

EINE SPRACHE DER HINGABE

Zen und Mystik im Spiegel der Kunst

Kathrin Stotz



EINE SPRACHE DER HINGABE

Zen und *Mystik* im Spiegel der Kunst

Kathrin Stotz

Verlag Zendo Inneres Lind

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
Mystik als Quelle der Kunst	6
Leere empfangen – Giotto di Bondone, Kichizan Mincho	8
Die Seele im Spiegel der Natur	12
Prolog: Form und Leere der Steine	12
Chinesische Steine – Gao Yang, Lingbistein	12
Steine im Licht des Geistes – Leonardo da Vinci	14
Der Stein der Romantik – Caspar David Friedrich	16
Innere Steine – Henri Michaux, John Cage	18
Die Leere in der östlichen Landschaft	20
Der Geist der Zenmalerei – Isshi Bunshu, Adam Elsheimer, Hui Tsong, Liang Kai	20
Wasser, Wolke, Fels – Sesson Shukei	24
Der Atem der Leere – Shi Tao, Hu Zhifu	26
Der lautlose Raum – Hasegawa Tohaku	29
Die Nadelspitze – Kim Sooja	32
Der Stoff des Unendlichen in der westlichen Kunst	36
Das transparente Gewebe – Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin	36
Unendliche Ausdehnung – Caspar David Friedrich	42
Farben der Transparenz – Paul Cézanne, Claude Monet	46
Himmelsräume, weites Land – Robert Smithson, Georgia O’Keeffe, James Turrell	49
Die Suche nach dem Selbst	56
Prolog: Der entleerte Raum	56
Die Mitte umwandeln – Arunachaleshwara Tempel	57
Der leere Garten – Ryoan-ji Steingarten	58
Innere Ausrichtung – Abbaye de Silvacane	60
Ausschliesslich Licht – James Turrell	61
Der Blick nach innen in der östlichen Kunst	64
Der verborgene Buddha – anonyme Skulpturen	65
Im weissen Gewand – anonym, Muqi Fachang	70
Ein Pinselstrich Bodhidharma – Shokai Reiken, Bokkei Saiyo, Sesshu Toyo	73
Introversion in der westlichen Kunst – Piero della Francesca	76
Empfangen – Leonardo da Vinci, Piero della Francesca	78
In der Felsentiefe – Andrej Rubljow, Ikone, Leonardo da Vinci	81

Wandlung – Rembrandt van Rijn, Piero della Francesca, Giottoschule	86
Der Kreis des Lebens – Henri Matisse	93
Der Grund der Seele	96
Prolog: Im Schlaf - Shi Ke	96
Die vier Schläfer – Shusei	98
Vertrauen – Giorgione, Tizian	100
Der unfassbare Grund im Orient	102
Ohne Doppelung – Yintuoluo	102
Leer werden – Shubun, Zenkei Shibayama, Torei Enji	104
Am Ursprung – Hasegawa Tohaku	111
Ist – Shi Tao, Gyokuen Bonpo	112
Der Urgrund im Okzident	116
Inneres Leben – Jan Vermeer van Delft	117
Antlitzlosigkeit – Kasimir Malevitsch	118
Selbstbegegnung – Barnett Newman	123
Das reine Sein – Monreale, Mark Rothko	132
Hingabe an die Leere – Agnes Martin	139
Das innere Gefäß – Giorgio Morandi, Jean-Siméon Chardin, Georgia O’Keeffe	146
Nichts	152
Prolog: Die Klausur – Kameda Bosai, Hakuin Ekaku, William Lamson, Helen Frankenthaler, Henri Matisse, Liang Kai	152
Die leere Hand im Westen	160
Spuren der Hand – Höhlenmalereien	160
Flammendes Leben – Vincent Van Gogh	162
Reines Dasein – Henri Michaux	164
Einsickern – Helen Frankenthaler	168
Das leere Handgelenk im Zen	171
Ungebunden – Gibon Sengai	171
Freie Gesinnung – Hakuin Ekaku	173
Letzte Pinselspur – Daido Ichi’i	174
Mu – Hakuin Ekaku	176
Anmerkungen	178
Bibliografie	181
Fotonachweis und Bildrechte	182
Dank	184
Impressum	184

Einleitung

Mystik als Quelle der Kunst

Diese Schrift widmet sich einer spirituellen Dimension der östlichen und westlichen Kunst ausserhalb des religiösen Bildkanons und geht Werken nach, welche die Unendlichkeit und Einheit der geistigen und materiellen Wirklichkeit zum Inhalt haben. Dem Wirken der Künstlerinnen und Künstler geht die Bereitschaft voraus, die Vielfalt der Welt passiv zu empfangen, im Gegensatz zu einem willentlichen Definieren der Daseinselemente. Eine selbstvergessene Hingabe an das innerlich und äusserlich Begegnende ist das Kennzeichen dieser Haltung, welche nach Alexander Poraj „die unmittelbare Anwesenheit bei der Einheit selber einzugehen sucht.“¹ Der amerikanische Künstler Barnett Newman drückt es so aus: „Für mich bedeutet Malen das unmittelbare Ereignis bedingungsloser Hingabe. Das, was ich zu sagen versuche, zieht mich ganz in seinen Bann.“² Auf die Frage, wie lange er für ein bestimmtes Gemälde gebraucht habe, erklärte er, dass er dafür nur eine Sekunde nötig gehabt habe, aber die Sekunde hätte ein ganzes Leben gedauert. Die Basis dieser Haltung ist die Annahme, dass das verborgene Prinzip der Welt die Einheit sei, sagt Poraj. Die mystische Erfahrung lässt sich definieren als direkte Einsicht in diese alles umfassende Einheit. Die Kunstwerke zeugen in einzigartiger Weise vom Erleben der äusseren und inneren Welt in ihrer grenzenlosen numinosen Alleinheit.

Der Widerschein solcher Erfahrungen in der bildenden Kunst soll im Mittelpunkt unserer Betrachtung stehen. In einer Gegenüberstellung östlicher und westlicher Kunstwerke wird diese Sicht anschaulich, und ihre Ausformung in den einzelnen Werken wird erschlossen. Die Kunstwerke, welche uns dieses Erleben vor Augen führen, sind einer Art von horchendem Sehen entsprungen; die Künstlerinnen und Künstler öffneten sich der Welt in einer Haltung des reinen Empfangens. Die dargestellten Formen sind gleichzeitig auch ungeformt. „In uns sind Schöpfung und Unsichtbares, Form und Leere ungetrennt. Alles ist eins, und eins ist alles“³, so fasst Dieter Wartenweiler die mystische Sicht zusammen. Ein Sinnbild dafür ist die Arbeit „Mendota Hotel“ des amerikanischen Künstlers James Turrell, der die Räume, die er bearbeiten wollte, zuerst leerte von allen Gegenständen und von allem Bekannten, um die ge-

wohnten Bahnen der Wahrnehmung und des Wissens zu verlassen. Den Akt des Entleerens verstand Turrell als wesentlichen Teil des Werks. Er gewann mit dieser Geste einen Ort des Rückzugs, der ein neues Schauen ermöglichte: „a looking into“, nannte es der Künstler, und stellte es gegen ein das Objekt eingrenzendes „a looking at“.

