelesen wurden, begegnet ebenso häufig wie eine grundsätzliche „Klassiker-Kritik“ – so der Titel des zentralen und längsten Abschnitts 6 des Textes –, eine Kritik, die mit der tiefen Krise nach der Zeit der Streitenden Reiche einsetzte und bis hin zu kaiserlich verordneter Bücherverbrennung führte. Mit dieser Klassiker-Kritik (Mengzi bzw. Menzius 孟子, um 370 – um 290 v. Chr.) rückte der einzelne Mensch der Gegenwart ins Zentrum der Aufmerksamkeit eines neuen Zeitgeistes, was das in Eu-

ropa verbreitete (und nicht grundlose) Bild der Konfuzianer als bedingungsloser Traditionalisten zu relativieren hilft. Der Text skizziert ein umfassend angelegtes Panorama chinesischer Kulturgeschichte, welche Anregungen für unabsehbare Zukunftsmöglichkeiten birgt.

Shuangzhi LI (李双志) beginnt seinen Beitrag „Klassik als Kategorie in der chinesischen Literaturgeschichtsschreibung. Eine Untersuchung am Beispiel von Geng Lins Literaturgeschichte“ mit der Feststellung, dass es in China vor der Konfrontation mit westlicher Literaturgeschichte kein Interesse an einer Geschichtsschreibung von Literatur gegeben habe. Man ordnete die außerordentlich umfangreiche Literatur nicht chronologisch, sondern taxonomisch nach den vier Kategorien Jing (经), Shi (史), Zi (子), Ji (集)¹, die für eine konfuzianisch geprägte, hierarchische Auffassung des gesamten Schrifttums stehen, wie sie durch die Katalogisierung der kaiserlichen Bibliothek vorgegeben war. Alle anerkannten Texte wurden wie in einem synchronischen Panorama dargestellt und verglichen. Die europäische chronologische Perspektive wird erst später aus dem sich westlich orientierenden Japan übernommen. Der Autor erläutert den Beginn der Literaturgeschichtsschreibung in China um 1900 an einigen wenigen Beispielen, um sie sodann ausführlich an Geng LINS (林庚, 1910–2006) epochemachendem Werk darzustellen und kritisch zu kommentieren. In dieser Sicht erhält die Kategorie des „Klassischen“ eine kritische Bedeutung. Sie bezeichnet die zu einem poetischen Regelwerk erstarrte Form der traditionell anerkannten alten chinesischen Literatur, die es heute zu überwinden gelte.

III. Korea und Thailand

Andere ostasiatische Länder, exemplarisch dargestellt an Korea und Thailand, sahen sich vergleichbaren kulturellen Einflüssen ausgesetzt, vor allem durch den Buddhismus in seinen unterschied-

¹ „So schreibt man die vier Zeichen nach der modernen Transkription der chinesischen Sprache, die mittlerweile auch international üblich benutzt wird. Die neue Schreibweise entspricht Conradys Umschreibung wie folgt: Jing – King, Shi – ssu, Zi – tsu, Ji – tsip.“ (Fußnote 5 in Shuangzhi Lis Beitrag im vorliegenden Band)

lichen Ausprägungen, den Konfuzianismus und spätere Begegnungen mit der neuzeitlichen europäischen Zivilisation. Sie fanden eigenständige Wege der Anpassung und Integration des Neuen zu dem, was nun, intern und extern, gelegentlich als ihre Klassik wahrgenommen wird.

Mun-Yeong AHN (安文榮): „Der Kanon der Bildungsmaterialien für die koreanischen Kinder in der Joseon-Dynastie“. Die Auszeichnung des ‚Klassischen‘ und eine dieser Auszeichnung in der Regel vorausgehende Kanonbildung sind immer verbunden mit der Bildungspolitik des betreffenden Landes, oft auch mit der Nationenbildung selbst. Das macht Ahn deutlich im Blick auf Korea, näher auf die 500 Jahre der Regierungszeit der Joseon-Dynastie (朝鮮王朝, 1392–1910). In Korea ging es dabei nicht nur um die Lehre chinesischer Schriftzeichen, sondern stets auch um einen Bildungskanon neokonfuzianischer Ethik, der sich in ständiger Auseinandersetzung mit dem chinesischen Erbe entfaltet und auf diesem Weg einen typisch koreanischen Neokonfuzianismus geprägt hat. Dadurch bildete sich das nationale Selbstbewusstsein eines Kulturlandes, in dem die konfuzianistische Ethik mit höchstem Anspruch gepflegt wurde. Angesichts der Tatsache, „dass die Lehre von Konfuzius (孔子, 551–479 v. Chr.) ihre Bedeutung für den praktischen Alltag der modernen Koreaner noch nicht eingebüßt hat“, sieht sich die „klassische“ Tradition des koreanischen Neokonfuzianismus seit Beginn der Modernisierung gegen Ende der Joseon-Dynastie über die Zeit der japanischen Kolonialherrschaft (1910–1945) und die darauf folgenden Ereignisse der Teilung des Landes (1945) und des Koreakriegs (1950–1953) hinaus bis heute mit der Notwendigkeit der Anpassung an importierte Standards einer westlichen und zuletzt globalen Moderne konfrontiert.

Pornsan Watanangura: „Europäische Klassik und Klassik in der Thailiteratur“. Ausgehend von einer Reflexion der Kanonisierungsprozesse in verschiedenen Nationalliteraturen und deren Diskussion in der europäischen Literaturwissenschaft konstatiert Watanangura das Zusammenwirken verschiedener günstiger Faktoren bei der Ausbildung nationaler Klassiken in solchen Epochen, die rückblickend als politische und sprachliche Blütezeiten einer Nation wahrgenommen werden. Ähnliches lässt sich auch in der Thailändischen Literaturgeschichte feststellen. Charakteristische Unterschiede sind in der historischen Bestimmung des „Klas-

sischen“ erkennbar. Die vielfältigen Übernahmen aus anderen Kulturen – Indien, Kambodscha, später auch Europa – werden in Thailand assimiliert, ohne den Status eines nachzuahmenden Ideals zu beanspruchen, wie es der „klassischen“ Antike für das neuzeitliche Europa zugesprochen wurde. Auch die Rolle des individuellen Künstlers wird weniger betont. Was den Wert eines Kunstwerks bestimmt, ist nicht das Kunstgenie, sondern die Erfüllung der Aufgabe der Kunst, dem Ansehen des jeweiligen königlichen Hofes und der buddhistischen Religion zu dienen. Mit folgenden Worten fasst die Autorin ihre Antwort auf die durch das Tagungsthema in Weimar gestellte Frage zusammen: „Nur sehr eingeschränkt ist ein europäischer Begriff von ‚Klassik‘ auf die thailändische Literatur anwendbar. Weder einzelne Autoren noch Werke können ihn für sich beanspruchen. Der in Europa regelhafte Befund jedoch, dass ‚klassische‘ Perioden einer Literatur zusammenfallen mit einigermaßen stabilen politischen Verhältnissen und mit gemeinsamen Ordnungsvorstellungen einer Generation oder mindestens ihrer Eliten, kann auch für Thailand gelten.“

IV. Japan

Japan hat seine heute gerne „klassisch“ genannte Literatur und Kunst aus China importiert und später den europäischen Begriff der Klassik nach China exportiert. Besonders intensiv und vielschichtig wurde daher die Diskussion um Aneignung bzw. Transformation des Begriffs der Klassik in Japan geführt und reflektiert. Eine Darstellung dieser Wechselwirkungen in fünf Beiträgen schließt den Band ab.

