

Der japanische Schreibemeister Morita Shiryû (森田子龍) und sein Verhältnis zur Tradition

Ein Versuch über Leben und Gedankenwelt eines modernen Japanischen Künstlers

Von Irmtraud Schaarschmidt-Richter (Frankfurt a. M.)

Wenn man in westlichen Bereichen in bezug auf ostasiatische Kulturen von Tradition spricht, so geschieht das meist unter den Gesichtspunkten der in westlichen Kulturen geläufigen Interpretationen. Diese meinen in erster Linie mit dem Begriff der Tradition¹ „die Überlieferung geistiger Bestände von Generation zu Generation; auf der Tradition beruht das kulturelle Leben“. In der Regel handelt es sich dabei um die Übernahme und Bewahrung vorhandener und zu bestimmter historischer Zeit entstandener und entwickelter Dinge, die möglichst unverändert bleiben und mit Ehrfurcht behandelt werden sollen: Dokumente, Kunstgegenstände, aber auch Techniken, Brauchtum, Verhaltens- und Denkweisen. Man ist sogar bereit, auch da von Tradition zu sprechen oder etwas als traditionell zu betrachten, wo nur Dinge, die bereits in der Vergangenheit von Bedeutung waren, in irgendeiner Weise genannt oder angebracht werden, sei es in der Literatur, Philosophie oder an bestimmten Formen der bildenden Kunst usw. Dieses Problem, das hier nur kurz angerissen werden soll, wird am Beispiel des japanischen Prosa-Autors Kawabata Yasunari besonders deutlich. In zahlreichen Aufsätzen in westlichen Sprachen, besonders solchen, die im Zusammenhang mit dem an ihn verliehenen Nobelpreis geschrieben wurden, wird er als „traditioneller Schriftsteller“ bezeichnet und zwar im oben kurz skizzierten Sinne. Dies geschieht meist deswegen weil in Kawabatas Werk die alten Dinge japanischer Kultur eine große Rolle spielen. Dabei wird meist außer acht gelassen, daß er sie gleichzeitig in eine völlig moderne Umwelt stellt und ihnen gegenüber eine sehr distanzierte Haltung einnimmt, nicht im Sinne eines Bewahrens. Diese – für uns – alten Dinge sind für ihn Dinge der Gegenwart mit allem Für und Wider. Ja, Kawabata stellt durch seine stilistischen Mittel diese sehr häufig geradezu in Frage. Dabei steht natürlich außer Zweifel, daß Kawabata der Tradition, japanisch *dentô*, sich verpflichtet fühlt, d. h. in ihr lebt, wenn auch in einem anderen, von der ostasiatischen Grundhaltung bestimmten Sinne. So scheint mir, daß es nicht ausreicht, den europäischen Traditionsbegriff mit dem japanischen *dentô* gleichzusetzen. Eine etymologische Untersuchung jedoch liegt außerhalb meiner Möglichkeiten und Absichten, ebenso eine eingehende philologische, philosophische oder literarische, da

1 Heinrich SCHMIDT, *Philosophisches Wörterbuch*, Kröners Taschenausgaben, Bd. 13.

die Aufgabe dieses Aufsatzes in der Darstellung einer Persönlichkeit der Schreibkunst liegt und ihres Verhältnisses zu dem mit dem Begriff *dentô* bezeichneten Phänomen. Doch soll kurz darauf hingewiesen werden, daß die Ursache für den Unterschied in der Interpretation der Begriffe *dentô* und Tradition ganz allgemein in jener unterschiedlichen Geschichtsauffassung zu suchen sein dürfte. Es sind Unterschiede, die kaum jemand so gültig formuliert hat wie Nishida Kitarô:² „Wo Geschichte als in ewiger Vergangenheit ausgelöscht gedacht wird, entsteht so etwas wie die griechische Kultur, die alles zum Schatten der Ewigkeit macht. Wenn umgekehrt Geschichte als in ewige Zukunft vergehend gedacht wird, entsteht so etwas wie die christliche Kultur, die alles zu einem Weg nach der Ewigkeit macht. Wenn aber Geschichte als Begrenzung im ewigen Nun gedacht wird, wo Vergangenheit wie Zukunft in der Gegenwart ausgelöscht sind, dann kommt alles daher ohne ein Woher seines Kommens und geht dahin ohne ein Wohin seines Gehens, und was ist, ist ewig wie es ist. Ein solches Denken strömt in der Tiefe der Kultur des Ostens, in der wir groß geworden sind.“ Diese hier formulierte grundsätzlich von der abendländischen sich unterscheidende Haltung der Geschichte gegenüber und damit der menschlichen Existenz ist auch die Basis des Werkes und des Denkens von Morita Shiryû. Morita Shiryû ist eine Künstlerpersönlichkeit, die zwar eine in unserem Sinne so traditionelle Kunst ausübt wie die Schreibkunst, aber allgemein zur Avantgarde gerechnet wird, wie es der Zen-Philosoph und Freund Moritas, Hisamatsu Shin'ichi bestätigt, wenn er ihn als „einen in Japan äußerst kreativen Avantgarde-Schreibmeister (*zenei shoka*)“³ bezeichnet. Jedoch soll der Begriff Avantgarde hier nicht weiter definiert werden. Es würde sich dann zeigen, daß er in Wirklichkeit für Morita nicht zutrifft, da es für ihn eine Avantgarde im üblichen Sinne nicht geben kann, nicht zu geben braucht, so wenig wie es für ihn eine „traditionelle“ Kunst gibt. Diese würde für ihn ohnehin nur einen „Rahmen“ bedeuten, nur eine Äußerlichkeit, die mit seinem eigentlichen Werk, Denken und Leben nur wenig zu tun hat.