Die von den Künstlerinnen und Künstlern angestrebte Öffnung eines Erfahrungsraumes führt über das vordergründig Sichtbare hinaus in den erahnten Ursprung aller Formen und Erscheinungen. Letztlich scheint darin ein tiefes Suchen und Fragen nach dem Wesen und Grund der Welt und des Lebens auf. Die ältere chinesische Landschaftsmalerei schenkt uns faszinierende Beispiele dieser Weltanschauung, in der die Einheit durch nichts eingeschränkt wird. Der äussere Raum der Landschaft wird als Spiegel seelischer Befindlichkeit verstanden, und die in den Bildern zirkulierende schöpferische Leere führt den Betrachter in eine hindernislose Sicht der Welt. Die Offenheit des Bildgrundes und aller Dinge, die in ihm erscheinen, ist das zentrale Element in den chinesischen Tuschebildern, und sie bedeutet, wie wir sehen werden, weit mehr als den physisch leeren Zwischenraum zwischen den Gegenständen.

Die Kultur und der Geist des fernen Ostens haben auf verschiedenen Wegen Eingang gefunden in den Okzident. Die japanische Ästhetik inspirierte die neuere westliche Kunst und Gestaltung in hohem Mass. Ihre tiefere geistige Quelle speist sich wesentlich aus dem Zenbuddhismus, und Zenmeditation und Zen-Ästhetik stiessen in Amerika und Europa im 20. Jahrhundert auf grosse Resonanz. Als Quelle der Inspiration hatte die Ästhetik und Geistigkeit des Zen einen fruchtbaren Einfluss auf Architekten wie Frank Lloyd Wright, Bruno Taut und Ludwig Mies van der Rohe und auf Maler und Malerinnen wie Brice Marden und Agnes Martin. Schon früher entwickelte sich in China eine vom Daoismus inspirierte Landschaftsmalerei, welche die komplexen und tief durchgeistigten Bezüge der Menschen zur Natur bezeugt. Alle diese Kunstwerke gründen in einer Sicht der Welt, welche das Materielle mit dem Geistigen in einer tieferen Einheit verbindet.

Ähnliche seelische Erfahrungen, wie sie in der östlichen Malerei und Plastik, den Zengärten und der Architektur zur Anschauung kommen, fanden auch in der westlichen Kunst zu Form und Ausdruck. Grundlegende Fragen nach dem Wesen der Natur und des Menschen waren überall Anlass für Bildwerke. Es gibt im Westen jedoch kaum eine zusammenhängende Schule spiritueller Malerei ausserhalb der Werke, die von der Kirche in Auftrag gegeben wurden. Auch im Osten existiert neben der freien Malerei eine gebundene Bildtradition, aus der Werke für

kultische Zwecke im Auftrag von Klöstern hervorgegangen sind. Solche für die Andacht bestimmten Kultbilder beziehen sich immer auf einen bestehenden Bildkanon, sie fließen nicht unmittelbar aus der individuellen Erfahrung auf dem Pfad einer spirituellen Suche. Trotzdem gibt es im Okzident einzelne Künstler und Künstlerinnen, in deren Werk eine von eigenen Erfahrungen inspirierte Einsicht aufscheint. Mit der Säkularisierung in der Moderne, die den christlichen Bildkanon auflöste, begann eine existentielle Suche nach innen, die eine neue, oft ungegenständliche Sprache der Spiritualität hervorrief.

Unsere Betrachtung beginnt im ersten Teil mit Naturdarstellungen als einem Spiegel der Seele. Im zweiten Abschnitt wenden wir uns mit den Künstlern und Künstlerinnen nach innen, zur Frage nach dem Wesen der Seele und dem im innersten Grunde liegenden Selbst. Die Innenwendung führt uns von architektonischen Räumen, welche diesen Weg bezeugen und ermöglichen, zu Darstellungen von introvertierten Menschen und von Erfahrungen, die ihnen in der Introspektion zuteil wurden. Das dritte Kapitel vertieft diese Hinwendung zur unfassbaren Mitte mit Aspekten des Ledigwerdens, die sich insbesondere in der ungegenständlichen modernen Kunst manifestieren, sich aber auch in Themen der Zen-Malerei zeigen. Der vierte Schritt führt uns zu Bildwerken, die aus einem spontanen Handeln aus innerer Offenheit und Freiheit entstanden sind. Sie bezeugen, wie diese „Sprache der Hingabe“ alle tradierten Bildschemen überschreiten kann.

Leere empfangen

Die Frage nach der letzten Wirklichkeit und nach dem Wesen der Dinge lässt sich in östlicher wie in westlicher Kunst finden, so im Westen bei Leonardo da Vinci, Piero della Francesca und Caspar David Friedrich, im 20. Jahrhundert bei Mark Rothko, Barnett Newman und Kim Sooja. Oft sind die bildnerischen Lösungen in Ost und West verwandt; es ist aber bereichernd, ihre subtilen Unterschiede zu erkunden. Im Vergleich der künstlerischen Äusserungen fällt auf, dass im Osten früher und radikaler ein duales Welterleben überschritten wurde, hin zu einem mystischen Einheitserleben. Die numinose Ganzheit ist in den Dingen und Lebewesen manifest, und sie lässt sich vom Menschen direkt wahrnehmen. Eine Bezugnahme zwischen zwei getrennten Wesenheiten wie zwischen dem Menschen und der Natur findet sich nicht, da in der

absoluten Einheit das Herstellen einer Verbindung nicht nötig ist. Eine einleitende Gegenüberstellung zweier Naturbilder macht dies deutlich.

Eine aktive Zuwendung zur Natur und eine starke Verbindung mit den Tieren drückt sich im Fresko des Malers Giotto di Bondone (1267-1337) aus, das die Vogelpredigt des Francesco di Assisi zum Inhalt hat und dessen Nähe zu allen Geschöpfen bezeugt. Der Mensch als Teil der göttlichen Schöpfung ist geschwisterlich mit allen Tieren verbunden. Francesco spricht die Vögel auch mit der Gestik an, und sie sind ihm zugewandt.



Giotto di Bondone
Franz von Assisi, Vogelpredigt
um 1295
Fresko
270 x 230 cm
Basilica San Francesco, Assisi

In der Vogelpredigt heisst es: „Meine Brüder Vögelin, gar sehr müsst ihr euren Schöpfer loben, der euch mit Federn bekleidet und die Flügel zum Fliegen gegeben hat; die klare Luft wies er euch zu und regiert euch, ohne dass ihr euch zu sorgen braucht.“⁴

Die Malerei des Ostens folgt weniger einem zugreifenden Impuls der Aneignung, vielmehr findet sich eine bewusste Bereitschaft, das Tun zurückzunehmen und sich selber als empfangend zu verstehen. Die



Kichizan Mincho
zugeschrieben
Porträt des Zen-Abts Daido Ichi'i in
Begleitung eines Hirsches und eines
Schwans
wahrscheinlich 1394
Tusche auf Papier
47 x 16,2 cm
Nationalmuseum Nara

Beziehung zur Natur folgt einer passiven Haltung, im Gegensatz zur aktiven Definition der Welt in vergleichbaren westlichen Kunstwerken. Der chinesische Maler und Theoretiker Shi Tao (1642-1707) sagt dazu: „O Empfänglichkeit! Wie man dich in der Malerei verehrt und bewahrt, mit aller Kraft ins Werk setzt, ohne Fehl und ohne Rast.“⁵ Die Empfindung einer überraschend anderen Weltanschauung erfasst die Betrachterin vieler Kunstwerke fernöstlicher Malerei und Plastik. Die Darstellungen von Landschaften und Menschen entstammen einem existentiellen Gefühl, das sich unterscheidet von demjenigen, das uns aus dem abendländischen Kulturkreis vertraut ist. Fern von Dramatik und existentieller Not strahlen sie Gelassenheit und Heiterkeit aus. Die von Sehnsucht getriebene Suche nach Transzendenz, die man in der spirituell orientierten westlichen Kunst oft antrifft, steht darin einem Gefühl von Fülle und Erfüllung gegenüber.