Teruaki TAKAHASHI (高橋輝暁), „Alte Musterschriften“, Vier Bücher und Fünf Klassiker als östliche Entsprechungen zum westlichen Begriff des „Klassischen“ enthält genau das, was der Titel sagt: Er beginnt mit einer sorgfältigen Etymologie der chinesischen Zeichen für „klassisch“ 古典, d. h. „koten“, und entfaltet dann die Geschichte des Imports, der Übersetzung und der unterschiedlichen Verwendungen von „klassisch“ im Japanischen mit chinesischer und vor allem europäischer Herkunft in den jeweiligen sprach- und kulturgeschichtlichen Bezugsrahmen. Als nächster Schritt folgt eine subtile Analyse der für westliche Leser häufig

verwirrenden Bezeichnung der kanonischen Texte der konfuzianischen Tradition als „Vier Bücher und Fünf Klassiker“. Diese sind in ihrer Entstehung und ihrer Bedeutung so miteinander verschränkt, dass es einerseits gute Gründe gibt, alle als „klassisch“ zu klassifizieren, denn ihnen wird durchaus normative Bedeutung zugesprochen („Musterschriften“), andererseits fehlt ihnen das Merkmal der Historizität des europäischen Klassikbegriffs. In einem weiteren Abschnitt wird anhand eines altjapanischen Ritterepos aus dem späten 14. Jahrhundert die Einführung des sinojapanischen Doppelzeichens „koten“ vorgestellt, das in Japan zuerst in Bezug auf ethisch-normative Handlungsmuster benutzt und bald auch zur Bezeichnung kanonischer Texte des Konfuzianismus eingesetzt wurde. Die im 18. Jahrhundert einsetzende neue Wertschätzung japanischer Literatur (Kokugaku, 国学) in ausdrücklicher Abgrenzung zu chinesischen Texten ersetzt diesen Begriff für die nun als vorbildlich angesehene und damit kanonisierte ältere japanische Dichtung durch ein rein japanisches Wort für „alte Schriften“. Im Prozess der Modernisierung Japans seit Mitte des 19. Jahrhunderts wird der Begriff „koten“ schließlich auf die nun zur Aneignung empfohlene „westliche“ Literatur übertragen, die man im Blick hatte, wenn man im sich eurozentrisch modernisierenden Japan von „Weltliteratur“ sprach. Dabei wird der Begriff „koten“ aber auch auf alle nach wie vor hoch geschätzte alte japanische Literatur bezogen, die vor der Modernisierung Japans bis Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Auf diese Weise behält „koten“ bis heute die Bedeutung „alte Musterschriften“, ein Wort, das nicht wie sein europäisches Pendant „Klassik“ daneben auch als Epochenbegriff verwendbar ist. So kann man heute wohl von klassischen Werken der japanischen Literatur sprechen, nicht aber eine Zeitepoche der japanischen Literaturgeschichte als „klassisch“ bezeichnen, wie das in europäischen Darstellungen der japanischen Literaturgeschichte mitunter geschieht.

Mechthild Duppel-Takayama, „Der Klassik-Begriff und ‚koten‘. Entwicklungen im Rahmen der Neuorientierung der japanischen Literaturwissenschaft in der Meiji-Zeit“ (明治時代, 1868–1912) präsentiert eine detailreiche, sehr informative, vielfältig belegte Darstellung der japanischen Literaturgeschichtsschreibung von der Meiji-Zeit (vorher gab es keine) bis heute. Die unterschiedlichen Interessenlagen der Autoren werden klar benannt: Es geht

vornehmlich um eine Abgrenzung der japanischen Literatur von der chinesischen, eine neue Orientierung an westlichen Vorbildern sowie um Versuche, die jeweiligen nationalen Eigenheiten und Vorzüge hervorzuheben. Übertragungen europäischer Gattungsbezeichnungen werden herangezogen, um eine Periodisierung der japanischen Literatur zu begründen, indem sie die allmähliche Entwicklung des heute üblichen Übersetzungswortes für Klassik „koten“ nachzeichnen. Mit Blick auf divergierende Bedeutungsentwicklungen entfaltet sich dabei eine auch begriffsgeschichtlich reflektierte sehr aufschlussreiche Darstellung. Angesichts der Missverständlichkeit des Terminus „koten“ hält es die Autorin für gut nachvollziehbar, dass „heute in der japanischen Literaturgeschichte auf die Bezeichnung von bestimmten Literaturepochen als ‚klassisch‘ verzichtet wird“. Ferner weist sie darauf hin, „dass die japanische Literaturwissenschaft andere Kategorien als die westliche zur Anwendung bringt und in diesem Rahmen das Konzept der Klassik von dem im Westen divergiert.“ In solchen Umdefinitionen von bereits Bestehendem zur Abgrenzung gegenüber dem Neuen bildet sich schließlich eine Darstellungspraxis heraus, „die in kulturellen Zusammenhängen weltweit zu finden, in Japan aber bis heute besonders ausgeprägt ist“.