Die Schreibkunst,⁴ die dem Abendland und auch Ostasien selbst, als stärkster und eigenwilligster Ausdruck ostasiatischer Kultur, Tradition und Geschichte erscheint, ist für Morita eine Angelegenheit seiner Existenz im Hier und Jetzt. In diesem Sinne nimmt Morita das Wort „Schreib-Weg“ (*sho-dô*), wie ungefähr seit dem 14. Jahrhundert diese Kunst in Japan bezeichnet wird, sehr ernst. Das Schreiben ist „Weg“ und „Ort“ seines Lebens, das er mit dem japanischen Wort *inochi*, jedoch nur im Sinne eines Hilfsmittels, bezeichnet. Im Schreiben findet er seinen „Ort“: „Wenn ein Mensch einen Pinsel ergreift, um schreibend [sein wahres

2 Oscar BENL, Horst HAMMITZSCH, *Japanische Geisteswelt. Vom Mythos zur Gegenwart*, Baden-Baden 1958, S. 320f.

3 HISAMATSU Shin'ichi, *Sakushû*, Bd. 5: *Zen to bijutsu*, Tôkyô 1970, S. 245.

4 Die Kunst mit Pinsel und Tusche Schriftzeichen oder ganze Texte zu schreiben. Hier wird der Begriff Schreibkunst, nicht Schriftkunst, gewählt, weil sich in diesem Wort der Vorgang des Schreibens, der für die *sho*-Kunst von großer Bedeutung ist, besser ausdrückt, da die Aktion, nicht das Ergebnis das Primäre dieser Kunst ist.

Selbst] zu leben, so ist der Pinsel für den Schreibenden nicht einfach Pinsel, sondern vielmehr das Ding, das ihn [im Schreiben] existieren und leben läßt. Der Pinsel ist dabei ein Pinsel von der Art, daß ohne den Pinsel der Mensch im Hier und Jetzt nicht existierte. Es existiert [aber] nicht einfach der Mensch als er selbst, sondern im Hier und Jetzt des Schreibens existiert nur der, „der im Pinsel lebt“. Auch der Pinsel existiert (hat seinerseits seine Wirklichkeit] nur als „der Pinsel, in dem der Schreibende lebt“. Da es sich dabei weder um den einfachen Menschen [den Schreibenden], noch um den einfachen Pinsel als solchen handelt, kommt es auch zu keiner Beziehung zwischen „dem Menschen“ und „dem Pinsel“. Es lebt vielmehr ein einziges Ganzes: „der Mensch und der Pinsel“ „Er und Pinsel“, ein untrennbares Ganzes, lebt im Hier und Jetzt, dies ist der eigentliche Inhalt des Lebens des Menschen im Schreiben. Diese „eine Ganzheit“ bezeichnen wir versuchsweise als den „Ort“. Es ist, wie aus dem oben Gesagten klar wird, nun nicht so, daß der Schreibende plus Pinsel gleich Ort wäre, und auch nicht so, daß der Ort minus des Schreibenden Pinsel wäre. Wenn kein Pinsel ist, existiert kein Schreibender, und wenn kein Schreibender ist, existiert kein Pinsel. In dem Sinne, daß Schreibender und Pinsel nirgends existieren als im Ort, kann man sagen, daß sowohl der Schreibende wie auch der Pinsel im Ort geboren und demzufolge durch den Ort erzeugt werden. Dieses „er und Pinsel“, dessen Verbindung für den flüchtigen Blick zufällig erscheinen mag, ereignet sich in der Tat mit tiefer Notwendigkeit, da dort der Urgrund des Seins offenbar wird.

Den Ort als „die eine Ganzheit“ kann man weder bloß allein durch das Prinzip des Schreibenden, noch allein durch das Prinzip des Pinsels näher bestimmen. In gleicher Weise ist es etwas anderes als das bloße Zusammensein dieser beiden Dinge. Man sollte auch zwischen diesen beiden Dingen weder ein gemeinsames Vielfaches noch einen gemeinsamen Teiler suchen. Denn im Ort waltet ein ihm eigenes Prinzip.

Der Schreibende, der [sein wahres Leben] lebt, kann hier nichts anderes bedeuten, als daß der Ort lebt. Und der Ort, der lebendig bewegt ist, ist das lebendige Leben des Schreibenden. Das Lebendig-bewegt-sein des Ortes bewirkt die Selbstverwirklichung seiner ursprünglichen Einheit und die Unabhängigkeit seines eigenen Prinzips. Das Leben des Schreibenden ist nichts anderes, als daß es die Einheit des Ortes, die Unabhängigkeit von dessen Prinzip und die ursprünglichen Forderungen (des Ortes] lebt. Sein Leben, d. h. in diesem Fall das Schreiben hier und jetzt, ist das Tätigsein zur wahren Einheit des Ortes, des „Mensch und Pinsel“, die eins sein müssen, und in dem Augenblick, indem diese Einheit wirklich erreicht ist, da verwirklicht sich das „er schreibt“ in der wahren Bedeutung“. ⁵

Doch dieser „Ort“ ist ebenso in der Geschichte, wie in der Tradition (*dentô*), die Marita als unveränderlich betrachtet: „Das eigentliche Leben (*inochi*) ist, indem es die Zeit durchschreitet und die [Kluft der] Unterschiede zwischen den

5 MORITA Shiryû, *Jisen Sakuhin*, Kyôto, 1971, S. 5ff., deutsch, japanisch in M. SHIRYÛ, a. a. O., (s. Anm. 6), S. 160f.

Menschen überschreitet, unveränderlich. Folglich ist auch die Geschichte unveränderlich“.⁶

Marita wurde 1912 in Toyooka, Hyôgo-ken geboren. Er entschied sich relativ spät für die Schreibkunst. Zwar begann er schon mit 19 Jahren ernsthaft mit Tusche und Pinsel zu schreiben, übte diese Kunst aber bis zu seinem 24. Lebensjahr nur als Amateur aus, wobei er seine Studien jedoch durchaus ernsthaft betrieb. Besonders beschäftigte er sich mit dem „Kanjôki“ von Kûkai,⁷ geschrieben 812. Im Alter von 24 Jahren mußte er eine schwere Krankheit durchmachen, die für ihn zum Wendepunkt wurde: ein Jahr später, 1937, 25 Jahre alt, ging er nach Tôkyô, um sich der Shodôgeijutsu-sha anzuschließen. Doch befriedigte ihn das Streben dieser Gruppe nicht, die, westliche Kunsttheorien adaptierend, den Ausdruck des Lebensgefühls suchte. Kurze Zeit später sah er eine Ausstellung, die im Zusammenhang mit Mushanokôji's Bewegung „Neues Dorf“⁸ stand: Plastiken von Rodin, Schreibwerke von Ryôkan,⁹ die ihn tief beeindruckten. Besonders aber eine Sentenz über das „Neue Dorf“, deren Quintessenz lautete: Es ist eine Gemeinschaft, in welcher man das meiste aus sich machen kann, indem man reziprok das meiste aus den anderen macht.¹⁰ Darin fand Morita seine eigenen Überlegungen bestätigt, daß das meiste aus dem Schwarz (Tusche) zu machen sei, indem man das meiste aus dem Weiß (Papier) macht, so wird Weiß und Schwarz zum Leben verholfen. Gleichzeitig beeindruckten ihn auch die Schriften über Poesie von Itô Sachio,¹¹ einem Dichter (Kajin), Romanschriftsteller und Chajin sowie Rodins Schrift „Für einen jungen Künstler“. Dieser weitgespannte Kreis von Überlegungen bestimmte fortan seine Entwicklung. Jedoch nicht in dem Sinne, daß er die Einflüsse einfach aufnahm und absorbierte. Indem er sie zu durchdenken sich bemühte, ohne philosophische Schulung, wie er stets betont, fand er allmählich seinen eigenen Standpunkt, seinen eigenen „Ort“.