*So hat der Zenmeister im Bild von Kichizan Mincho (1351-1431) den Tieren im Gegensatz zum heiligen Franziskus nichts zu predigen, da er mit Fels und Stein, mit Hirsch und Schwan eine Einheit bildet – einen Körper, wie es die Kalligraphie nennt: „Das Felsplateau aus grossen und kleinen Steinen ist der ‚Diamantsitz‘. Zwischen Himmel und Erde nur ein Körper. Die Welt der Kausalität und der Emotionen beherrscht nicht den erleuchteten Hirsch und den erleuchteten Schwan, die friedlich miteinander auskommen.“*⁶ *Die Tiere aus der Distanz anzurufen, erübrigt sich für ihn.*

Die Reise zu den Kunstwerken zeigt Verbindungen auf, die nicht auf einem gemeinsamen Stil oder historischer Gleichzeitigkeit beruhen, sondern in einem verwandten inneren Anliegen gründen. Wir betrachten Bildwerke, die durch eine persönliche Sicht auf die Welt berühren und von individuellen Erfahrungen an der Grenze des Sagbaren sprechen. Ahnung und Andeutung, Auslassung und Leere verbinden darin in faszinierender Art den Osten und den Westen. Der Zugang zu den Werken ist dem unmittelbaren Bilderleben verpflichtet, er führt die Lesenden zum geistigen Klang und Gehalt der tradierten Zeugnisse, auch anhand von Überlegungen der Künstlerinnen und Künstler. Wir folgen der Spiritualität im Sinne des offen Unermesslichen und werden darin mit den reichen Strukturen und dem unerschöpflichen Kosmos der Bilder vertraut. Damit werden auch der Sinn und die Wirkkraft bildnerischen Ausdrucks neu erlebbar. Die anhaltende und selbstvergessene Vertiefung in ein Kunstwerk lässt es zum Anlass authentischer Erfahrung werden. In der Hingabe an den Bildorganismus scheint dessen Quelle auf.

Introversion in der westlichen Kunst

Der Bildkörper mit seiner Einheit aller Teile zeigt uns im fernen Osten unmittelbar die allseitige Verbundenheit allen Seins, während im Westen verwandte Erfahrungen vorzugsweise über den Inhalt erzählt werden und symbolisch in Menschendarstellungen aufscheinen. So lassen sich innere Erfahrungen bei der Betrachtung von Figuren der biblischen Geschichten erforschen, wo sie sich in Gesicht und Körper realer Menschen ausdrücken. Die Wendung nach Innen führt ins rein Geistige, ohne dass das Menschlich-Irdische verlassen wird, da es ein Teil davon ist und sich im Körper ausdrücken kann.

Die direkte bildnerische Spiegelung spiritueller Erfahrungen ist im Okzident selten, da es in der christlichen Kultur zwar eine grosse Zahl religiöser Erzählungen und Legenden gibt, aber nur vereinzelt eine meditative Tradition und mystische Schulung, wie etwa das Herzensgebet der Ostkirche oder die Ignatianischen Exerzitien. Die russische Ikonmalerei kann als Andachtsbild zur Unterstützung einer mystischen Versenkung gesehen werden, und viele Christusdarstellungen zielen auf eine Einfühlung in dessen Leben und Leiden mit dem Ziel der Förderung einer Nachfolge. Dabei erscheint Christus als Projektion der menschlichen Sehnsucht nach einem erweiterten Selbst. So finden wir in den Modellen der seelischen Struktur in mystischen Schriften wie auch in der Tiefenpsychologie C. G. Jungs ein Bild der Psyche, bei dem mit zunehmender seelischer Weitung der biografisch-individuelle Anteil und die feste Form zurücktreten und sich auflösen in ein offenes, alle anderen Bereiche umfassendes psychisches Feld, das „Selbst“ genannt wird. Der Archetypus des Selbst wird in der christlichen Tradition auf Jesus projiziert. Er zeigt stellvertretend, was wir vom tieferen Wesen her selber sind. Die Christusfigur ist das nach aussen gespiegelte Bild dessen, was alle Menschen in sich selber erfahren können – die umfassende Dimension, die in jedem Individuum anwesend ist und die es im Eigentlichen ist.

Schriften von Mystikern wie Johannes vom Kreuz oder Eckhart von Hochheim bezeugen, dass sich die Erfahrung des Numinosen nicht durch Aktivität und durch den Willen gewinnen lässt. Vielmehr gilt es, seiner selbst ledig zu werden, was an die Bedeutung der Leere im Osten erinnert. Ohne Offenheit und Hingabe geschieht keine „Gottesgeburt in der Seele“. Das Empfangen des Göttlichen, seine Einsenkung und seine Geburt in die Welt hinaus wurden im westlichen Kulturraum in der

Gestalt Marias dargestellt. Die kirchliche Deutung hat sich bei diesem Mythos auf Christus konzentriert, der durch die irdische Mutter zum „wahren Menschen“ wurde. Wenn man jedoch alle Gestalten der Heilsgeschichte als projizierte Anteile der menschlichen Seele betrachtet, lässt sich Maria als der Seelenbereich verstehen, der empfänglich ist für die tiefere Dimension des Seins und das Göttliche in sich selber entdeckt. Dass diese Dimension in einer Frau dargestellt wird, welche bereit ist zu empfangen, deutet auf den weiblichen Aspekt der Religionen hin: Die Sehnsucht nach mystischer Erfahrung ist zugleich die Suche nach der in den patriarchalen Strukturen verlorengegangenen weiblichen Dimension des Göttlichen; die Mystik öffnet den Zugang zur Ganzheit.

Wenn wir uns betrachtend dem zuwenden, was die Künstler in den Szenen der Verkündigung, der Geburt und der Darstellung von Mutter und Kind ausdrücken, erahnen wir das menschliche Potential einer mystischen Erfahrung des Seinsgrundes. Aufmerkend hält Maria inne in dieser Verkündigungsdarstellung von Piero della Francesca, die wir hier in einem Ausschnitt sehen. Das Gesicht wirkt ruhig und ernst. Im Empfangen einer ins Innerste gerichteten Botschaft verbarrt sie still und konzentriert. Die Farben des Freskos sind zurückhaltend, und die geometrisierten Formen ordnen sich zu einer das Bild hinterfangenden Einheit. Die Haare Marias sind verborgen unter einer halbtransparenten weissen Kopfbedeckung, womit die reine Form von Kopf und Hals hervortreten. Kein Laut ist zu hören, keine Bewegung zu sehen, die Zeit steht vollkommen still in der Anwesenheit des Absoluten.