Tanehisa OTABE (小田部胤久), „Zur Genese des Klassikbegriffs im modernen Japan“, gibt eine historisch-systematische Analyse des aus dem Westen importierten Begriffs der Klassik in Bezug auf die japanische Literatur- und Kunstgeschichte. Otabe konstatiert eine japanische Renaissance des Klassik-Themas in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Er unterscheidet und diskutiert deskriptive, stilistische und normative Aspekte dieses im westlichen Sinn verstandenen Begriffs, für den sich, im Hinblick auf den Beginn des japanischen Verwestlichungsprozesses Mitte des 19. Jahrhunderts, um die Wende zum 20. Jahrhundert in der japanischen Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung der Terminus „koten“ eingebürgert hat. Stilistisch argumentierende Darstellungen von Klassik in der japanischen Kunst und Literaturgeschichte orientieren sich an Kategorien der Hegel'schen Ästhetik und charakterisieren diese daher gerne als romantisch, wenn sie nicht die Anwendung solcher Kategorien auf die japanische Tradition generell kritisieren, wie es sich bei Fenollosa und seinem Schüler Kakuzō oder Tenshin OKA-

KURA (岡倉覚三 oder 天心, 1862–1913) beobachten lässt. Letzteres tritt ganz in den Vordergrund bei den Autoren Raphael von Koeber (1848–1923) oder Tetsurō WATSUJI (和辻哲郎, 1889–1960), die einfach nach vorbildlichen Kunstwerken in der japanischen Tradition suchen, vor allem solchen, die schon lange unbestrittene und breite Anerkennung gefunden haben und die deshalb als klassisch angesehen werden sollten. Der Text schließt mit kommentierten Abbildungen von zwei Werken, die bei Watsuji in diesem normativen Sinn als klassisch gelten können.

Naoki SATO (佐藤直樹), „Kunstgeschichtliches Rezeptionsphänomen des ‚Klassischen‘. Ansätze zu einem west-östlichen Vergleich“, beginnt mit einer detaillierten Beschreibung der Entstehung des klassischen Ideals in der europäischen Kunstgeschichte der Neuzeit und ihrer theoretischen Reflexion, die schon in der Antike begann und die für ihre Normen universelle Gültigkeit beanspruchte. Vergleichbare normative Rezeptionsphänomene stellt der Beitrag in der japanischen Kunstgeschichte fest. Den ersten Höhepunkt konstatiert er für die Malerei in der Muromachi-Zeit (室町時代, 1336/1338–1573), für die die chinesische Tuschemalerei der Song- und Yuan-Dynastie (宋 960–1279 u. 元 1271–1368) normative Bedeutung gewann. Maßgebend wirkte hier die Kanō-Schule (狩野派), die in Reaktion auf die anerkannte Normativität der chinesischen Vorbilder bald über die Nachahmung hinausging und Modifikationen einführte. Der prächtige Stil der chinesischen Malereien wurde dabei schlichter, fließender, „natürlicher“. Doch diese Abweichungen mündeten in eine neue Normativität. So entsteht eine eigene japanische Ästhetik als kreative Antwort auf die Rezeption von normativ übernommenen chinesischen Vorbildern. Doch auch diese Fortentwicklung kann sich auf chinesische Vorbilder stützen, und zwar in der Kalligraphie, die schon viel früher, gewiss auch aus der Not des Schreibens heraus, vereinfachende Stilformen eingeführt hatte. Noch deutlicher als in Malerei und Kalligraphie wird diese Entwicklung in anderen Künsten erprobt. Vorbildlich wirkte dabei die Teekunst, deren Entwicklung Sato hier ausführlich diskutiert, insbesondere im Blick auf den großen Teemeister SEN no Rikyū (千利休, 1522–1591). Die mit diesen Tendenzen der Emanzipation von chinesischen Vorbildern verbundene „Aufwertung japanisch-volkstümlicher Unvollkommenheit und Schlichtheit“, entwickeln sich subtile neue Normen: Normen der Schlichtheit, die für

die japanische Ästhetik späterer Zeiten charakteristisch geworden sind. – Die Anschaulichkeit der dargestellten Entwicklungen wird durch eine große Zahl höchst erhellender Abbildungen gesteigert.

Wolfgang Christian Schneider: „Das fremde Klassische zu erwerben, das eigene Klassische zu vermitteln. AOYAMA Nobutoshi zwischen japanischer und deutscher Kultur im Kriegsgefangenenlager von Kurume in Japan“. Mit diesem Beitrag ergänzt und vervollständigt Wolfgang Christian Schneider seinen Forschungsbericht über Leben und Werk von AOYAMA Nobutoshi (青山延敏, 1888–1974), der in Band IV der *CONTRASTE*² erschienen ist, durch neue Textfunde. Hier werden erstmals Korrespondenzen und Selbstausslegungen früherer, auf Deutsch verfasster Gedichte dieses kaum bekannten japanischen Autors veröffentlicht. Sie wurden im Geist des Stefan George-Kreises verfasst und sind der „Weltliteratur“ gewidmet. Dabei galt für Aoyama der zeitgenössische Dichter Stefan George als „Klassiker“. Darüber hinaus wird in diesem Beitrag auch das nur in einer Sütterlin-Handschrift vorliegende Skript (1919) einer kurzen Geschichte des japanischen Theaters referiert und erstmals öffentlich bekannt gemacht. Aoyama hatte es ausdrücklich für deutsche Leser, genauer für die Kriegsgefangenen in Kurume (久留米), einer Stadt auf der Insel Kyūshū (九州), verfasst, um ihnen damit, Schneider zufolge, „klassische“ Stücke der japanischen Theatergeschichte vorzustellen. Diese kostbaren Funde zeigen ein Kriegsgefangenenlager als fruchtbare und wechselseitige Kulturbegegnungsstätte.

2 Wolfgang Christian Schneider: ‚Franz von Assisi und der Mond aus dem Zensurfenster‘ von Aoyama Embin. In: *Denken | Sehen. Japanisch-Deutsche Spaziergänge auf Kunstwegen*. Karl Alber: Baden-Baden 2024 (= *CONTRASTE* 4). S. 35–91. Bei „Emlin“ hier handelt es sich um eine andere Lesart des Schriftzeichenpaars für Aoyamas Vornamen „延敏“ als bei „Nobutoshi“ im Titel des in den vorliegenden Band aufgenommenen Beitrags – ein Beispiel dafür, dass die Schriftzeichen für Japanisch mehrere Aussprachemöglichkeiten zulassen. Dazu vgl. „Hinweise für die Leserinnen und Leser“ im vorliegenden Band auf S. 10, Nr. 7.

Sektion I

Methodisches

Die Gnade der spätgeborenen Klassik

Prolegomena zu einer Komparatistik des Klassischen

1. Die Chance der späten deutschen Klassik

Deutschland ist bekannt als Nation der Spätgekommenen und Spätgeborenen. Das chronische Hintendransein im Prozess der Staatsbildung und Nationsfindung wird typischerweise als schwerwiegender Nachteil gesehen. Ihm hätten wir die politische Naivität, den politikentfremdeten Kulturalismus, die Flucht in die Vergeistigung, den Philhellenismus oder Provinzialismus und das Fehlen des Weltmännischen zu verdanken. Alles das wird oft, teleologisch weit vorgreifend, zur fatalistischen Urquelle der deutschen Katastrophe des 20. Jahrhunderts erklärt: das Dritte Reich als mörderisch-absurde Aufholphase der Ewig-Verspäteten. Selbst deutschen Emigranten oder ‚inneren Emigranten‘, wie Erwin Panofsky (1892–1968) oder Ernst Robert Curtius (1886–1956), werden derartige tragische Züge des verirrten Deutschtums noch vorgeworfen.¹ Und auch spätere Generationen sind gegen diese teleologischen Zirkelschlüsse nicht immun, da die mit Gnade Spätgeborenen ja eigentlich das Ergebnis der deutschen Katastrophe und des chronischen Zu-spät-Kommens sind.