Seine frühen Werke¹² lassen diese behutsame Entwicklung deutlich erkennen. An diesen frühen Arbeiten aus dem Jahr 1938, also ein Jahr nachdem er nach Tôkyô gekommen war, zeigt sich seine starke Beziehung zu Kûkai,¹³ natürlich nicht in sklavischer Nachahmung, aber im Pinselduktus, in der Struktur der Zeichen, im Verhältnis von Schwarz und Weiß, kam er diesem Meister, den er so

6 MORITA Shiryû, *Sho – Ikikata no katachi*, Tôkyô, 1968, S.206.

7 Buddhistischer Priester, Kôbô Daishi, 774–835; „Kanjôki“ auch „Kanjô-rekimeï“ (befindet sich heute im Jingo-ji, Kyôto), Liste der Teilnehmer am Kahô-Ritus.

8 Mushanokôji Saneatsu, geb. 1858; „Neues Dorf“ (Atarashiki Mura); das erste der im Zuge dieser Erneuerungsbewegung eingerichteten Dörfer wurde 1918 in der Miyazaki-Präfektur, Kijô-mura geschaffen.

9 1758–1813 Zen-Priester der Sôto-Schule.

10 Zitiert nach: MORITA Shiryû, „Art is the Self-Actualization“, nur als Abzug veröffentlicht.

11 1864–1913

12 S. Anm. 5.

13 S. Anm. 7.

intensiv mittels *rinsho*¹⁴ studierte, sehr nahe. Auch mit Daitô Kokushi¹⁵ studierte er. Doch schon 1940 zeigt sich eine neue Entwicklungsstufe an, wobei er anfangs noch unter dem Einfluß Hidai Tenrais¹⁶ stand, dessen Schüler er eine Zeitlang gewesen und der 1939 gestorben war. Es hat gerade in Moritas frühen Werken den Anschein, als habe sich hier sein Pinsel „freigetanz“t. Dieser Ausdruck sei einmal erlaubt, denn nicht nur hat die Schreibung eines guten *shoka* etwas Tänzerisches, indem der Mensch mit Raum, Zeit und Ding eins geworden, sondern es zeigt sich hier in Moritas Anfangszeit etwas sehr Leichtes, Bewegtes und dabei jugendlich Frisches. Ein Eindruck, der beim Betrachten der Werke aus der ersten Zeit nach dem Krieg sich noch verstärkt, besonders bei den Werken aus den Jahren 1949 und 1950; diese wirken, als sei hier der Pinsel langausziehend über das Papier geflogen. Das ganze Schriftbild, das er eigenwillig zu gliedern suchte durch Diagonalen oder vielleicht in Anlehnung an den Briefstil der Spät-Heian-Zeit,¹⁷ bis plötzlich eine neue Festigung eintritt mit dem Werk Muryôju (無量壽).¹⁸ Den Titel interpretierte er selbst mit „Grenzenloses Glück und Leben“. Es ist eine dicht untereinander gesetzte Kanji-Folge, breit, fast in *rei-sho*.¹⁹ Doch nur das obere *mu* ist noch als Schriftzeichen deutlich zu identifizieren, während die nächstfolgenden nur noch ihre waagerechte Grundstruktur erkennen lassen. Sein Pinsel ist zur Ruhe gekommen. Die Bewegung des Pinsels ist nicht mehr an die äußere Form des Zeichens gebunden, sondern stärker in die Pinsellinie eingegangen, wobei sich neue Dimensionen eröffnen. Dieses Werk bedeutet auch für Morita selbst einen neuen Anfang, was deutlich dadurch wird, daß er es an den Anfang seiner ersten großen Werksammlung (s. Anm. 5) stellt.

Schon einige Jahre zuvor hatte er begonnen, seine Gedanken und Ansichten der *sho*-Welt mitzuteilen, seit 1948 vor allem durch seine Zeitschrift *Sho no Bi* (Schönheit der Tusche). In der zweiten Nummer dieser Zeitschrift veröffentlichte er einen Aufsatz mit dem Titel *Niji no yô ni* (Wie ein Regenbogen), in dem er für die Universalität der *sho*-Kunst und ihre Vermittlerrolle zwischen Ost und West eintrat. Die Suche nach dem eigentlichen „Ort“ war mit der Suche nach dem Ort der *sho*-Kunst in der Welt verbunden. Hinzu kam, daß man eine Befreiung von der Strenge imperialistischer Jahre empfand und dies damit auszudrücken suchte, daß man neue Formen glaubte finden zu müssen, um sich von den in diesen Jahren allzu verbindlichen, konventionellen Schriftzeichen lösen zu können. Eine verstärkte, neue Begegnung mit der abstrakten Kunst des Westens tat ein übriges. 1951 gründete Morita eine neue Zeitschrift: *Bokubi* („Schönheit der Tusche“), die

14 Studium der Schriftwerke alter Meister, wobei die Werke jedoch nicht kopiert, sondern nachgeschrieben und nachempfunden werden.

15 Shûhō Myōchō, 1282–1337, Zen-Priester und Bokuseki-Meister.

16 1872–1939, Erneuerer der Schreibkunst.