Maria begegnet uns in Verkündigungsszenen oft als introvertierte junge Frau im Inneren des Hauses, wo sie vertieft in einem Buch liest. Der Engel überrascht sie, und sie erschrickt. Ihr Erschrecken ist ein Zeichen dafür, dass sie nicht in einem angespannten Suchen verfangen ist, sondern offen ist für eine Erfahrung – sie ist, im seelischen Sinn, bereit zu empfangen. Das Buch wiederum demonstriert ihr waches Bewusstsein für das Geistige. Empfänglichkeit und Offenheit, Geduld und wache Passivität sind Voraussetzung und Sinnbild mystischen Erlebens. Der Engel spiegelt die Öffnung des numinosen Bereichs, die Schwangerschaft ist ein Äquivalent des spirituellen Wachstumsprozesses. Marias Hingabe entfaltet sich, sie trägt in der Tiefe ihres Leibes und ihrer Seele das, was geboren werden will – die Gottheit im Seelengrund. Das Mysterium dieser Geburt ist nicht selber gemacht; es ist vielmehr ein Geschehen, welches alles Verfertigen übersteigt. Der in der Stille erfolgten Geburt schliesst sich die Darstellung der Mutter mit dem Kind an, welches Symbol des Absoluten ist – das göttliche Kind ist auf die Welt gekommen. Unmittelbar ist Maria anwesend beim Absoluten, ist es selber und ist es doch auch nicht.



Piero della Francesca
Verkündigung (Ausschnitt)
1458/59
Fresco
328 x 193 cm
Chiesa di San Francesco
Arezzo

Empfangen

Die Verkündigung von Leonardo da Vinci ist präzise strukturiert wie ein Kristall. Alle Figuren und Räume sind plastisch, linear und farblich miteinander verknüpft. Das Gemälde gibt dem Geschehen den Charakter des unausweichlich Notwendigen. Wie in vielen Darstellungen dieser Szene versinnbildlicht das offene Zentrum des Bildes zwischen Maria und dem Engel den unsichtbaren geistigen Kern des Geschehens: die Verkündigung erklingt und entfaltet sich im leeren Zwischenraum, der für die geistige Dimension der Botschaft steht. Hinter der Hand des Engels mit der Begrüßungsgeste öffnet sich die Mauer des Gartens, ein gekurvter Weg führt zu einem Gewässer mit Schiffen. Die lichte Ferne der Landschaft wird von einem von Dunst verhüllten Gebirge abgeschlossen; symmetrisch rahmen zwei Zypressen die Mitte und bilden ein Tor, das sich am Ende der reichen Baumgruppe des linken Bildteils öffnet. Als greifbarer Gegenpol steht vor Maria ein Schmucksarkophag mit plastischer Verzierung, der die Endlichkeit des Lebens andeutet.

Leonardo da Vinci
Verkündigung
(re Ausschnitt)
um 1472/75
Ölfarbe auf Holz
98 x 217 cm
Galleria degli Uffizi
Firenze



Ihr blaues Kleid, das sie wie Meereswogen umhüllt, fließt in symmetrischer Spiegelung des roten Engelsingewandes gegen rechts zum Boden hin. Die Frau sitzt vor einem Lesepult geschützt im Winkel der Hausmauer; durch die offene Tür sieht man

ihre Bettstatt. Ihr Körper und das Gesicht wirken offen und ungeschützt, während im gefältelten roten Unterkleid eine geerdete Stabilität spürbar ist. In diese Offenheit fällt die gerichtete Verkündigung des Boten wie in ein leeres Gefäss. Maria horcht auf, sie war vertieft in die Lektüre und wäbnte sich allein. Der konzentrierte Blick des Engels, welcher der Bote jener Tiefendimension ist, wird durch die gerade Horizontale der den Garten begrenzenden glatten Steinbrüstung und durch den Schatten, den der Engel wirft, mit einer ungeheuren Energie aufgeladen. Ebenso kraftvoll fokussierend wirken die plötzlich stillstehende Rotation seiner Arme, Beine und Flügel, seine präzise Profilansicht und sein ernster Blick. In der linken Hand hält er eine weisse Lilie, ein Symbol der Reinheit und Empfänglichkeit.

Anders als in östlichen Meditationsbildern wird die introvertierte Frau überrascht durch die direkte Konfrontation mit einem ihr fremden Mysterium, das sie nicht ausdrücklich gesucht hat. Sie erfährt in diesem Moment vom Keim des Göttlichen, das in ihr wächst – ihr zu eigen und doch auch neu und unbekannt. Das ganze Bild drückt ein lautloses Innehalten aus, die Zeit steht still, und es öffnet sich ein Raum des Horchens.

Maria scheint aufmerksam ins Leere zu blicken, sie wird von einem Licht getroffen, das ihr Gesicht und Haar erhellte. Ihr Oberkörper mit den zierlichen Händen, den ziselierten Locken, der sonnengleichen Gloriole, dem plastisch geformten goldfarbenen Tuch vor ihrem Bauch, das die Schwangerschaft andeutet, ist bezogen auf den unendlichen Tiefenraum der Landschaft. In sich, im eigenen Körper und Geist empfängt sie das Weite, Umfassende, das im unsichtbar Geistigen gründet.

Piero della Francesca, der italienische Maler der Frührenaissance, wurde ca. 1412 in Sansepolcro geboren und starb ebenda im Jahr 1492. Im toskanischen Arezzo illustrierte er in einem grossartigen Freskenzyklus in der Kirche San Francesco die „Legende von der Auffindung des wahren Kreuzes“. Alle Werke Pieros verströmen eine innige, geheimnisvolle Stille, die Zeit scheint in ihnen angehalten; die Figuren wirken rein und in sich gekehrt, ihr Blick dringt durch die materielle Oberfläche in ein transzendentes Jenseits.

Das Fresko „Madonna del Parto“ (Madonna der Geburt) befindet sich im kleinen Dorf Monterchi südlich von Sansepolcro; es zeigt eine der seltenen Darstellungen Marias in der Zeit der Erwartung. Die junge Frau steht aufrecht in einem Zelt, wie unter dem Schutzmantel einer grösseren Figur, so als wäre im Bild eine „Anna Selbdritt“ (Anna, die Mutter Marias, mit ihrer Tochter und Jesus) mit angedeutet. Der aus weichem Stoff gebildete Innenraum bietet ihr eine Intimität, in die wir als Betrachter einbezogen sind. Zwei Engel schieben das Tuch zur Seite als geschähe dies eigens für uns – Maria wird von diesem Vorgang in keiner Weise gestört. Das sich öffnende Zelt, das blossgelegte Gesicht, die runden Form des Kopfes, des Schleiers und des Nimbus verströmen die Aura eines geistigen Vorgangs, der die Oberfläche



die Formen und Klänge unmittelbar wahrnehmen. Dies ist niemals wie ein Bild, das (ganz) im Spiegel erscheint und niemals wie der Mond, der sich im Wasser spiegelt“⁶⁵, lesen wir bei Zen-Meister Dogen.

Tobaku benutzt weder Körper noch Geist im Sinne aktiver und selektiver Bestimmung, sein Auge packt nicht zu. Es ist, als würde sich das Bild selber malen in einfachem Tuscheschwarz, das lauter und leiser spricht und dichter und offener fließt. Woher kommen diese Affenwesen, dieses Baumleben? Wie Organe eines unendlich weiten Seins, getragen vom Unsichtbaren, turnen und ruhen, wachsen und zerfallen die Gestalten der Natur. Wir sehen einen alten Baum, der drei Affen Wohnstatt ist. Eben schwingt sich einer durch die Luft, während eine Affenmutter ihr Junges auf dem Rücken festhält. Alles ist mit leichtem Pinsel nur angedeutet, aufscheinend und verblassend, in einer Stimmung heiteren Morgenlichts. Hier gibt es keine Trennung von Beobachter und Beobachtetem; hingegeben in Selbstvergessenheit schenkt sich dem Maler das Mysterium des Seienden, das festgehalten ist mit dem Pinsel und gleichzeitig ins Offene entlassen wird – eine weite Symphonie und Feier des Daseins.