Der Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler (1869–1951) erspürte diese Verspätung bereits spätestens in der Renaissance. Inmitten der Trümmer Europas schreibt er 1946 in *Späte Klassik, ein Stilproblem deutscher Dichtung*:

In Deutschland aber war es anders. Dort wollte sich Renaissancegesinnung bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchsetzen.

1 Carl Landauer: Erwin Panofsky and the renaissance of the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly* 47.2 (1994). S. 255–281.

Es kam nicht dazu, weil es den Lebensverhältnissen an freier Weltläufigkeit fehlte. Schon damals begann jene seelische Verkümmernng des deutschen Menschen, die ihm verhängnisvoll geworden ist; es begann das Schicksal, dessen Tragik die Nation von einer Katastrophe in die andere geführt hat, zu verzweifelten Anstrengungen und immer neuen Rückschlägen.²

Auch wenn für Scheffler das Spätkommen ausschließlich Grund zur Klage ist, ist seine Idee der ‚späten deutschen Klassik‘ eine wichtige Feststellung, die bisher leider viel zu wenig Beachtung gefunden hat. Ein anregender neuer Band über *lateness* in den europäischen Literaturen setzt chronologisch am Ausklang der Klassik ein, schenkt diesem so einleuchtenden wie analysebedürftigen Phänomen aber kaum Bedeutung. Und dabei bedarf es doch ernsthafter Reflexion.³

Die Klassiken der volkssprachlichen europäischen Literaturen haben sich zwar in einem regionalen Dialog entfaltet, sind aber auch jeweils eigene Wege gegangen. Der französische literarische Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts und die ‚deutsche Klassik‘ und viele der Klassizismen des 19. Jahrhunderts entsprangen sehr entscheidend aus Rückgriffen auf die griechisch-römische Antike. Die Literatur des englischen elisabethanischen Zeitalters im 16. Jahrhundert und das spanische *Siglo de Oro* im 16. und 17. Jahrhundert waren dagegen sehr viel weniger antikisierend. Die deutsche war tatsächlich die allerspätste und allerletzte große der antikisierenden Klassiken Europas – die Nationalklassiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie die ungarische oder norwegische, hatten kaum Bezug zur klassischen Antike und entstammen bereits der Welt der modernen Nationalstaatlichkeit.

Auch wenn wir oft von der ‚deutschen Klassik‘ sprechen, entstanden vor allem während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschiedenartige klassizistische Bewegungen im deutschen Kulturraum, die nicht immer unter dem Begriff der Klassik oder des Klassizismus gefasst werden. Aber gerade die vielfältigen Erscheinungsformen der ‚deutschen Klassiken‘, wie man

2 Karl Scheffler: *Späte Klassik. Ein Stilproblem deutscher Dichtung*. Urach 1946. S. 35.

3 *Lateness and Modern European Literature*. Hg. v. Ben Hutchinson. Oxford 2016.

besser sagt, verlangen nach einer konzeptuell sehr viel breiteren Begriffsfassung und -erforschung. Denn dazu gehören der Heidelberger Kreis um Johann Heinrich Voß (1779–1822), die ‚Berliner Klassik‘, verbunden mit Karl Philipp Moritz (1756–1793) und Wilhelm von Humboldt (1767–1835), die Salon-Kultur um Henriette Herz (1764–1847) oder Rahel Levin (1771–1833) oder, als eines von vielen anderen Beispielen, das ganz eigene Klassifizieren im Schaffen Friedrich Hölderlins (1770–1843), der weder in die konventionellen Kategorien von ‚Klassik‘ noch von ‚Romantik‘ passen will.⁴ Die Reduktion der deutschen Klassiken auf die ‚Weimarer Klassik‘ und, in noch weiter verengendem Schritt, auf Goethe (1749–1832) und Schiller (1759–1805) ist seit den 1970er-Jahren als politisch motivierter nationalpädagogischer Mythos entlarvt worden. Denken wir nur an die Kriterien der Epochendefinition – beginnt sie mit Goethes Rückkehr aus Italien 1786 oder dem Beginn der Freundschaft der beiden Nationaldichter 1796? Endet sie mit Schillers Tod 1805, dem Wiener Kongress 1815 oder Goethes Tod 1832? Sie zeugen von einer befremdlichen biographisierenden Engführung des sehr viel komplexeren und umfangreichen Phänomens der deutschen Klassiken und Klassizismen des 19. Jahrhunderts. Eine Besonderheit der Klassik, wie sie sich am Hofe der Herzogin Anna Amalia (1739–1807) entfaltete, ist ihr gemeinschaftlicher, oder wie man heute sagen würde, *network*-betonter Charakter: Sie schlug sich in den engen Freundschaftsverbindungen oder auch in strategischer Vermarktung ästhetischer Programme (*commercium* im Worte der Zeit) wieder, aber auch in der Zentralität solcher Genres wie Briefwechseln, Zeitschriften und Aufsätzen oder schriftlich festgehalten ‚Gesprächen‘, etwa den Eckermann’schen. Daher ist eine gewisse Biographisierung der Weimarer Klassik der Erfassung des Phänomens sicher zuträglich. Aber ein Wettkampf um das Qualitätsprädikat ‚deutsche Klassik‘ besteht, und Stefanie Stockhorst warnt:

Während ein tragfähiger literarischer Klassik-Begriff für den gesamten deutschen Sprachraum nach wie vor fehlt, wurde zumindest eine differenziertere Problemsicht erreicht, die nicht zuletzt berücksichtigt,

4 Stefanie Stockhorst: Weimarer Klassik. In: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, 2005–2012. http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/2352-0248_edn_a4724000 (22.02.2019)

dass es sich bei der Weimarer Klassik um einen Hochwertbegriff handelt, der mindestens implizit etliche andere Autoren und Texte womöglich unverdient zurücksetzt.⁵

Entscheidend sind hier nicht nur die negative Verdrängungswirkung einer Monopolstellung der Weimarer Klassik, sondern auch die gewisse Ratlosigkeit um das Klassische, das Fehlen eines „tragfähigen literarischen Klassik-Begriffs für den gesamten deutschen Sprachraum“.