17 Besonders charakteristisch für die Spätzeit, wobei die Papierfläche durch Stufung der Zeilen in verschiedene Längen und Diagonal-Anordnung stark gegliedert wurde.

18 135x69 cm, Tusche auf Papier, ausgestellt 1951, Salon Octobre, Paris, Abb. 1 (s. Anm. 5).

19 Kanzlei-Schrift, chin. Li-shu, waagrecht gegliederte, erste kantige Schrift; löste in der Ch'in-Zeit (221–207 v. Chr.) allmählich die Chuan-shu (Siegelchrift) ab.

inzwischen international berühmt geworden ist. Hier führte er eine Artikelserie mit dem Titel *Section Alpha* weiter, die er schon in der ersten Zeitschrift begonnen hatte. Sie setzte sich mit der abstrakten Schönheit von Tuscheformen unabhängig von Schriftzeichen auseinander – was schließlich zur Folge hatte, daß die Schriftzeichen nach und nach wieder stärker in den Vordergrund rückten, eine Entwicklung, die sich in der gesamten Zeitschrift selbst ablesen ließ. Auch die Mitglieder der Gruppe Boku-jin-kai, die sich 1952 gründete, machten eine ähnliche Entwicklung durch. Wurden in der Zeitschrift anfangs noch zahlreiche westliche Künstler vorgestellt, zusammen mit abstrakten Tuscheformen, was tatsächlich auch eine Begegnung bewirkte und starken Einfluß auf die westliche Kunst dieser Jahre ausübte, so kamen in der zweiten Hälfte der 50er Jahre immer mehr essayistische und wissenschaftliche Aufsätze über ostasiatische Schreibmeister aller Jahrhunderte zum Abdruck. Dies alles aber will Morita als „Reinigung vom Schmutz der Konventionen“ verstanden wissen.

Hier jedoch setzt bereits seine verstärkte Auseinandersetzung mit der Geschichte ein, die Suche nach dem geistigen „Ort“ erweitert sich in gewissem Sinne um die geistesgeschichtliche Dimension.

1950 siedelte er nach Kyôto über, wo er in dem Zen-Philosophen Hisamatsu Shin'ichi und dem Ästhetiker Ijima Tsutomu die für ihn entscheidenden Lehrer und Freunde fand. Besonders Hisamatsu hat von da an großen Einfluß auf ihn. Sein Denken verläuft nun sehr stark in der Richtung der Zen-Philosophie, ohne daß er Zen-Buddhist im üblichen Sinne wurde. Aber in seinen späteren Schriften, die er in seiner eigenen Zeitschrift, aber auch in Büchern veröffentlichte, kommt diese Haltung sehr stark zum Ausdruck, vor allem wenn er immer wieder über die Einheit des Menschen mit dem Pinsel, von Mensch und Ding, Brauchendem und Gebrauchtem schreibt und spricht.²⁰

In seinem Werk kommt dies zum Ausdruck darin, daß sein Schreiben, das, obgleich die Grundlage immer Schriftzeichen sind, von einer, zum mindesten für westliche Betrachter, bildhaften Form, die den damaligen Abstrakten Malereien des Westens sehr nahe zu sein schienen, immer stärker auf das Zeichenhafte, die Chiffre der Existenz, in der sich sein *inochi* zu verwirklichen sucht, konzentriert, ohne daß er auf Konventionen zurückzugreifen brauchte. Schon im „Sojô ni zasu“ (坐組上)²¹ von 1958 kündigt sich dies an und wird immer deutlicher in dem großartigen Werk „Shi“ (死)²² von 1961, das bei der ersten großen modernen *Sho*-Ausstellung „Sinn und Zeichen“ in Deutschland, in Darmstadt, gezeigt wurde. Dies Zeichen war für ihn – Tod als wahres Leben – von großer Wichtigkeit.²³ Sind hier aber noch die Pinselbahnen zu massiven Formen ineinandergeschoben,

20 s. Anm. 6.

21 90x180cm, 1958, Tusche auf Papier, Abb. 10 (s. Anm. 5).

22 93x182cm, 1961, Tusche auf Papier, jetzt im Besitz der Kunsthalle Baden-Baden; Abb. 18 (s. Anm. 5).

23 s. Katalog „Sinn und Zeichen“, Darmstadt 1962, Vorwort Morita Shiryû.

werden sie in einem späteren Werk „Mau“ (舞),²⁴ 1963 in ihrer Struktur deutlich erkennbar; durch die dünne, fast transparente Tusche ist jede Pinselfaser, jede Bewegung und Spannung spürbar; es ist ein „Tanz“, in dem die Einheit von Ruhe und Bewegung sich verwirklicht, – Bewegung konzentriert sich im Moment der Ruhe.

Kurz vor der Mitte der 60er Jahre nimmt Morita als Material zur schwarzen Tusche und zum weißen Papier schwarzes Papier und Aluminiumpaste hinzu, die anschließend mit Naturlack überzogen und nach japanischer Tradition aufgezogen, den Eindruck einer schwarzen Lacktafel mit Goldschriftzeichen hervorrufen.²⁵ Gelegentlich schreibt Morita auch auf altem Goldgrund, was dann ebenfalls überladet wird. Beide Techniken erinnern in ihren Ergebnissen an alte Lackkunst. Mit der Tafel „Ryû“ (龍)²⁶ und den Wandschirmen „Ryû wa ryû wo shiru“ (龍和龍)²⁷ und „Chû“ (仲)²⁸ erreichte er Höhepunkte. Die Entwicklung Moritas ist also deutlich an seinem Werk abzulesen. In jungen Jahren ging eine sehr intensive Beschäftigung mit den großen alten Meistern voran, dem eine – im äußeren Sinne – freie Periode in den ersten Nachkriegsjahren folgte, bis jener Reife-prozeß einsetzte, der ihn zum Schriftzeichen zurück und zu seiner eigenen im Hier und Jetzt entwickelten Pinsellinie führte. Doch ist dieser Prozeß ohne seine denkerische Entwicklung nicht zu begreifen, die, wie schon gesagt, sehr stark von Hisamatsu Shin'ichi beeinflusst wird und daher naturgemäß zur Zen-Schule tendiert, wie an dem obigen Zitat von Einheit von Mensch und Pinsel klar wird.