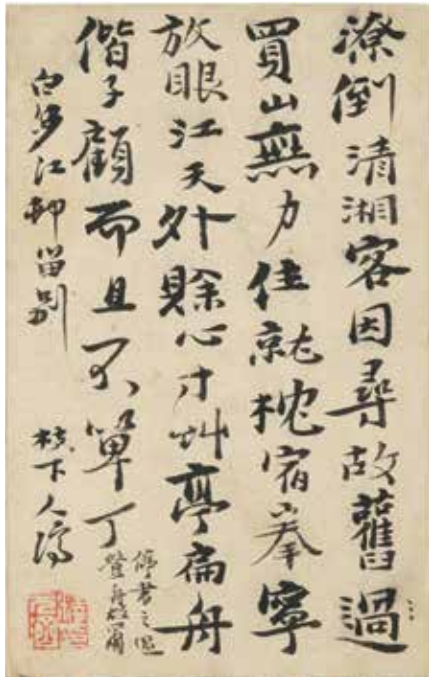
Hasegawa Tohaku
 Affen im Bambushain
 Paar sechsteiliger Faltschirme,
 rechter Teil
 Tusche und Gold auf Papier
 154 x 361,8 cm
 Shokokuji-ji
 Kyoto



Ist

Der Ursprung, von dem das 9. Ochsenbild spricht, ist in keiner Ferne oder Tiefe verborgen; so spricht das „Lied auf Zazen“ von Hakuin Zenji vom „Lotusland an diesem Ort“. Genau vor unseren Augen und

damit ungetrennt von uns selber zeigt und erfüllt sich die Suche nach dem Lebensquell. Das Nahe ist das offensichtliche Mysterium, für dessen Wahrnehmung unser Bewusstsein geschaffen ist – es selber ist Teil davon und in ihm entstanden.



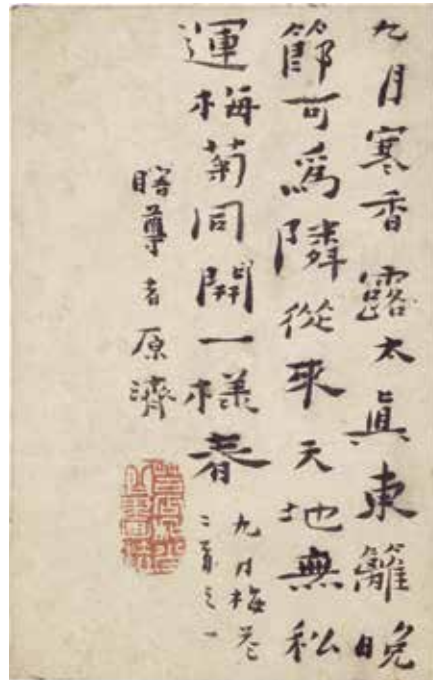
Shi Tao
Nach Hause zurückkehren
Album mit 12 Blättern
Blatt 5
Tusche und Farben auf Papier
jedes Blatt 16,5 x 10,5 cm
ca. 1695
Metropolitan Museum
New York

In den zwölf kleinen Albumblättern des chinesischen Malers Shi Tao leuchtet in schlichter Art das Nu auf, und die Soheit der Dinge tritt rein in Erscheinung. In den Tagebuchblättern einer Reise mit dem Titel „Nach Hause zurückkehren“ tauchen sie auf, die Pflanzen, Berge, der Reisende, im intimen Raum einer unprätentiösen Tuschmalerei. Das Äussere und das innen Geschehene sind eins, die Blume ist der Maler, der Maler ist die Blume – kein Selbst, kein Anderes. Es ist der Künstler selbst, der im fünften Blatt in einem kleinen Nachen nach Hause zurückkehrt. Zwischen fernen Hügeln und Wasserpflanzen gleitet er über die stille Fläche eines Flusses.

Die Kalligraphie, welche das Albumblatt der Chrysanthemem begleitet, spricht von der Verbundenheit der im Frühling ihren Duft aussendenden Pflaumenblüte mit der herbstlichen Chrysantheme durch die zeitlich getrennten Jahreszeiten hindurch. Zwei aus lichtvoll hingetuschten Blüten und Blättern hervortretende Blumen sind einander zugeordnet, die untere waagrecht, die obere senkrecht ausstrahlend. Im

Zwischenraum schwebt ein erinnertes Hauch der im Frühjahr bewunderten Pflaumenblüte in der Luft – alles blüht im zeitlosen und raumlosen Innenraum zusammen, da „Himmel und Erde allem gleich offen sind.“ Die Resonanz zwischen dem Maler, der nach Hause reist, und der Natur ist spürbar in diesen Tuschespuren – das Aufblühen des Naben als Urgrund der Seele, die keine Grenzen mehr aufspannt.

Shitao
 ‚Nach Hause zurückkehren‘
 Album mit 12 Blättern
 Blatt 8
 Tusche und Farben auf Papier
 jedes Blatt 16,5 x 10,5 cm
 ca. 1695
 Metropolitan Museum
 New York



Wir haben nach der Darstellung des unsichtbaren Wesens und Grundes der Seele im Bild gefragt, und am Eingangstor unserer Bilderreise stand die Definition der mystischen Erfahrung als direkte Einsicht in die allem zugrunde liegende Einheit. Der Augensinn vermag in besonderer Weise dieser Einsicht zu entsprechen, da das Bild immer als Ganzes vor Augen tritt und damit den Augenblick verkörpert. Die mystische Erfahrung umfasst aber alle Sinne und Organe des Menschen, und ihre Wiedergabe in Bild und Sprache muss immer eine Minderung sein, da jeder veräussernde Standpunkt aufgegeben ist in der Einheitserfahrung. Der Philosoph Thomas Nagel vermutet wie gesagt einen gemeinsamen Grund von Materie und Geist: „Alles, sei es lebendig oder nicht, besteht aus Elementen mit einer Beschaffenheit, die sowohl physisch als auch

nichtphysisch ist – das heisst die Fähigkeit besitzen, sich zu einem mentalen Ganzen zu verbinden.“⁶⁶ In der jenseits des Denkens liegenden Hingabe erfahren die Mystikerinnen und Mystiker dieses Umfassende.