Kann nicht die „Verspätung“ der deutschen Klassik(en) gerade solch einen Rahmen schaffen, in dem das Phänomen der deutschen Klassiken des 19. Jahrhunderts in einer Einheit des zeitgeschichtlichen Kontextes in seiner Vielfalt der jeweiligen Ausprägungen erfasst werden kann? Ist es nicht absolut erstaunlich, was man entdeckt, wenn man einmal systematisch der Frage nachgeht, was es eigentlich bedeutete und für Konsequenzen hatte, dass eine deutsche Klassik so spät kam?

Die deutschen Klassiken entwickelten sich in einem einzigartigen Kontext von Parallelentwicklungen, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Historismus, das plötzliche Bewusstsein, dass alles Menschliche historisch konstituiert ist und so verstanden werden muss, fand entscheidende frühe Impulse in Karl Wilhelm Friedrich Schlegels (1772–1829) Werk – eine wahre Revolution der Wahrnehmung von Selbst und Welt, die dann durch Leopold von Ranke (1795–1886) und Johann Gustav Droysen (1838–1908) vollgültig formuliert wurde. Die moderne Archäologie hat ihre Wurzeln in dieser Zeit: Altertumsforscher wie Karl Otfried Müller (1797–1840) unternahmen erste Expeditionen, um die Überreste antiker griechischer Kultur vor Ort empirisch zu untersuchen und in Bildern und Abschriften zu beschreiben und zu archivieren – eine radikale Veränderung im Verhältnis zur antiken Überlieferung. Die moderne Universität mit dem Humboldt'schen Bildungsideal, das im 19. und frühen 20. Jahrhundert Grundlage für Bildungssysteme in aller Welt werden sollte, entstand in dieser Zeit – und mit ihr viele akademische Disziplinen, die immer noch die Kernfächer heutiger Bildungssysteme sind. Die Naturwissenschaften entstanden als solche durch die lebhafteste Erkundung

5 Stockhorst (Anm. 4)

neuer botanischer, zoologischer und kultureller Welten, dank solcher Forscher wie Alexander von Humboldt (1769–1859) und nicht zuletzt auch Goethe.

In den aufkommenden Geisteswissenschaften sind vor allem zwei Aspekte zu betonen, die den deutschen Klassikern einen besonderen Charakter verliehen haben: erstens die Entwicklung der Komparatistik als Methode – sichtbar in der Neugierde fremder Literatur gegenüber wie im Falle Johann Gottfried Herders (1744–1803) *Stimmen der Völker in Liedern* und systematisch entwickelt in der Sprach- und Literaturwissenschaft, nicht zuletzt durch die Brüder Grimm. Zweitens die Blüte der Philologie als Methode und damit, hier besonders wichtig, die frühe wissenschaftliche Orientalistik.⁶ Einerseits diente die Orientalistik als Hilfswissenschaft der kritischen Bibelkunde und Theologie, vor allem in ihrer Erforschung des Vorderen Orients. Die Forschungen und Reisen der frühen Orientalisten, wie Johann David Michaelis (1717–1791) und Carsten Niebuhr (1733–1815), und die Übersetzungen arabischer, persischer, indischer, chinesischer Literaturen waren auch Türen zu neuen Welten, die plötzlich als klassische Parallelwelten zur griechisch-römischen Antike verstanden werden konnten und ungeahnten Eingang in die deutsche Klassik fanden. Wir unterschätzen leicht, wie ungeheuerlich es eigentlich ist, dass Goethe im *West-östlichen Divan* als eifriger Leser der Übersetzungen des Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) des persischen Dichters Hafez (um 1320 – um 1390), Hafez' poetische Stimme und die Poetik der Ghazal-Lyrik in seiner eigenen Welt auf Deutsch belebt und benutzt. Schon aus historischen Gründen wäre die kulturelle Empathie mit orientalischen literarischen Traditionen bei etwa Dante (1265–1321) oder Racine (1639–1699) schlichtweg undenkbar! Die Resonanzen zwischen all diesen Parallelentwicklungen machen die ‚späte deutsche Klassik‘ besonders, und ihre gezielt komparative und systematische Erforschung kann einen Rahmen für eine nicht vereinheitlichende, aber kontextuell in ihrer Vielfalt bestimmbare Erfassung des Phänomens der deut-

6 Für eine Rekonstruktion und europäische Kontextualisierung dieser Entwicklungen siehe James Turner: *Philology. The Forgotten Origins of the Modern Humanities*. Princeton u. Oxford 2014. S. 123–229.

schen Klassik(en) bieten – eine Aufgabe, die hier nur angeregt und nicht angefangen werden soll.

Entscheidend hier ist die Erkenntnis der deutschen Klassik(en) als eines fulminant kosmopolitischen, fremdhuhrigen Phänomens, eines *foreignizing classicism* wie man auf Englisch sagen würde. Und dies konnte sie nur als eine Klassik des 19. Jahrhunderts werden. Genau das macht sie immer noch anschlussfähig für die Wissenschaften und Herausforderungen im 21. Jahrhundert. *World Literature Studies* hat sich im neuen Jahrtausend zu einem führenden neuen Paradigma der globalen Literatur- und Kulturforschung entwickelt, vor allem im nordamerikanischen Raum. Der Rückbezug auf und Dialog mit der Weimarer Klassik und Goethe, der zwar den Begriff der ‚Weltliteratur‘ nicht erfunden, aber bedeutend gemacht hat, spielt eine zentrale Rolle für die federführenden Stimmen dieses neuen Paradigmas, wie etwa David Damrosch, Martin Puchner oder John Pizer.

An diese komparativ auf die Welt gerichtete, mit den frühen Geisteswissenschaften verwobene und, wie Goethes *Ginkgo*, teils ‚vom Osten anvertraute‘ Klassik schließe ich hier in meinen Prolegomena zu einer Komparatistik des Klassischen an. Eine Komparatistik zu entwickeln, die klassische Literaturen und Kulturen unterschiedlichster Herkunft und Filiation in ihren Ähnlichkeiten und markanten Eigenheiten für uns heute empathisch verständlich macht, ist die Aufgabe unseres historischen Moments. Sie ist uns vor allem durch die Massenmigrationen und exponentiell erweiterte Mobilität aufgegeben, die uns auffordern, sogar zwingen, die Behaglichkeit des abendländischen historischen Selbstverständnisses zu überschreiten, uns anderen Kulturen und Kulturgeschichten sowie den großen politischen Herausforderungen der sozioökonomischen Globalisierung zu stellen.