Auch der Begriff Tradition – oder besser *dentô* –, ist in diesem Zusammenhang für sein Denken wichtig. In seinem Buch *Sho ikikata no katachi*²⁹ gibt es ein Kapitel „Die Schreibkunst in der Moderne“, in dem er sich mit dem Problem Vergangenheit – Tradition – Gegenwart auseinandersetzt. Er kommt dabei zu dem Schluß, daß das Geschichtliche, daß Tradition in ihrem Wesenskern ja eine Angelegenheit des Lebens, letzten Endes des *inochi* eines jeden Einzelnen und, sofern sich – etwa im Werk eines Künstlers – dieses Leben in seiner ganzen Freiheit realisiert, ein Unveränderliches ist, gleich welche Erscheinungsform es zeigt. Zwar, so führt Morita aus, hat jedes Individuum seinen ihm eigenen „Ort“ der Zeit, die durch sich ändernde Umstände bedingt wird, so daß sich die Ausdrucksformen unterscheiden. Im Bereich des Schreibens bedeutet das, daß zwar Pinselbewegung und Form völlig verschieden sein können, so daß sich zum Beispiel

24 180x90 cm, 1963, Tusche auf Papier, amerik. Privatbesitz, Abb. 22 (s. Anm. 5).

25 Beispiele befinden sich in deutschem Privatbesitz sowie im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg und im Linden-Museum Stuttgart.

26 Abb. 82 (s. Anm. 5), 158x79 cm, Gold auf Schwarz, 1964.

27 166x312 cm, Gold auf Schwarz, vierteiliger Wandschirm, 1964, Tafel 36x37 cm (s. Anm. 5).

28 166x312 cm, Schwarz auf Gold, vierteiliger Wandschirm, 1965, Tafel 37 (s. Anm. 5).

29 s. Anm. 6, S. 198ff.

die Schreibwerke der Kômyô-kôgô³⁰ von denen Kûkais³¹, Hakuins³² und Ryôkans³³ – Schreibmeister, die für Morita von Bedeutung waren – formal völlig unterscheiden, die Grundhaltung des Lebens, die im Leben gewonnene Freiheit in Übereinstimmung mit Zeit und Geschichte, im Grunde jedoch immer die gleiche ist. Ein einfaches Kopieren großer Meister also hat mit *dentô* nichts zu tun. Über die Hülle der Form hinweg das Leben – *inochi* – zu erfahren, die „Geschichte zu leben“, ist die eigentliche Überlieferung.

Mit diesen Gedanken steht Morita, wie mir scheint, auch wenn er sie unabhängig von philosophischer Literatur entwickelt hat, den Gedanken und der Haltung Nishida Kitarôs³⁴ und damit auch der ostasiatischen Grundhaltung sehr nahe, ja man kann sie sogar als deren Sublimierung empfinden. Die äußere traditionelle Gestalt eines Dinges, eines Kunstwerkes, die im Westen so hochgeschätzt wird, ist für Morita nichts als eine leere Hülse, die mit *dentô* keine Verbindung hat. In diesem Sinne ist es, nach Morita, auch nicht möglich, gegen die Tradition – *dentô* – ihren Kern, zu rebellieren. Denn wogegen rebelliert wird, ist nicht eigentlich *dentô*, sondern nur dessen äußeres Rahmenwerk. So würde sich eine Revolution gegen *dentô* nur gegen dessen Rahmen richten. *Dentô* ist nicht angreifbar und macht daher auch eine Avantgarde unmöglich oder unnötig. Und so wie es keine Revolution des *dentô* geben kann, ist auch keine Verteidigung denkbar. *Dentô* und damit auch die Geschichte liegen gänzlich im Bereich des Persönlichen des Menschen, der Menschen (*ningen*), in gleicher Weise in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das bedeutet jedoch nicht, daß man sich in bezug auf Form und Technik auf einen bestimmten Standort verlassen kann, oder daß man gegen etwas Vorhandenes rebellieren könnte. In einem positiven Akt Geschichte wie *dentô* schöpferisch schaffen und vorwärtsschreiten, ist für Morita die eigentliche Möglichkeit und wirkliche Beziehung zu *dentô*. Als Beispiel zitiert er häufig den chinesischen Schreibmeister Yen Chen-ch'ing,³⁵ der das Rahmenwerk der Vergangenheit zerbrach,³⁶ aber in der Tiefe seiner Existenz die Geschichte lebte. Dieser geschichtlichen Existenz sich selbst bewußt zu werden, ist für Morita der Weg, und weiter formuliert er es verschiedentlich im Sinne der Zen-Schule, daß es sich dabei nur um das – in der Geschichte befindliche – Selbst werdende Selbst handeln kann. Das Schreiben (*sho*) genannte Selbst ist nicht eine Sache, die sich durch Zeit und Ort ändert, sie bleibt unveränderlich. In diesem Sinne gibt es nach Morita die Position des modernen *sho* in der Geschichte nicht.³⁷ *Dentô* ist nicht

30 701–760, Gemahlin des Shômu-tennô, wird als bedeutendster Schreibmeister der Nara-Zeit bezeichnet.

31 s. Anm. 7.

32 Hakuin Eikaku, 1685–1768, Zen-Meister der Rinzaï-Schule.

33 s. Anm. 9.

34 s. Anm. 2.

35 709–785.

36 Lehnte den eleganten Stil des Wang Hsi-chih (307–367) ab, der bis dahin als alleiniges großes Vorbild diente.

37 s. Anm. 6, a. a. O., S. 208.

ein durch Zeit und Ort gebundenes Leben, sondern unveränderbar und frei. Doch ist diese Freiheit nicht eine totale; Ort, Zeit und Gesellschaft werden durchaus nicht verneint. Im Gegenteil: Ort, Zeit und Gesellschaft sind für die konkrete, im Äußeren erscheinende Gestalt verantwortlich und sie verändern sich, so daß sich auch die äußeren Formen verändern. So kann eine Gestalt aus der chinesischen T'ang-Zeit nicht die gleiche sein wie aus der japanischen Edo-Zeit, das heißt also das Werk Yen Chen-ch'ings³⁸ und Ryôkans³⁹ zum Beispiel unterscheiden sich sehr in ihren äußeren Formen. Aber alles was einmal geworden ist, trägt auch in der Form das Vergangene mit sich. So enthält auch ein modernes Werk der Schreibkunst alle einmal gewesenen Gestalten und Veränderungen der Vergangenheit. Eine überraschend neue Gestaltung kann es daher nicht geben. Um die Gedankenwelt Maritas noch deutlicher werden zu lassen, sei hier ein kurzer bisher noch nicht publizierter Text⁴⁰ abgedruckt, den er einmal über das Problem der Tradition heute im Jahre 1965 verfaßt hat:

Die Bedeutung der Tradition in der Modernen Kunst

Meine künstlerische Ausdrucksform ist das Schreiben von Schriftzeichen: Auf einer bestimmten Papierfläche, die eine bestimmte Form, Größe und Beschaffenheit besitzt, schreibe ich mit dem in diesem Augenblick ausgewählten Pinsel ein bestimmtes Schriftzeichen oder auch mehrere; in dieser Weise manifestiert sich mein Leben als Schreibmeister.