Es scheint auf in „Orchideen und Fels“ des japanischen Malers Gyokuen Bonpo (1348-1420), wo, wie in einem aufgespannten Fächer, die feinen Pflanzenblätter in den Raum ausstrahlen. Ganz eins geworden mit dem Papier, auf dem er malt, ist der Geist des Malers dem Schauen anheimgegeben. Er sieht, dass die lebendigen Naturelemente spontan wachsen und ihre einzelnen Formen den Umständen ihrer Umgebung und ihrer eigenen Anlage entsprechen. Pinsel und Tusche, Pflanzen und Stein klingen zusammen und deuten an, dass „in uns Schöpfung und Unsichtbares, Form und Leere ungetrennt sind.“



Gyokuen Bonpo
Orchideen und Fels
spätes 14.- frühes 15. Jh.
Hängerolle
Tusche auf Papier
100,5 × 33,4 cm
Metropolitan Museum of Art
New York

heutige Mensch wieder zu sich selbst gebracht wird. Newman bringt in seinen Schriften die Erfahrung seiner Bilder mit dem Begriff des Erhabenen in Zusammenhang: seine Kunst klärt Gotteserfahrungen. Viele Bildtitel weisen auf religiöse und mystische Zusammenhänge. Das Erhabene kann dabei nicht als Form dargestellt werden, es kann nur erfahren werden im Erleben des Werkes als Gesamtheit. Das Abstrakte soll eine spirituelle Energie mobilisieren.

Die Eltern haben Newman den Vornamen Baruch Spinozas gegeben (amerikanisiert Barnett), des jüdischen Philosophen, dessen Schriften für ihn wichtig wurden. Spinoza vertrat die Idee, eine einzige Substanz sei die Grundlage alles Seienden; diese sei unendlich, absolut und mit Gott gleichzusetzen. Alles, was es im Universum gibt, sei diese Substanz, sowohl der Geist wie auch die Materie. Er vertritt eine ganzheitliche Sicht, in der alles Einzelne als ungetrennt vom göttlichen Weltganzen gesehen wird; die Fähigkeit dazu liegt im menschlichen Geist, genauso wie in allen anderen Lebewesen, da alles Seiende gleichzeitig das Göttliche ist. Die menschliche Seele kann deswegen Gott erkennen, da sie ihm adäquat ist. Ebenso glaubt Newman als Künstler und letztlich als Mystiker an die Möglichkeit unvermittelter Erkenntnis. Ausdrücklich distanziert er sich von Bildern, die sich auf Ideen abstützen oder rein Formales durchspielen. Worte und Erzählungen sind bei ihm aus den Bildern ausgelagert in den Hintergrund des Titels. Damit öffnet er das Gemälde in etwas Allgemeines und Grundlegendes. Das vorgefundene tiefere Wesen gilt für alle Menschen und ist nicht an die Erzählung eines einzelnen Kulturkreises gebunden. Diese Dimension soll im direkten Erleben des Werks ohne sprachliche Vermittlung zugänglich sein.

Das reine Sein

„Breathingness“, Durchatmetheit – mit dieser Wortschöpfung umschrieb Mark Rothko (1903-1970) das Wesen seiner Gemälde, während er für sie die Bezeichnung „space“ als zu abstrakt ablehnte. In der Kontemplation seiner Werke wird offensichtlich, worauf der Künstler hinweist: Die Farbmaterie atmet, und der Atem ist gleichzeitig auch im Geist und Körper der Betrachtenden spürbar. Dies lässt sich erfahren im lebendigen Prozess des Schauens, in einer passiven Hingabe, so wie wir uns dem Atemvorgang überlassen. In Rothkos Werk begegnen wir dem Kernthema dieser Schrift, der inneren Haltung des Empfangens und des Überschreitens der sich abgrenzenden Person in besonderer Reinheit.

Die Untrennbarkeit von Schauendem und Geschautem, das letztlich Einsseins, wird in der kontemplativen Öffnung zu einer bewegenden Ahnung des Absoluten. Unmittelbarer noch als in älteren Darstellungen der Einheit von Gott und Mensch werden wir hier ins nackte Dasein gestellt.

Das Thema der Einheit des Göttlichen mit dem menschlichen Lebendigkeitseins klingt schon im europäischen Mittelalter an: in ganz verwandter Farbstimmung und Resonanz der Farbfelder sehen wir die göttliche Dimension des menschlichen Lebens dargestellt im Mosaik der Erschaffung Adams in der Kathedrale von Monreale, wo die Übertragung symbolisch aufsteigt im weissen Strahl zwischen Schöpfer und Geschöpf. Auch Adam ist in seinem ursprünglichen Leben bloss und wird umfassen vom grüngoldenen Grund. Das Göttliche und das Kreatürliche werden verbunden, die Seele wird als göttlichen Ursprungs verstanden.



Die Erschaffung Adams
12. Jh.
Mosaik
Monreale, Sicilia

In Rothkos „Breathingness“ klingt das hebräische Wort *rûah* (Wind, Atem) an, das im Alten Testament manchmal in der Bedeutung von Geist oder Lebensodem verwendet wird. Dieser Atem der Bilder erscheint jedoch vollkommen still und damit ausserhalb der Zeit. Er ist von einer solchen Weite und Grösse, dass er paradoxerweise auch angehalten

zu sein scheint, in ihm ist keine Richtung auszumachen. Nicht nur dieser „Hauch“ umfängt einen vor Rothkos Werken, auch das Grössenmass der Gemälde ist auf den konkreten Menschen bezogen. Der Maler war mit Barnett Newman befreundet, und wie dieser suchte er auf allen Ebenen des Bild-Erlebens den direkten Zugang zur Erfahrung. Er schreibt: „Der Grund jedoch, warum ich grosse Bilder male ... ist genau der, dass ich innig und menschlich sein möchte. Malt man ein kleines Bild, heisst das, sich ausserhalb der eigenen Erfahrung zu stellen, eine Erfahrung mit dem Stereoskop oder einem Verkleinerungsglas zu betrachten. Malt man



Mark Rothko
Blue and Grey
1962
Öl auf Leinwand
193 x 175 cm
Fondation Beyeler
Riehen/Basel

jedoch das grössere Bild, ist man mittendrin. Es ist nicht etwas, das man beherrscht.“⁸⁰

Vor dem Gemälde „Blue and Grey“ von 1962 stehen wir allein, und erst nach einer Dauer stiller Betrachtung bietet es Einlass in sein Licht und seine geheimnisvolle Tiefe. Eingetreten in die Dämmerung, kurz vor der Nacht, sind keine Wege und Spuren sichtbar, die Augen fassen keine Kontur. Ein blindes Sehen führt ins stille Grau des Grundes, in dem die Körpergrenzen sich lösen. Der Grund ist Ausdehnung ohne Grenzen, unendlich in Tiefe und Höhe, die Farbe hat keinen spektralen Ort, sie ist reine Empfindung, Atem. Darin, tief im Innenraum, entfaltet sich das Blau, Boden und Himmel zugleich; es ist ganz bloss. In ihm ist ein Fallen, ein Liegen in der Waagrechten. Das blaue Feld ist ohne Zentrumsstruktur, ohne perspektivische Fassung, welche das Aussen ausmessen und vereinnahmen würde. Die leuchtende Farbe, Lapis Lazuli (Blauer Stein), ist nicht ganz verschieden vom grauen Grundton: reine Wandlung desselben, tiefer empfundenes Innigstes, unendlich still leuchtend. Es ist verinnerlicht und zur Glut gebracht durch die weisse Wolke, die – grösser, bewegter und durchlässiger – darüber schwebt. Das helle Feld blendet, es schirmt die Dunkelheit schützend ab. Durch seine Schwingung wird der Grund zum umfassenden Urgrund, der uns von allen Seiten umgibt und durchdringt.