2. Semantische und philosophische Paradoxa des Klassischen

Man kann das Klassische sicherlich historisch definieren als verkörpert in einzelnen Werken, Epochen, Kunststilen oder akademischen Disziplinen: Vergils (ca. 70–19 v. Chr.) *Aeneis* ist ein ‚Klassiker‘ der lateinischen (dann europäischen, dann westlichen, dann

Welt-)Literatur; die ‚klassische Epoche‘ der japanischen Literatur, auf die Spätergeborene mit Nostalgie zurückblickten, ist die Heian-Zeit (平安時代, 794–1185); Johann Sebastian Bachs (1685–1750) *Wohltemperiertes Klavier* ist eine Sammlung von Stücken ‚klassischer‘ (und hier wird es etwas komplizierter) Barockmusik; ‚klassische Archäologie‘ erforscht die materiellen Überreste der europäischen ‚klassischen Antike‘, also Griechenlands und Roms. Nachschlagewerke definieren das Klassische oft in seinen historischen Erscheinungsformen und führen es etymologisch zunächst auf das lateinische *classicus* zurück. *Classicus* bezeichnet die Bürger der höchsten Klasse im römischen Steuersystem, und die übertragene Bedeutung von einem „klassischen/kanonischen Autor“ („*classicus* [...] *scriptor*“) geht auf die Notizen- und Anekdotensammlung *Attische Nächte* des Aulus Gellius (2. Jh. n. Chr.) zurück.⁷ Nur wenn wir versuchen, das Klassische als etwas zu konzeptualisieren, das seine historische Erscheinung an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten überschreitet, wird uns bewusst, wie vage und paradox es eigentlich ist. Im Englischen wird die historisch-verkörpernte und konzeptuell-abstrahierte Bedeutung lexikalisch durch das Suffix ‚-al‘ differenziert. Es heißt *classical archeology* (der griechisch-römischen Antike) oder auch *classical works* des spanischen *Siglo de Oro*. Aber *classic* ist typischerweise konzeptuell-abstrahiert, eine linguistische Funktion, die das relativ Normative, Typische, Ideale eines Phänomens darstellt; daher auch *classic cars* oder ein *classic mistake*, der sicher nicht wünschenswert ist, aber den idealtypisch besten aller Fehler beschreibt. Es gibt auch eine Grauzone zwischen beiden Bedeutungen, der historischen und der abstrakten, die das Klassische typologisch und chronologisch kontrastiert. In diesem Bereich finden wir die meisten Gegenbegriffe, die die Chronologie der europäischen Kulturgeschichte geprägt haben. Vor dem Klassischen kommt das Archaische und Uranfängliche; nach dem Klassischen (zumindest in Europa, wenn auch nicht überall, aber die Begrifflichkeiten des europäischen Falls wurden in der Moderne auf viele andere Kulturen übertragen) kommt das ‚Postklassische‘ (die früheste Form in Europa ist etwa der Hellenismus); dann irgendwann ein Mittelalter (im typischen Dreistufen-Schema von

7 Aulus Gellius: *Attic Nights / Noctes Atticae*. Übers. v. John C. Rolfe. Cambridge, Mass. 1946 (= Loeb Classical Library 195). 19.8.15.

Antike – Mittelalter – Moderne); dann verschiedene Formen von Klassizismen im weitesten Sinne von der Renaissance zur Aufklärung und den Klassizismen des 19. Jahrhunderts; die Romantik, als Gegenreaktion zu diesen Klassizismen (auch wenn der Fall sehr viel komplizierter liegt); und schließlich die Moderne, die, am anderen Ende der chronologischen Zeitleiste, mit der klassischen Antike beginnt und weniger ein Gegenbegriff als eine Form von Korrelativ ist und mit der Antike besondere Resonanzen aufweist.⁸

Die Vielfalt der historischen wie auch konzeptionell bedingten Bedeutungen des Klassischen, bereits im europäischen Sprachraum allein, ist so groß, dass uns rein begriffsgeschichtliche Untersuchungen die Komplexität des Phänomens nicht erschließen werden, vor allem wenn wir eine komparative Perspektive auf nicht-westliche Kulturen in unsere Konzeptualisierung des Klassischen mit einfließen lassen. Interessanter ist der Vergleich von etymologischen Begriffsfeldern im Umfeld des Klassischen. Nehmen wir zum Beispiel das westliche und östliche Eurasien, also auf der einen Seite Europa und die Regionen, die in Prozessen von Romanisierung und Hellenisierung zusammengewachsen sind, und auf der anderen Seite der ostasiatische ‚sinographische Raum‘, also das heutige China, Japan, Korea, Vietnam und alle Länder und Kulturen, die das chinesische Schriftsystem, die religiösen und literarischen Kanons sowie künstlerische und politische Institutionen für ihre eigenen Zwecke übernommen und adaptiert haben. Die Leitmetaphern des Klassischen sind erstaunlich verschieden, nämlich einerseits mit sozioökonomischen und andererseits mit kosmologischen und politischen Wurzeln verbunden.

Wie gesagt hat das westliche und jetzt globale Hyperkonzept von *classicus* einen sozioökonomischen Ursprung und deutet auf Bürger der höchsten Steuerklasse. Aulus Gellius schreibt diesen Ausdruck dem Grammatiker und Rhetor Marcus Cornelius Fronto (um 100 bis um 170) zu und wendete ihn metaphorisch auf die besten Schriftsteller und ihre Werke an. Es ist wichtig, dass der griechische Ausdruck *enkrithentes* (abgeleitet von *ἐγκρίνω*: einbeziehen, dazuzählen), mit einer etwas anderen Bedeutung, aber vergleichbar

8 David Damrosch: *Antiquity*. In: *A New Vocabulary for Global Modernism*. Hg. v. Eric Hayot u. Rebecca L. Walkowitz. New York 2016. S. 43–58.