Papier, Pinsel, Schriftzeichen, was immer man auch ergreift und betrachtet, Jeder Gegenstand ist ein Ergebnis der Geschichte, und es gibt nichts, was nicht von der Geschichte geformt und gefärbt ist. Nirgendwo findet man ein abstraktes Ding an sich oder so etwas wie eine als Ding an sich bezeichnete Sache. Alle existierenden Dinge sind geschichtliche Existenz.

Das Leben bedeutet, mit Dingen und Gegenständen verbunden zu sein, wir können nicht leben, ohne zur Geschichte in Beziehung zu stehen. Folglich bedeutet Leben die Geschichte leben.

Die Kunst nun ist eine Bezeichnung für eine bestimmte Lebenssituation. Eine Kunst außerhalb des Lebens gibt es nicht. Infolgedessen ist auch Kunst nichts anderes als Geschichte leben.

Wenn man mit einem bestimmten Pinsel schreibt, in dem der Pinsel lebt – man den Pinsel lebt – so ist der Pinsel wegen seiner spezifischen Form, Größe und Art stets etwas Beschränktes. Der Schreibende, der diesen beschränkten Pinsel im Draußen ergreift und mit ihm verbunden ist, wird, wenn er den Pinsel einfach bejaht, durch das Eingeschränktheitsein des Pinsels selbst eingeschränkt. Und wenn er den Pinsel verneint, so bedeutet dies nur, daß er seinen augenblicklichen Ort,

38 s. Anm. 35 und 36.

39 s. Anm. 9.

40 Nur im Auszug erschienen im Katalog „Tradition“ zur gleichnamigen Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 1966.

an dem sich sein Leben manifestieren soll, aufgibt; aus diesem Widerspruch entsteht nichts. Was er auch tut, in beiden Fällen wird er unfrei bleiben.

In dieser Weise befinden sich der Schreibende und der Pinsel als Subjekt und Objekt in einem relativen Verhältnis, das für den Schreibenden eine ihn beschränkende Grenze darstellt – er ist unfrei. Der Bereich des Relativen muß überwunden werden.

Erst im Schreiben gibt es weder den den Pinsel gebrauchenden Schreibenden, noch den vom Schreibenden gebrauchten Pinsel. Hier existiert nur die lebendige Bewegung. Außerhalb dieser lebendigen Bewegung gibt es weder den Schreibenden, noch den Pinsel. Aber es gilt auch: Außerhalb des Schreibenden und außerhalb des Pinsels gibt es keine lebendige Bewegung.

Hier sind sowohl der Schreibende wie auch der Pinsel bereits überwunden, und er wie auch der Pinsel leben nun jeder ein Selbst. Es gibt keine Beschränkung. Der Schreibende ist zum Schreibenden geworden, er ist der Pinsel; außerhalb des Schreibenden gibt es keinen Pinsel.

Wegen der Unzulänglichkeit der Sprache, kann man es, will man es objektiv sagen, nicht anders ausdrücken als durch „er lebt den Pinsel“. Dieser Schreibende und der Pinsel sind nun nicht mehr zwei Sich-Gegenüberstehende. Zwar wird für Pinsel noch dasselbe Wort gebraucht, doch der Bereich des Relativen, sein Aspekt ist ein vollständig anderer geworden.

Den Pinsel überwindend den Pinsel leben: In solcher Weise habe ich die dem Pinsel innewohnende Wahrheit der Freiheit aufgefaßt.

Wenn es darum geht, die Geschichte zu leben, so sind die erkennbaren und wahrnehmbaren Dinge: Materialien, begrenzte geschichtliche Tatsache oder Ergebnisse (in bezug auf die Kunst: Werke, Gedanken und anderes) sowie die Bedingungen der Zeit und des Ortes ihrer Entstehung. Der Schreibende könnte jedoch nie die Geschichte lebend, die Freiheit erreichen, wenn er nicht die Tatsachen, Ergebnisse und Bedingungen überwindet und sie doch lebt.

Die darin sich realisierende lebendige Bewegung – wenn der Schreibende nicht außerhalb der Geschichte existiert, sie aber überwindet und sie lebt – diese lebendige Bewegung möchte ich als die Tradition bezeichnen. Doch hat der Schreibende keine Beziehung zur Tradition, wenn er in der Geschichte nicht die Freiheit erlangt hat. Da die Tradition sich als die lebendige Bewegung manifestiert, in der er in der Geschichte wirklich als er selbst lebt, so ist die Tradition nicht im einzelnen eine geschichtlich subjektive, objektive Existenz. Natürlich ist die Tradition hier nicht so zu verstehen, daß einfach alle Bedingungen und Umstände der Zeit und des Ortes ihrer Entstehung oder die historischen Tatsachen und Ergebnisse bejaht werden.

In gleicher Weise kann die Tradition – da sie die lebendige Bewegung ist, in der der Schreibende die Geschichte wirklich lebt – unmöglich eine durch ihn willkürlich vorgenommene Interpretation oder Auswahl der Geschichte darstellen. Wo weder der Schreibende noch Geschichte existiert (wenn er wirklich er und die Geschichte wirklich Geschichte wird), sondern nur Leben, da ist die Tradition. In dieser Weise ist die Tradition Nicht-Form, Nicht-Gestalt und deshalb ist es

unmöglich, sie außerhalb seines Selbst zu realisieren – natürlich kann sie weder bewahrt noch verraten werden.

