Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 12: Grosse Einfamilienhäuser

Artikel: Der Begriff der Leere in der Kunst Ostasiens
Autor: Theile, Albert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-33358

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Albert Theile

Der Begriff der Leere in der Kunst Ostasiens

Im Zürcher Rietberg-Museum, dessen reicher Schatz an außereuropäischen Kunstwerken noch lange nicht genügend erkannt und gewürdigt wird, ist ein Raum der unmittelbaren Einführung in dieses europaferne Schaffen gewidmet. Es ist hierbei von impressiver, konstruktiver und expressiver Kunst die Rede. Vitrinen in der Nähe erläutern, was mit den Worten gemeint ist. Wir lesen: «Zeit, Raum und Rasse sind wichtige Faktoren bei der Entstehung eines Kunstwerks. Hinzu kommt die Veranlagung des schaffenden Menschen, die Kraft seiner Sinne, seines Verstandes und seiner Seele. Eine der Kräfte ist immer führend und bestimmend für den Grundcharakter des Werkes. Führt der Körper oder die Sinneskraft, so entstehen impressiv betonte Werke. Die gewissenhafte Wiedergabe der Natur, ihre Vielfalt in Form und Farbe ist das Hauptziel. Führt die Verstandeskraft, so entstehen konstruktiv betonte Werke. Der Künstler will geometrisch vereinfachen und Form und Farbe symbolhaft anwenden. Die Natur realistisch wiederzugeben, bedeutet ihm nichts. Führt die Seelenkraft, so entstehen expressiv betonte Werke. Hier findet das innere, unterbewußte Erleben und Empfinden seinen Ausdruck. Der Künstler opfert ihm die naturalistische und konstruktive Formgebung.»

So verstandesscharf diese Formulierung ist, – es sind europäische Urteile, die hier gefällt werden. Ein Ostasiate wird, wenn er nicht Einwände anmeldet, zum mindesten *eine* Ergänzung wünschen, die Sätze um einen Aspekt ergänzen wollen, damit sie für die Kunst des Fernen Ostens größere Gültigkeit gewännen. Gewiß, wird er sagen, sei das konstruktive Element in China und Japan auffallend oft anzutreffen; geringer hingegen sei das expressive vertreten. Und trotz seiner scharfen Beobachtungsgabe, seines Talents, die Gegenstände der Natur lebenstreu darzustellen, habe der fernöstliche Künstler die impressive Kunst jeglicher anderen untergeordnet, sie eher spielerisch als ernsthaft ausgeübt. So empfand beispielsweise Ogata Kôrin (1658–1716), durch den sich die japanische dekorative Kunst vollendet, die Skizzen, die er hinterließ – Skizzen von Blumen, Vögeln usw., bis ins kleinste Detail naturgetreu gezeichnet – nur als Übungen oder als Gedächtnisstützen; denn in seinen eigentlichen Werken, den Setzschirmen, den Schiebetüren, die er bemalte, hat Kôrin stets stilisiert. Auch Bildrollen (E-Makimono) wie die von Toba Sôjô (1053–1140) mit den verblüffend lebendigen Tierszenen oder das Shigisan-Engi, das die Entstehung des Tempels auf dem Shigisan schildert und das dem gleichen Künstler zugeschrieben wird, galten zu ihrer Zeit als kunstferne Amüsements. Und vom Ükiyo-e, den Farbholzschnitten, die uns den Blick für die wirklich großen Werte der japanischen Kunst (bei Sesshû, Sôtatsu) lange verstellt haben, wissen wir heute, daß es trotz ihres unbestreitbaren Reizes nur «kleine Kunst» war, dem Kunstgewerbe nahe, – wobei wir uns vergegenwärtigen wollen, daß in Ostasien, ähnlich wie im Bereich des Islam, die Grenzen zwischen Kunst und Kunstgewerbe fließend sind.

Diese Andeutungen mögen genügen, warum sich ein Japaner die Ergänzung zu jenen Sätzen im Rietberg-Museum wünscht; die drei Prinzipien, verbindlich für das Abendland, decken sich nicht oder nicht völlig mit den Kunstidealen seiner Heimat. Er wird ein viertes Prinzip aus der Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart ableiten.