Teiresias, der blinde Seher der griechischen Mythologie, war in frühen Gemälden Rothkos ein wiederholtes Bildmotiv. Er wurde dem Mythos nach als junger Mensch in eine Frau verwandelt und vereinigte damit in seiner Lebenserfahrung die weiblichen und männlichen Aspekte der Psyche. Im überwältigenden Ergriffensein vom Göttlichen wandte sich sein Blick nach innen, er wurde auf der materiellen Ebene blind, auf der immateriellen sehend. Die Ganzheit und die Introversion, die er als mythologische Gestalt verkörpert, waren Rothko ein tiefes Anliegen. Er schreibt in seinen Notizen zum Auftrag für den Zyklus der Seagram-Wandbilder: „Mir war mein inniges Bedürfnis bewusst, einen Ort zu gestalten, der in sich geschlossen ist und vollkommen mir gehört.“⁸¹ Damit meint er nicht eine sich abgrenzende Selbstbezüglichkeit, sondern die Erfahrung seelischer Ganzheit, für deren Erleben äussere Stille ohne Ablenkung notwendig ist. Die Anziehungskraft seiner Bilder entspringt ihrer berührenden Intimität.

Die Wendung in eine stille Innerlichkeit, welche weibliche und männliche Lebenskräfte integriert, wurde ihm in der Begegnung mit dem Werk Pierre Bonnard's geschenkt. Dessen in leuchtenden Farben gemalten Bildern von Innenräumen stand er in einer New Yorker Ausstellung gegenüber; sie veränderten seine Palette, seine Raumauffassung und die Wirkkraft seiner Kunst hin zu einer Ganzheit von Helle und Dunkelheit, Transluzenz und Opazität, Form und Leere. „Bonnard öffnete ihm die

Augen für die Schönheit der Farben und die Harmonien ihres Zusammenklangs ... für das Weibliche in der Malerei, das ohne Passivität, Sensibilität und Empfangsbereitschaft des Auges nicht empfunden und zur Anschauung gebracht werden kann“⁸², sagt Hubertus Gassner.

Es berührt indes eigenartig, dass Rothko, dessen Bilder Frieden ausstrahlen, dessen Gegenteil, Gewalt, als inhärente Kraft bezeichnete. So sagt er: „Die Wiege meiner Gemälde ist Gewalt – die einzig zulässige Balance ist das prekäre Gleichgewicht, kurz vor dem Moment des Zusammenbruchs ... Deshalb bin ich immer wieder überrascht zu hören, dass meine Bilder friedlich wirken: sie sind ein einziges Zerreißen, aus der Gewalt heraus geboren.“⁸³ Die Spannung, die er empfand, ist Ursprung und Impuls einer Wandlungskraft, welche die Bilder in ahnungsvoller Schweben zu halten vermag. Meistens sind darin zwei oder mehr Farbfelder zu sehen, die sich nicht berühren, die nicht in eins fallen, die einander vielmehr steigern in ihrer Wirkung. Rothko wusste um die überwältigenden Urkräfte des Spirituellen, die sich nicht vereinnahmen lassen in einer behaupteten Einheitsform; das Wissen um dieses Nichtwissen führte ihn in eine Einsamkeit und an eine Grenze, die er fürchtete und die er auf seinem Weg dennoch kommen sah. Franz Meyer versteht diese inhärente Spannung als Forderung an den Betrachter: „Die gewaltige Ruhe, die uns aus den Bildern Rothkos entgegenkommt, bedeutet darum nie oberflächliche Entspannung, ‚Relaxation‘, sondern im Gegenteil erhöhte Spannung, Konzentration. Darum der grosse, fast sakrale Ernst der Bilder, das Fordernde, das von ihnen ausgeht.“⁸⁴

Es ist still und es glüht dunkel, dieses mächtige, purpurrote Portal. Es führt nicht in ein definiertes Aussen und auch nicht in einen offenen Innenraum, und doch ist da ein Grund mit einer unauslotbaren Tiefe, die anzieht. Die weich vibrierende Rahmenform ist in der vordersten Bildebene platziert, ihr unterer Rand ist uns aller nächste Schwelle. Das Tor mit seiner verhaltenen Glutfarbe ist unserer eigenen leiblichen Oberfläche und Haut dicht zugeordnet. Seine Form ist aber nicht organisch gerundet und mit der leer gelassenen Mitte nicht menschlich-körperlich, sondern primär auf das Hochformat des Bildes bezogen; wie ein Binnenrahmen füllt es dessen Geviert aus. Der feierliche Klang enthält das königliche Purpur. Das Gemälde ist Teil eines ursprünglich geschlossenen Zyklus und heute mit anderen roten Werken zusammen in einem Raum der Tate Gallery London zu erleben. Immer wieder begegnen wir da dem Tor, das keines ist, das nicht wegführt, sondern hinleitet in die Gegenwart, in ein gegenwärtiges Dasein. Kein Raum ist da gebaut, in den man eintreten könnte; vielmehr sind wir selber der Raum, auf den verwiesen wird, hier, ganz konkret, stehend und atmend in diesem Leib. Der Leib des Bildes ist unser Leib, der alles ist, das Ganze,



vollkommen erfüllt von reinem Dasein. Die Schwelle, die überschritten werden soll, führt in uns selber. Wir betreten uns selber aus dem Bild heraus in einer uns einnehmenden, überwältigenden Geburt.

Das Tiefenlicht dieser Gemälde ist verwandt mit der Leuchtkraft gotischer Glasfenster, wie sie uns in Chartres oder Reims begegnen.

Mark Rothko
Red on Maroon
1959
Öl, Acryl, Tempera auf Leinwand
267 x 239 cm
Tate Gallery
London

Das leere Handgelenk im Zen

Die Zenmalerei kultivierte eine spontane Praxis des Malens und der Kalligraphie und trieb sie auf die Spitze, was nicht virtuose künstlerische Fähigkeit demonstrieren, sondern das ursprüngliche menschliche Wesen bezeugen sollte. Der chinesische Maler Shi Tao betont, wie wir gesehen haben, in seinem Malertraktat den „All-Einen Pinselstrich“ als das Mittel des Malers, das Wesentliche zu erfassen: „Ist die Absicht aufrichtig klar, durchdringt der Pinsel alles.“¹⁰⁷ Das Bild wirkt nur dann echt, wenn „das Handgelenk leer ist“, womit eine unbefangene, selbstvergessene Herangehensweise gemeint ist. Diese hat in der Auffassung des Zen einen tiefen spirituellen Sinn: Ein solch freies Agieren bedingt ein grundlegendes Freisein von allen einengenden Bildern und Konzepten des Ich. Das Erkennen der eigenen ursprünglichen Natur, Buddhanatur genannt, befreit zu einem Malakt, der mit der Darstellung äusserer Objekte gleichzeitig die Einheit manifestiert.