An diesem Punkt möchte ich wagen zu behaupten: der Schreibende ist die Tradition – die Tradition ist der Schreibende. Und: wo immer man nachforscht, außerhalb des Schreibenden gibt es keine Tradition. Dort wo er sich selbst lebt, finden sich die Bewegungen der Tradition von selbst. Obgleich es nicht wiederholt zu werden braucht, möchte ich doch noch einmal betonen, daß der Schreibende, wenn er die Geschichte überwindend die Geschichte lebt, in der Geschichte die Freiheit gewinnt.

Ich meinerseits habe in allen Werken Hakuin Eikakus, das Äußere seiner Formen überwindend, eine grundlose, unbegrenzte Welt erblickt. Auch habe ich viele chinesische und japanische Schreibwerke intensiv betrachtet. Und indem ich nun das, was meine Vorläufer erreichten, überwunden habe und indem ich das lebe, was sie lebten (zu leben versuchten), lebe ich von selbst. Jedoch ist es unnötig, eigens darauf hinzuweisen, daß die Form meiner Arbeiten mit der der Werke meiner Vorläufer nicht identisch sein kann. Denn ich habe in der Gegenwart, in einer Gesellschaft meinen Platz, die von anderen Bedingungen bestimmt wird, als sie in früheren Zeiten galten.

So hat das, was ich in Hakuin sah, nichts mit dem Stil des einzelnen Werkes, noch mit der Technik oder der Beschaffenheit des Materials zu tun, denn ich möchte dies eine „überwundene Welt“ nennen und deshalb kann ich über die formalen Beziehungen zwischen dem Werk Hakuins und meinen Arbeiten nichts aussagen. Das Problem liegt nicht darin, denn die sogenannten Beziehungen zwischen dem *inochi* des Künstlers und der Ausdrucksform liegen im Bereich des Gestaltlosen. In diesem Sinne sind meine Arbeiten nicht abstrakt gemeint, sondern kommen aus der erfahrbaren Bewegung des nicht-gestalthaften Lebens (*inochi*), in diesem Sinne ist es meine Absicht konkret zu schreiben.“

* * *

In welcher Weise nun läßt sich Moritas Gedankenwelt und eigenes Verhältnis zu den Schreibmeistern der Vergangenheit an seinem Werk selbst ablesen? In seinem Studium der alten Meister hat er wohl von Zeit zu Zeit besondere Interessen gezeigt, aber nicht in dem Sinne, daß er irgend einen Meister besonders bevorzugt hätte. Doch gewisse Beziehungen verschiedener Art zu Kûkai⁴¹, Daitô Koku-shi⁴², Yen Chen-ch'ing⁴³, Ryôkan⁴⁴, Hakuin⁴⁵ und Enkû⁴⁶ sind deutlich erkennbar und werden von ihm selbst verschiedentlich genannt. An Hakuin und Enkû beeindruckten ihn besonders die Frische, junge Frische, wie er es nennt. Beide

41 s. Anm. 7.

42 s. Anm. 15.

43 s. Anm. 35 und 36.

44 s. Anm. 9.

45 s. Anm. 32.

46 gest. 1695; in erster Linie bekannt als Bildhauer.

haben nichts mit der traditionellen *sho*-Geschichte zu tun gehabt. Ja, Hakuin hat es sogar abgelehnt, alte Meister zu betrachten oder gar zu studieren, er hat alle Brücken abgebrochen. Hakuins Werk wirkt auch in der äußeren Form ganz als unmittelbares Leben. Dieses ist zwar ein Kriterium für *dentô*, aber ebenso gehört dazu eine Anerkennung der Geschichte, und diese wird von Hakuin nicht vollzogen. Diese bewußt fehlende Kenntnis der früheren Meister sowie die Tatsache, daß die Rolle des Pinsels bei Hakuin eine andere ist als bei ihm selbst oder anderen, läßt Morita Hakuin gegenüber etwas Fremdes empfinden. Trotzdem studierte er ihn eingehend und veröffentlichte zahlreiche Werke Hakuins in seiner Zeitschrift, da er sich von ihm, dem Außenseiter, angezogen fühlte, besonders in früheren Jahren. Seine Beziehungen zu Ryôkan sind unmittelbar, hier fühlt er eine Art Gleichgestimmtheit. Ryôkan hat, wie er selbst, zahlreiche Werke alter Meister studiert, wie auch die Richtung seines Bemühens um eine von ihm *inochi* genannte Freiheit dem Streben Ryôkans nahekommt. Formal sind die Beziehungen naturgemäß jedoch nicht erkennbar. Wenn man nun die Werke der beiden Meister mit den Werken Moritas vergleicht, könnte man allerdings glauben, daß die Beziehungen zu Hakuin stärker seien. Aber das ist – nur sehr äußerlich gesehen – nur formal und flüchtig betrachtet. Es sind eigentlich nur die breiten Pinselbahnen, eine gewisse Rundheit der Konturen und scheinbare Weichheit der Pinselführung, die dazu veranlassen könnten. Doch bei näherer Betrachtung lassen sich auch in der äußeren Gestalt der Werke Hakuins und Moritas eklatante Unterschiede feststellen. Hakuin ließ seinen Pinsel ziemlich unbekümmert in breiten, relativ gleichförmigen Bahnen über das Papier gleiten. Moritas Pinsellinie ist weit differenzierter, jede einzelne Faser scheint spürbar als Ergebnis des mit der Arbeit des Pinsels einwerdenden Körpers. Hakuins Werke sind Meditationshilfen für ihn selbst oder andere. Er war ein Mann des 17. und 18. Jahrhunderts, einer Zeit breitgestreuter, vielfältiger kultureller Blüte, aber auch einer Zeit einer gewissen Verflachung, und er wirkte als Erneuerer des Zen. Zeit und Umstände waren also andere als die heutigen. Hakuin wollte nicht ästhetisch wirken, ja bewußt verzichtete er auf jede Pinselarbeit und negierte jede ästhetische Form. Moritas Werke sind dazu im Gegensatz auch durchaus ästhetisch zu betrachten, und die Schönheit ihrer Formen wirkt über die ostasiatischen Grenzen hinaus, sie ist gewissermaßen ein Mittel, die Schreibkunst Ostasiens auch im Westen begreifbar zu machen, während Hakuins Werke hier im allgemeinen auf völliges Unverständnis stoßen.