Die Ergänzung, die der Ferne Osten unserer westlichen Betrachtungsweise geben möchte, bezeichnet der japanische Kunstkritiker Michio Takeyama als «suggestives Moment»; es sei der japanischen Kunst eigentümlich, von ihr als ihre besondere Stärke entwickelt worden. Es stehe unter dem Einfluß des Zen. (Nebenbei: Michio Takeyama hat in seinem eigenwilligen, tiefschürfendem Buch über den Hôryû-ji bei Nara, den ältesten Holztempel Japans, und an dessen Kunstschätzen – Fresken und Skulpturen – die fernöstlich einseitige Betrachtungsweise durch westliche Interpretationen zu erweitern versucht. Daß ein «Fach»-Buch wie das von Takeyama es in drei Jahren zu einer Auflage von sechzigtausend Stück gebracht hat und jetzt in der wohlfeilen «One Hour Library» übernommen worden ist, sei als Zeichen dafür erwähnt, wie weite Kreise die Diskussion um eine großzügigere Betrachtungsweise der Kunst, eben auch mit abendländischen Mitteln, erfaßt hat.

Das suggestive Element der japanischen und in beschränkterem Maße der chinesischen und koreanischen Kunst ist in der Tat mit dem Zen-Geist eng verknüpft, aus ihm erwachsen; der Begriff der Leere ist seine Konsequenz, wobei das Wort «Leere» in echt östlicher Denkweise, in ihrem «Umzingelungs- und Umklammerungsdenken» (Lily Abegg) etwas Ungefähres hat, sowohl der vollkommenen Leere im Sinne des Buddhismus – zumal des Zen-Buddhismus – entspricht, als auch dem Weg zu dieser Leere, wie ihn die Koâne weisen, z. B. jene merkwürdigen «Kuhhirten-Bilder» der Zen-Mystik (s. Aage Marcus, «Der blaue Drache», Zürich 1949, SS. 110–113).

Da der Zen-Geist sehr tief in den Charakter des japanischen Volkes eingedrungen ist, sich auf allen Gebieten äußert, in der Kalligraphie (siehe WERK 5, 1956), der Tuschmalerei, der Gartenkunst, der Architektur, der Teezeremonie, beim Blumenstellen, in der Dichtung, auf dem Theater (Nô), – man also mit Fug und Recht behaupten kann, ohne eine, wenngleich periphere Kenntnis dessen, was Zen bedeutet, bliebe die japanische Kunst nur partiell verständlich, sei hier kurz auf den Zen-Buddhismus eingegangen. Mehr darüber in dem schmalen, anschaulichen, den Kern der Zen-Lehre deutenden Buch «Zen in der Kunst des Bogenschießens» von Eugen Herrigel (München-Planegg 1953) oder in den umfangreicheren Werken von Daisetz Teitaro Suzuki, hiervon deutsch u. a. «Leben aus Zen» (München 1955).

Auf die Frage, was Zen sei, sind der Antworten viele, und alle sind sie gleich verwirrend für den, der zum ersten Male in diese faszinierende Welt gerät. Da heißt es etwa: «Zen gleicht dem Händeklatschen mit einer Hand ... dem Greifen nach dem Mond im klaren Wasserspiegel ... einem Topf mit siedendem Öl». Besagen wollen diese Äußerungen alle dasselbe: Zen sei eigentlich nicht in Worte zu fassen.

Das Geheimnis des Zen, jenseits jeden Wortes und dennoch da, verblieb nach Gautama Buddhas Erlöschen zunächst in Indien. Von Mahakasyapa, seinem Schüler, empfing es Ananda; nach ihm bewahrten es die Patriarchen, die, achtundzwanzig an der Zahl, aufeinander folgten. Der achtundzwanzigste, Bodhidharma – das Wort bedeutet so viel wie «erleuchtete Lehre» –, brachte das Geheimnis im Jahre 527 n. Chr., also ein Jahrtausend nach Buddhas Tod, nach China, wo der Zen-Geist die Kunst der T'ang-Periode mitgeformt hat, während die Kunstblüte der Sung-Dynastie ganz in sei-

1

nem schöpferischen Zeichen steht. Aufgespalten in zwei Schulen, die T'sao Tung- und die Lin Chi-Schule, verbreiten sich beide Richtungen um das Jahr 1200 in Japan, wo sie noch heute bestehen.

Zen trachtet nach dem intuitiven Erfassen des Absoluten und dem Einswerden mit dem All. Doch das All nur in stetem Ernst zu erleben, entspräche nach den Zen-Meistern nicht der ganzen Wahrheit der Welt. Sich lächelnd über die Welt zu erheben, ist sogar das besondere Merkmal des Zen. Daher sehen seine Anhänger in dem Taoisten Dschuang Tse, diesem sympathischsten aller chinesischen Weisen, dem «wahren Menschen», einen frühen Zenisten. Fraglos sind die Bezüge zwischen Taoismus und Zen hier richtig gesehen.