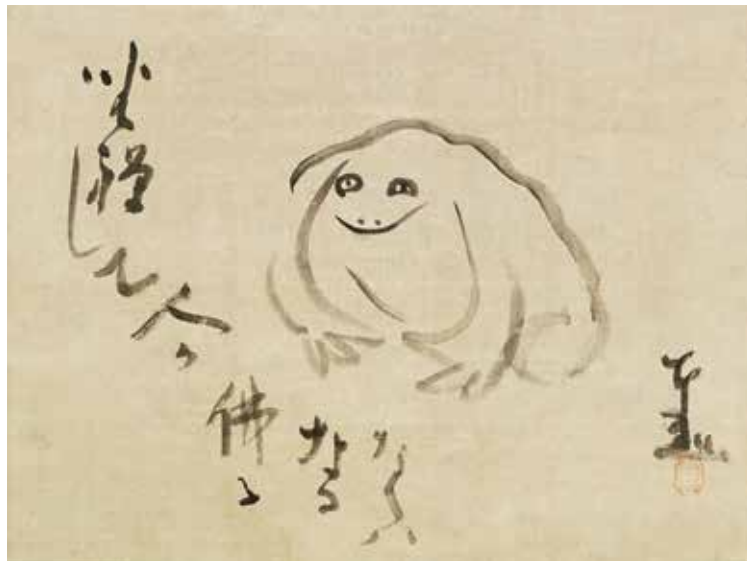
Dieses Tun ohne Absicht benennt der folgende Gedanke von Hui Neng: „Der Sechste Patriarch Hui-Neng sagt: ‚Wer einmal seine eigene Natur geschaut hat, kann stehen, wenn er will, und steht nicht, wenn er nicht will; er kann ungehindert kommen und gehen; es gibt für ihn keine Verzögerung, keine Behinderung. Er handelt den Umständen entsprechend, er antwortet, wie es die Frage erfordert. Er geht Verwandlungen ein und verlässt doch nicht seine eigene Natur. So erlangt er das Samadhi der Unbefangenheit und Freiheit und das Samadhi des wunderwirkenden Spiels. Das nennt man die Betrachtung der eigenen Natur.‘“¹⁰⁸

Ungebunden

Der unbekümmert leichte Fluss der Tusche durch die federnde Pinselspitze, dieser wundersame Atem der Freiheit, ist spürbar in den Tuschebildern von Gibon Sengai (1750-1837), welche in den Kalligraphien die Ungebundenheit der Zen-Haltung besingen; sie kommt auch in der Malerei selber zum Ausdruck, die Tusche fließt auf dem Blatt – mit den Pflanzen, den Tieren, den Worten. Ungekünstelt und frei von jedem formalistischen Können drückt sich der Zen-Mönch aus. Er hat zwar das Handwerk des Malens erlernt, handhabt es aber frei und ungezwungen. Zur Grundlage dieses Handwerks gehört die typische Technik der einfar-

bigen Tuschmalerei, zu der Helmut Brinker sagt: „Die tragende Basis der Zen-Kunst aber ist die monochrome Tuschmalerei. Sie entspricht den Bedürfnissen des Zen nach spontanem, individuellem Ausdruck, nach meditativer Versenkung, nach Einfachheit und in letzter Konsequenz nach allumfassender Leerheit am besten.“¹⁰⁹ „Die fließende Tuschlinie, die einer vom Gegenstand letztlich unabhängigen Gesetzlichkeit gehorcht, verschleiert nicht ihren Entstehungsprozess; sie lässt den Betrachter ihren Werdegang nachvollziehen und somit an dem flüchtigen, doch zugleich zeitlosen Schöpfungsakt teilhaben.“¹¹⁰

Gibon Sengai
Zazengaeru, Meditierender Frosch
40,3 x 53,8 cm
Tusche auf Papier
Idemitsu Museum of Arts
Tokio



Der Frosch, dem Sengai begegnet und aus dessen lachendem Gesicht er selber zu sprechen scheint, sagt in der Kalligraphie, dass er nichts anderes als der vollendete Buddha sei. Durch keinerlei Übung kann er dies erlangt haben, da die Einheit nicht erreicht werden muss. Die Bemerkung aus dem Mund des Frosches ist also wiederum ironisch gemeint: durch die Übung des Sitzens in Meditation (japan. Zazen) kann niemand ein Buddha werden. Der Frosch, der einfach ist, quält sich nicht mit Suchen ab. Die Pinselspur des Malers evokiert spielerisch und humorvoll die Tatsächlichkeit, das vollendete Sosein des Frosches. Sein Lachen drückt die natürliche Einfachheit aus, die sich ergibt in der Abwesenheit aller Barrieren diskursiven Denkens. „Die Augen sind waagrecht, die Nase ist senkrecht“ fasste Zenmeister Dogen seine Einsicht

zusammen, als er nach seiner Suche von China nach Japan zurückgekehrt war und nach der Essenz seiner Lehre gefragt wurde. Dass dies schon genügt, dass es darum geht, das Naheliegende und Reale ganz und gar im Herzen zu erfassen in seiner tiefen Wirklichkeit, zeigt sich in der Einfachheit von Sengai's Skizze. Keine komplizierte Maltechnik und Kenntnis der Froschnatur musste der Zenmönch beherrschen, um die frische Lebendigkeit und Anwesenheit des Tiers für uns spürbar zu machen. Das Leben erscheint gerade dann in seiner Fülle vor unseren Augen, wenn es der undefinierten Offenheit entspringt – wie hier dem Blattgrund und dem „leeren Handgelenk“.

Freie Gesinnung

Hakuin Ekaku, dessen „Holzschuh“ wir uns nun zuwenden, war schon in jungen Jahren in ein Zenkloster eingetreten; er wurde ein wichtiger Erneuerer des japanischen Zen und widmete sich mit grosser Energie der Verbreitung der Zenlehre im einfachen Volk, verfasste zahlreiche Schriften und trat als Maler und Kalligraph in Erscheinung. Für das Wiederaufleben des japanischen Zen-Buddhismus in der Edo-Zeit war er von überragender Bedeutung.

Der Holzschuh, den wir in seiner Malerei sehen, ist derjenige des legendären Inders Bodhidharma, der das Zen im 6. Jahrhundert nach China brachte. Der Legende nach wurde er nach seinem Tod auf der Rückkehr in seine Heimat mit nur einem Schuh bekleidet gesehen, während der zweite Schuh in seinem Grab gefunden wurde. Dies weist auf das Überschreiten einer dualen Weltsicht: aus dem Zwiespältigen tritt – im Symbol des einen Schuhs – das Eine hervor. Ähnlich wie in Giotto's Fresko „Noli me tangere“ deutet die Legende die Unfassbarkeit der tiefsten spirituellen Erfahrung an, sie kann mit den Sinnen nicht erkannt werden. Alle überlieferten Symbole des Zen sind leere Zeichen, genau so wie alle äusserlich sichtbaren Dinge der Welt, auf die wir unsere Seeleninhalte projizieren und sie damit anfüllen. „Wo es etwas gibt, das durch Zeichen unterscheidbar ist, da gibt es Täuschung. Wenn du die zeichenlose Natur der Zeichen sehen kannst, dann kannst du den Tathagata (die Buddhanatur) sehen“¹¹¹, heisst es im Diamant-Sutra, einem zentralen buddhistischen Text aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. Hakuins Malweise macht dies spürbar: Die Elemente des Bildes mögen etwas darstellen, gleichzeitig deuten sie auf nichts Weiteres; jeder Verweis auf eine hintergründige symbolische Bedeutung wäre täuschend. Der Holzschuh ist einfach ein Holzschuh.

In diesem Sinn gibt sich der Maler in einer weiteren Tuschmalerei mit dem Titel „Verbindungssteg“ mit seinem Tun vertrauensvoll ins Leere und zieht mit seinem Pinsel eine schmale Brücke vom linken Bildrand ins Weiss der Mitte und bis zum anderen Rand. Seine freie Gesinnung zeigt er mit der frei gemalten Kalligraphie

Hakuin Ekaku
Holzschuh
undatiert
Hängerolle, Tusche auf Papier
26,3 x 69,5 cm
Privatsammlung