mit *classicus*, keine weltgeschichtliche Karriere machte.⁹ Das metaphorisierte *classicus* wurde hingegen im 15. Jahrhundert wiederentdeckt und hat seitdem einen Siegeszug um die Welt angetreten und Eingang in viele Sprachen und Kulturen (und deren Sprach- und Kulturverständnis) gefunden. Sozioökonomische Bildlichkeit spielt eine große Rolle in der lateinischen Sprachlichkeit der Welt und ihres Wirkens: ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘, Konzepte, die mit dem Klassischen verbunden sind, gehen zurück auf den Bürger (*civis*) und die Landwirtschaft und Kultivierung des Landes (*cultura*). Das chinesische (und ostasiatische) Konzept von *jing* 經, das ein kanonisches Werk oder einen Schriftenkanon bezeichnete, bezog sich ursprünglich auf die Kettfäden eines Webstuhls und gewann, im Einklang mit dieser Textilmetapher, die Bedeutung von ‚steuern‘, ‚regieren‘ oder auch das Vorbildhafte, Normative und Autoritative. In der Zeit der ‚Streitenden Reiche‘ (戰國時代 Zhanguo Shidai, 475/403–221 v. Chr.), der Blütezeit der frühen chinesischen philosophischen Meister, wurde es für Werke verwendet, die Konfuzius zugeschrieben wurden, und mit der Gründung der Staatsakademie 124 v. Chr. wurde es für die fünf konfuzianischen Klassiker (五經 *wujing*), die dort kanonisiert und gelehrt wurden, verwendet.¹⁰ Viel später dann wurde *jing* (經) auf die heiligen Schriftkanons nicht-asiatischer Religionen bezogen, so wie die Bibel (聖經 *Shengjing*) oder den Koran (真經 *Zhenjing*). So wie das semantisch verwandte Konzept von *wen* 文 (‚Maserung‘, ‚Schrift‘, ‚menschliche Kultur‘, ‚Gelehrsamkeit‘, ‚Literatur‘ etc.) ist es ein politisch-kosmologischer Begriffszusammenhang textilen Ursprungs. Das ‚Regulieren‘ und ‚Regieren‘ durch die ‚Kettfäden‘ war verbunden mit der Idee eines harmonischen Einklangs zwischen Himmel und Erde, dem ‚Sohn des Himmels‘ und Kaiser und den Menschen seines Reiches.

Wen bezog sich ursprünglich auf die Maserung von Tierfell oder Tätowierungen des menschlichen Körpers und ist die Mitte eines

9 Mario Citroni: The Concept of the Classical and the Canons of Model Authors in Roman Literature. In: *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*. Hg. v. James I. Porter. Princeton u. Oxford 2006. S. 204–234.

10 Für einen knappen Überblick über die Entwicklung des Konzepts von *jing* und den chinesischen Schriftkanons siehe Endymion Wilkinson: *Chinese History. A Manual*. Cambridge, Mass. und London ⁴2015. S. 368–372.

etymologischen Bedeutungsfelds, das sich von ‚menschliche Maserung/Kultur‘ (文化 *wenhua*), ‚Schriftzeichen‘ (文字 *wenzi*), ‚Schrift-dokumente‘ (文獻 *wenxian*), ‚Literatur‘ (文學 *wenxue*) bis zu ‚Zivilisation‘ (文明 *wenming*) und ‚zivil‘ und ‚höflich‘ (als Gegensatz des ‚kriegerischen‘ 武 *wu*) erstreckt. Mit der Han-Zeit (漢 206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) wurde die harmonische Resonanz zwischen der himmlischen, irdischen und menschlichen ‚Maserung‘ oder ihren ‚Mustern‘ zu einem Kernkonzept der traditionellen chinesischen und dann ostasiatischen politischen Philosophie. Während das lateinische etymologische Bedeutungsfeld des Klassischen in der Wirklichkeit der sozioökonomischen Beziehungen der Städte, Bürger und ihres Besitzes verwurzelt ist, sind vergleichbare etymologische Bedeutungsfelder in Ostasien verbunden mit kosmologischer und politischer Ordnung, dem Gleichklang des Herrschers, der Natur und der Menschen und den besonderen zivilisatorischen Techniken und Fähigkeiten des Menschen im Kosmos – wie Schrift und Literatur.

Durch das Vordringen europäischer imperialistischer Mächte in Ostasien und dem dadurch entstandenen Reformdruck begannen Gelehrte in Ostasien im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert Tausende von neuen Begriffen zu prägen, um sich westliches Wissen anzueignen und es zu übersetzen. *Jing* 經 und *dian* 典 (‚Kanon‘, auch oft als *gudian* 古典 ‚alte kanonische Werke‘, z. B. des Konfuzianismus oder Buddhismus) wurden die entscheidenden Worte, um *classicus* und Konzepte des Klassischen in den europäischen Volkssprachen zu übersetzen. Im Japanischen und Koreanischen, wo die direkte phonetische Übertragung westlicher Begriffe (statt rein semantischer Übersetzung) sehr viel üblicher ist als im Chinesischen, werden nun zwei Worte verwendet: erstens *koten* oder *kojōn* (die jeweils japanische und koreanische Aussprache des chinesischen *gudian*) und zweitens *kurashikku* クラシック und *k’ülläeshik* 클래식 (eine phonetische Transkription des englischen Wortes *classic* im jeweils Japanischen und Koreanischen). Wie zu erwarten, wird etwa für westliche klassische Musik typischerweise das Wort *kurashikku* oder *k’ülläeshik* verwendet, während *koten* oder *kojōn* in Verbindung mit traditioneller japanischer oder koreanischer Musik benutzt wird. Diese konzeptuelle Spaltung des Eigenen und Westlichen in der Beschreibung kultureller und künstlerischer Traditionen, die durch die fieberhafte Aneignung westlichen Wissens an der Schwelle zur Moderne entstand, ist sehr viel

klarer im Japanischen und Koreanischen markiert – das Chinesische verwendet die semantische Übersetzung von *gudian* für eigene ebenso wie für westliche Traditionen.

Obwohl die globale Migrationsgeschichte von *classicus* aus der Perspektive des modernen Kulturdialogs interessant ist, ist sie doch beschränkt auf die Verbreitung des westlichen Konzepts und seiner assoziierten historischen Ausprägungen und daher nicht geeignet, Phänomene des Klassischen im globalen Vergleich, vor allem mit nicht-westlichen Kulturen, zu erfassen. Konzeptuell gesehen ist der Begriff des Klassischen schillernd und paradox. Er ist ontologisch leicht trügerisch: Klassische Werte und Normen, die aus besonderen kulturhistorischen Konstellationen geboren wurden, werden allzu leicht zu zeitlosen Wahrheiten essenzialisiert – wie erschreckend sichtbar in T. S. Eliots Essay „What is a Classic?“, in dem Vergils *Aeneis* zum einzigen Universalklassiker erhoben wird.¹¹ Das absolute Relative wird somit zum relativ Absoluten erklärt. Ethisch ist das Konzept des Klassischen elitär ausgerichtet und impliziert wertende Hierarchien: ‚Klassiker‘ und ‚Klassisches‘ zu besitzen, ist eine Form von kulturellem Kapital entwickelter Zivilisationen. Es wird daher leicht, wie auch ‚Philosophie‘, ‚Technologie‘, ‚Wissenschaft‘ und andere zivilisatorische Schwergewichte, von dominanten Kulturen monopolisiert, die es anderen, ‚unterlegenen‘ Kulturen und deren Kulturgeschichten absprechen. Epistemologisch ist das Konzept des Klassischen zirkulär. Alle Ansprüche auf normative und präskriptive Programme des Klassischen, wie sie besonders in verschiedenen klassizistischen Bewegungen Europas im 18. und 19. Jahrhundert attraktiv waren, sind natürlich deduktiv und deskriptiv und werden aus besonderen historischen Erscheinungsformen destilliert, wie im Falle von Winckelmanns epistemologischer Verabsolutierung griechischer Kunst und ihrer Normen.