Das plötzliche Erfassen der Einheit der Welt, dieser «Durchbruch der Seele» heißt im Chinesischen «wu» oder «k'ai wu» und bedeutet so viel wie «etwas werden», «etwas erfassen». Im Japanischen entspricht dem «wu» das Wort «satori», auf deutsch: «Augenöffner» oder «Öffnung des dritten Auges». Satori-fördernd sind jene schon erwähnten merkwürdigen Gebilde – über 1700 – deren sich auch die Kunst bemächtigt hat, die Koâne («öffentliche Schreiben»). Sie leiten zu der – meditativen – Technik des «Sich-leer-Denkens» an, einer Vorstufe der Kunst, in der jenes intuitive Erfassen des Absoluten und das Einswerden mit dem All durch Suggestion erreicht werden kann.

Die reine Leere, zu der die Koâne hinführen sollen, ist dem Begriff der Abgeschiedenheit in der europäischen Mystik verwandt, der «großen Armut» Meister Eckharts. Mancher Ausspruch von ihm könnte von einem Zen-Meister getan worden sein, etwa der, daß das beschauliche Leben mit dem handelnden abwechseln müsse, daß man Gott eher bei den Tieren als in den Gebetbüchern suchen müsse und daß, «wenn man sich in den siebenten Himmel entrückt fühlt, aber einen hungernden Armen sieht, es besser ist, seine Verzückung aufzugeben, um den Bedürftigen zu sättigen».

Der realistische Zug ist im Zen unverkennbar. Wird zum Beispiel ein Zen-Tempel gebaut, so beginnt man nicht mit dem eigentlichen «Gotteshaus», dem Buddha-Tempel, sondern mit dem Badehaus und der Meditationshalle. Indes wird der realistische Zug nicht übertrieben. Nichts wird übertrieben, was wir als Maßstab an und in die Welt legen. Die einzelnen Erscheinungen interessieren nicht. Nach dem Wesentlichen wird getrachtet, das hinter den Erscheinungen steht. So will der Zen-Künstler den Zustand seiner Seele, die das Absolute erlebt hat, ausdrücken. Satori ist hierbei dem Ur-Erlebnis des Künstlers ähnlich, wenngleich nicht mit ihm identisch.

Im Sinne jener Sätze im Rietberg-Museum kann – nach Michio Takeyama – die Kunst aus dem Zen-Geist nicht konstruktiv sein, da der Künstler sich nicht der Welt gegenüber behaupten will, noch impressiv sein, da der Künstler nicht die Außenwelt preisen möchte; noch kann sie expressiv sein, da der Künstler sein Herz nicht nach außen ergießen will. Der Künstler will das Absolute – andeuten. Dieses Wollen kann in der Kunst nur durch Suggestion gestaltet werden. Und Suggestion ist nur durch Konzentration erreichbar. Daher gibt der Künstler nur *einen* wesentlichen Punkt wieder, alles übrige läßt er weg. Der Zuschauer empfängt diese eine wesentliche Mitteilung. Er wird erweckt, strengt sich an, das verborgene Ganze bei sich selbst zu finden, in

1
Mu-ch'i (China, ca. 1181–1239), Zwei Sperlinge auf einem Bambuszweig. Privatbesitz Tokyo
Deux moineaux sur une branche de bambou
Two Sparrows on a Bamboo Branch

2
Steingarten des Ryôan-ji in Kyôto. Sôami (tätig um 1521 bis 1527) zugeschrieben
Jardin du Ryôan-ji à Kyôto; attribué à Sôami
Rock-garden of the Ryôan-ji in Kyôto, ascribed to Sôami

2

sich selbst zu gestalten. Also versteht der Betrachter das Dargestellte je nach seiner Anlage und entsprechend seiner persönlichen Größe.

Nur durch diesen Vorgang ist das Absolute künstlerisch zu vermitteln. Die impressive Kunst kann von einem einzelnen Gegenstand das Ganze geben, aber nichts, was über oder hinter diesem einzelnen Gegenstand steht. Wenn ein Uneingeweihter nur *eine* andeutende Figur auf der Fläche sieht, so wird er vielleicht Leere, eine Lücke, einen Mangel empfinden. Aber gerade dadurch will die Kunst aus dem Geiste des Zen die Leerheit überwinden. Durch Konzentration auf einen wesentlichen Punkt werden Raum und Zeit bis ins letzte erfüllt, werden sie mit Spannung geladen. „Ich führe ein Beispiel an, das trivial klingen mag und doch verdeutlicht, was ich sagen will: Beim Angeln fühlt man keine Langeweile. Man sitzt in leeren Raum allein; aber da man auf die Angel konzentriert, durch die Erwartung ständig gespannt ist, wird einem die Zeit ausgefüllt, wird die Leere des Raumes überwunden. Der horror vacui hat die Menschen von Urzeit an gequält. Um diese Angst zu überwinden, hat die Kunst den Raum ausgefüllt und... überladen. Die japanische Kunst diente auch dieser Ausfüllung, aber Zen erfand eine andere, geistigere Methode, den horror vacui zu besiegen. Mit der spannende Erwartung erweckenden Konzentration verstand es die japanische Kunst, die Leerheit zu «füllen». Das ist ihr Vermächtnis.