Vergleicht man in ähnlicher Weise die Werke Ryôkans mit denen Moritas, scheinen von vornherein die Gegensätze so deutlich, daß ein Vergleich gar nicht möglich scheint. Die Pinsellinie Ryôkans ist in der Regel schmal, manchmal fadendünn. Zwar sind die Konturen nicht gerade scharf, doch von grafischer Klarheit. Darüber hinaus aber findet sich vielfach in den Werken Ryôkans eine reiche Schönheit, deren „Trockenheit“ den Zustand höchster Reife anzeigt, einer Reife, die das dokumentiert, was Morita *inochi* nennt, wobei auch im Werk Moritas die Schönheit eine große Rolle spielt. Gleichzeitig findet sich auch im Werk Ryôkans jenes *dentô* im Sinne Moritas. Ryôkans Werke sind nicht als Kopien irgendeines

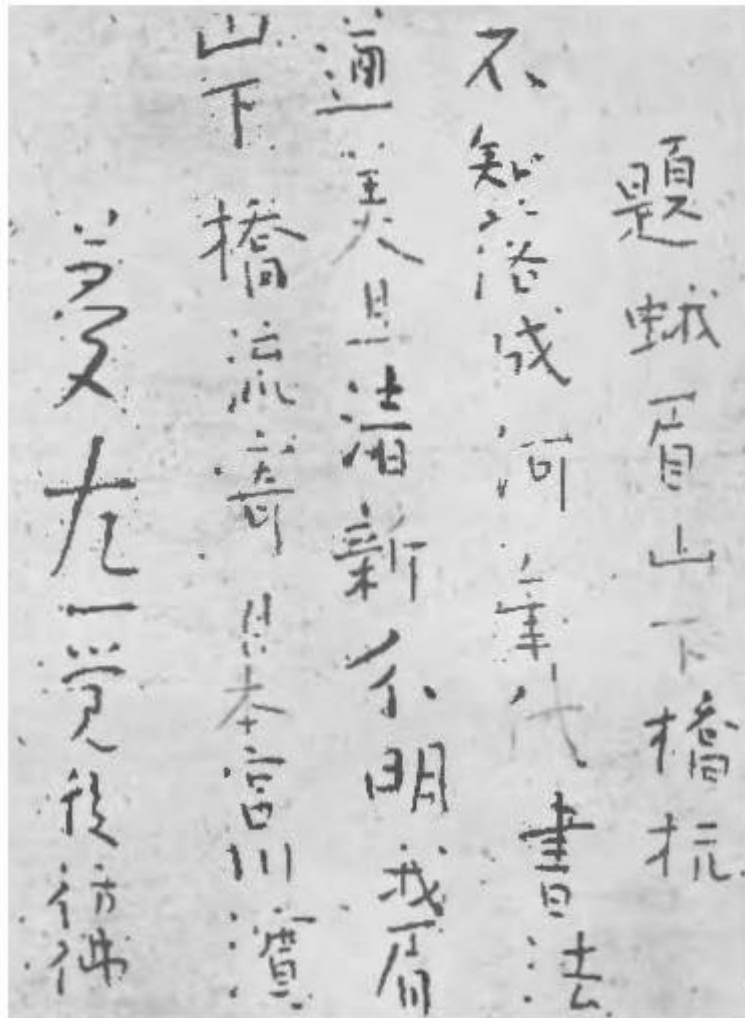
Meisters zu erkennen, aber er „weiß“ sie, in jeder seiner Pinsellinien sind sie lebendig; und Ryôkan lebte sie. Aber er „schrieb“ sie nicht, „er schrieb sich“, den Ryôkan, der im 19. Jahrhundert lebte als ein zenbuddhistischer Mönch, aber als Mensch in der wahren Bedeutung dieses Wortes, unabhängig und frei. Das drückt sich auch in der Gespanntheit seiner Pinsellinie, im Rhythmus seines Schreibablaufs aus. Und das ist der Punkt, in dem Morita ihm begegnet, wenn es auch auf dem ersten Blick formal nicht einsichtig ist. Doch ist eine gewisse Gespanntheit der Linien und der Ruhe in der Bewegung beiden eigen. Aber natürlich lebt Morita in einer anderen Zeit, einer anderen Gesellschaft und hat dort sich seinen „Ort“ zu suchen und dort die Freiheit zu finden, die er erstrebt, die Grenzen und Beschränkungen erkennend, sie aber überwindend zu leben. Die Gesellschaft, in der er lebt, ist eine Industriegesellschaft, der Ort ist Japan in Ostasien und die Zeit ist die Gegenwart, die zwar alle Teile der Erdkugel enger zusammengeführt hat, sie miteinander konfrontiert, ohne sie indessen zu verschmelzen. So hat Morita auch aufgehört, sich wie in der ersten Zeit nach dem Krieg so intensiv mit dem Westen und seiner Kunst auseinanderzusetzen. Dort war der „Ort“, die eigentliche Existenz für einen japanischen Schreibmeister nicht zu finden. Dies ist nur im eigenen Kulturbereich, der eigenen Gesellschaft und zwar im Hier und Jetzt möglich. In dieser Weise sucht Morita den Begriff *dentô* auf eigene, umfassendere Weise zu verstehen. Aber diese, seine geistige Entwicklung war nur im ostasiatischen Bereich möglich, könnte auch nur dort möglich sein, nach der Interpretation seiner Aussagen, im Bereich der ostasiatischen Geschichtsauffassung, in der das „Ewige Nun“ nach Nishida Kitarôs Formulierung evident ist.



1. Daitô Kokushi, „Kan“ (関) aus einem Jigô, Tusche auf Papier



2. Hakuin Eikaku, „Chû“ (中) in einem Text, 1765, Tusche auf Papier



3. Ryōkan, Hashigui no shi (橋杭詩), Tusche auf Papier



4. Morita Shiryû, 158 x 79 cm, „Ryu“ (龍), 1964, Aluminiumpaste auf schwarzem Papier, gelackt



5. Morita Shiryû, „En“ (圓), 82 x 100 cm, 1966, Tusche auf Papier



6. Morita Shiryû, „Ki“ (樹), 69x90 cm, 1968, Tusche auf Papier