3. Eine komparative Phänomenologie des Klassischen

Doch das ist nicht alles. Die semantisch-begriffsgeschichtliche Begrenztheit und die philosophischen Paradoxa des Klassischen erfordern größte Vorsicht und kritische Aufmerksamkeit, um nicht

11 T. S. Eliot: What is a Classic? In: *Selected Prose of T. S. Eliot*. Hg. v. Frank Kermode. New York 1975. S. 115–131.

in vereinfachende Definitionsversuche und oberflächliche und verzerrende Vergleiche zu verfallen. Aber das allergrößte Hindernis für vergleichende Forschungen des Klassischen ist die ernsthafte konzeptuelle Unschärfe und *underdetermination* des Klassischen. Dies wird noch dadurch erschwert, dass sie mit einer kulturhistorischen Überschärfe oder *overdetermination* gepaart ist. Konzeptuell ist das Klassische unscharf in geographischem, historischem und disziplinärem Sinne. Wir müssen den (trügerisch) sicheren Hafen begriffsgeschichtlicher Methodik verlassen, uns von der Migrationsgeschichte des lateinischen Begriffs *classicus* vom alten Rom bis ins 21. Jahrhundert befreien. Anstatt uns auf dieses besondere griechisch-römisch-europäisch-postkoloniale historische Phänomen zu beschränken, müssen wir funktionelle Komparanda, vergleichbare klassische und klassizistische Phänomene in nicht-westlichen Kulturen identifizieren. Dies ist eine große Herausforderung, da derartige Phänomene mindestens über die letzten dreitausend Jahre der Menschheitsgeschichte an so vielen Orten und in solcher Vielfalt stattgefunden haben. Das Klassische ist einfach überall, wo man eine etwas längere Kunst- oder Schrifttradition hat. Der früheste Moment, auf den Wissenschaftler den Begriff des ‚Klassizismus‘ (und ‚Modernismus‘) angewandt haben, ist das neue Reich Ägyptens (zweite Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr.). Und die jüngste Anwendung sind wohl verschiedenste Formen der ‚klassischen Moderne‘ – Le Corbusier, Franz Kafka, Arnold Schönberg, aber auch Mussolinis faschistische Kunst.

Wenn nun das Klassische überall und jederzeit auftauchen kann, wie können wir dann diese vielfachen Phänomene noch sinnvoll erfassen in ihrer chronologischen, geographischen, medialen oder auch akademisch-disziplinären Erscheinungsform? Und wie genau können wir angemessene und produktive Vergleiche klassischer Phänomene in verschiedensten Kulturen von zufälligen und irreführenden Vergleichen unterscheiden? Diese Aufgabe wird noch erschwert durch die chronologische Unschärfe des Klassischen und Klassizistischen in der Geschichte ein und derselben Kultur, wo Klassizismen vielfach kommen und gehen, wenn einmal eine Klassik festgelegt und in besonderen kulturellen Institutionen operativ wurde, etwa durch die Kanonisierung eines Schriftkorpus, einer Epoche, eines ästhetischen Programms, einer exemplarischen Liste von Künstlern. Das Präfix ‚Neo-‘ ist eher verwirrend als hilf-

reich in der Unterscheidung dieser verschiedenen Wellen, und es benennt sowieso nur einen weiteren Schritt *nach* der Klassik, was eventuell mehrere folgende klassizistische Wellen unbeschreibbar macht. Verwirrend ist es besonders in Makroregionen, wie Europa, in denen eigene Kulturen sich zwar selbstständig, aber in intemem Dialog und mit Zeitverschiebungen entwickeln. Zum Beispiel fällt der französische *classicisme* (besonders in der Literatur) ins 17. und frühe 18. Jahrhundert, gefolgt im späten 18. und 19. Jahrhundert vom *néo-classicisme* (besonders in den Künsten). Die deutsche ‚Klassik‘ dagegen fällt ins 19. Jahrhundert und der französische *néo-classicisme* und *style Empire* ist in Deutschland eher ‚Klassizismus‘, während ‚Neoklassizismus‘ mit verschiedenen klassizistischen, historisierenden Phänomenen in den Künsten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts assoziiert wird. Probleme bereiten hier also das schematische Zählen der Wellen – der Dreischritt des ‚Klassischen‘, ‚Klassizistischen‘ und ‚Neo-Klassizistischen‘ – und die Zeitverschiebungen innerhalb der Makroregion, die, z. B. im Falle der allmählichen Entfaltung der Renaissance aus ihrem italienischen Kerngebiet, einige Jahrhundertverschiebungen in sich birgt.

Im akademisch-disziplinären Sinne ist das Konzept des Klassischen ebenfalls unscharf, denn es erscheint eigentlich durch das weite Spektrum der Künste und Wissenschaften (wir sollten die ‚klassische Thermodynamik‘ nicht vergessen!), aber das Wesen, die chronologische Erscheinung und Entfaltung und die damit assoziierten, oft traditionsreichen akademischen Begrifflichkeiten schwanken sehr von akademischer Disziplin zu Disziplin. Daher sind interdisziplinäre Dialoge über das Konzept des Klassischen oft schwierig und frustrierend, da es schwerfällt, die begrifflichen Konventionen des eigenen Fachs aus einem weiteren Blickwinkel, der Vergleichbarkeit möglich macht, produktiv zu erweitern und umzuformulieren. Augusteischer ‚Attizismus‘, ‚Renaissance‘, ‚Aufklärung‘ oder, um etwas weiter auszugreifen, der ‚Neo-Konfuzianismus‘ der chinesischen Song-Dynastie (宋, 960–1279), die ‚Nativistischen Studien‘ (国学 *kokugaku*) der japanischen Edo-Zeit (江戸時代, 1604–1868), inspiriert durch zeitgenössische Entwicklungen in der japanischen Sinologie und chinesischen Philologie, haben alle ‚klassizistische‘ Elemente. Aber die historisch gewachsene Terminologie, die dann von modernen Wissenschaftlern aufgegriffen oder auch erfunden wurde, um diese Perioden oder geistigen und