Kyôto ist das Zentrum dieser Ästhetik. Der Garten von Ryôan-ji ist ein Musterbeispiel suggestiver Konzentration. Wenn man diese Gartenkunst versteht, dann versteht man vieles vom Geheimnis der japanischen Kunstgestaltung. Hier ist es die Sandfläche, die die Hauptrolle spielt; die Steine geben den Akzent; durch sie wird die leere Fläche zu einer soliden Einheit – wie beim Angeln das Zucken der Angel den Angler Raum und Zeit als «gefülltes Ganzes» fühlen läßt. Das Nichts wird zum lebendigen Sein. Schlicht, schmucklos, «leer» zu sein und nur einen einzigen Punkt zu enthalten, von dem aus alles angefüllt wird, von dem aus alles seinen Sinn empfängt, – das sind die Voraussetzungen der suggestiven Kunst Japans.“ – Soweit Michio Takeyama (Niederschrift in deutscher Sprache nach einer Diskussion im Rietberg-Museum).

Takeyamas Worte, die kompetente Äußerung eines Ostasiaten, der westliche wie fernöstliche Kunst wägend zu werten weiß, sind nicht nur ein Schlüssel für die Kunst des Fernen Ostens. Sie geben auch dem Schaffen heutiger «Westler» wie dem des Amerikaners Calder ein schärferes Profil. Wie ein japanischer Zen-Künstler ist ihm der Raum als solcher das primäre Mittel, sucht er seine Leere zu füllen. Sucht Sesshû (1420–1506) in seinen viel bewunderten Haboku-Bildern (Ha, brechen; boku, Tusche, also in abgebrochenen Tuschestrichen gemalte Bilder) die Natur auf ihre Urformen zu reduzieren, so ging Sôami (tätig um 1521 bis 1527), dem der Garten des Ryôan-ji zugeschrieben wird, einen Schritt weiter: er stellt dem Nichts – der Leere – seine plastischen Gebilde, die Steine entgegen, genau wie Alexander Calder dies mit seinen meist metallischen Formen tut. Calders Ausgangsstellung ist der eines Zen-Künstlers nicht unähnlich, wenngleich seine Ausdrucksweise die eines Menschen des 20. Jahrhunderts ist: «Massen, Richtungen, begrenzte Räume im unendlichen Raum, das Universum... Nichts Feststehendes. Jedes Element kann sich bewegen, sich rühren, schwingen, kommen und gehen in Beziehung mit den anderen Elementen seines Universums. Es darf nicht nur ein momentaner Augenblick sein, sondern eine physikalisches Variationsgesetz zwischen den Ereignissen des Lebens. Keine Sublimierungen, Abstraktionen; Abstraktionen, die in nichts dem Leben gleichen, ausgenommen in ihrer Art, zu sein.»

Wir Heutigen, gleich in welchem Teil der Welt wir leben, sind an einem Punkt angekommen, wo wir der Ergänzung bedürfen: *unsere* weitere Entfaltung, d. h. die des Europäers, hängt davon ab, in wie weit es uns gelingt, die Seele des Ostens zu erfassen und zwar in ihrer ganzheitlichen Struktur. Hierzu gehört, daß wir in intuitiver Schau fähig sind, die Kunst jenes Weltteils zu verstehen. Von dem Begriff der Leere her führt ein Weg zu solchem Begreifen.

3
Sandhügel im Garten des Ginkaku-ji in Kyôto, 1483. Der Hügel hat die Form des Fujiyama und dient meditativer Betrachtung
Colline de sable dans le jardin du Ginkaku-ji à Kyôto. Cette colline a la forme du Fujiyama et sert à la contemplation méditative
Sand-hill in the Garden of the Ginkaku-ji in Kyôto. The hill has the shape of Fujiyama and is intended as an aid to contemplation

Photos 2 + 3: Werner Bischof †

3