

Jörg Splett

HIDE NASU : PARADIESE

Wie einer sich am Tor
Eines Paradieses zurück – läßt ehe er eintritt
Richard Exner¹

Als Ergebnis eines Seminars am Stanford Japan Center in Kyoto hat in der Neuen Zürcher Zeitung² Hans Ulrich Gumbrecht Gedanken „über den Totalitätsanspruch des Raums in der japanischen Kultur“ publiziert, unter dem (wohl der Redaktion verdankten Handkeschen) Titel „Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“. Angesichts dieses Anspruchs sei „die in der modernen westlichen Kultur dominierende Dimension der Zeit in Japan eher sekundär“, weshalb auch „der Wert der Originalität“ dort – „wenn überhaupt – nur eine untergeordnete Rolle“ spielt.

Tatsächlich geht es auch bei Hide Nasu um „Rauminszenierung“. In seinen Ausstellungen trifft der Besucher auf mehrheitlich kleinformatige Tafeln, zu Gruppen und Reihen verbunden, die einerseits den Wandraum „inszenieren“, andererseits eine eigentümliche Tiefenschichtung zeigen, wie Marmorasierung oder Wolkenkulissen, in zurückgenommener Farbgebung: Graustufen vom Dunklen bis ins Helle, mit schwacher Färbung, blau oder beige, wie Gestein. Mitunter hat er stärkerfarbige „Balken“, horizontal oder vertikal, darüber gelegt, die den Schleiermustern zusätzliche Tiefe geben, manchmal sind es kleine geometrische Figuren.

Es gibt auch größere Tafeln, auf denen unterschiedliche Rechtecke sich – stets rechtwinklig – überlappen, teils deckend, teils durchscheinend mit ihren Wolkenschleiern. Neu ist jetzt die Zweiteilung von Bildern durch eine Horizontale, die uns als Horizont begegnet: als hätte man es mit "Seestücken" zu tun. Ebenso, noch stärker räumlich vielleicht, die Bilder im (= vor dem) Bild.

Diesen Wandbildern antworten seit 1990 auf dem Boden größere lackschwarze „Spiegelteiche“. Holzböden, eineindrittel Meter im Quadrat, haben einen Rahmenrand von sechs cm Höhe erhalten, und in diese schwarzgefärbten, mit Wachs gedichteten Becken gießt der Künstler in einem meditativen Vollzug tuschegefärbtes Wasser bis zur äußerst möglichen Spannung der gewölbten Wasserfläche. In deren glänzend glattem Schwarz spiegeln sich nun die Decke, wie vor allem, ja nach Aufblickwinkel, die Wände mit ihren Tafeln, im Austausch nochmals von Vertikaler und Horizontaler, von wolkiger Marmorierung und makellosem Spiegel-Lack. Der ist einerseits ganz Oberfläche – ohne die Schichtung der Bilder, andererseits gibt ihm das Gespiegelte eine Tiefe, die dort, wo sich durch Glastür oder Fenster über Bäumen gar der Himmel spiegelt, überhaupt nicht endet: als blickte man in einen unergründlichen Brunnen.

¹ Ein Sprung im Schweigen, Stuttgart 1992, 104 (Schön, tot).

² NZZ 10. Jan. 2005 (Nr. 7), 19.

Die Räumlichkeit gibt diesmal der Ausstellung sogar den Namen. "Ma – Zwischenräume". Das Schriftzeichen für dieses Wort wird aus den Zeichen für Tor und Sonne gebildet. Dabei zeigt sich schon im Tor der Zwischenraum doppelt: in der Offenheit unterhalb der Türflügel wie zwischen ihnen. Unter den Flügeln steht das Zeichen Sonne – die ihrerseits ja eigentlich nicht darunter, sondern zugleich und ursprünglich am Horizont fern von der Tür steht. Und so nun im Blick auf die hier gezeigten Werke:

Vom Zwischenraum zwischen den Tafeln, dem zwischen ihnen und den Teichen war schon die Rede. Dazu kommt der Zwischenraum zwischen dem Wandbild und seiner Spiegelung im Teich, schließlich die Zwischenräume in den Teichen selber: zum Gespiegelten wie innerhalb dieser Spiegelwelt.

Es verwundert mich, daß manche Texte zu Hide Nasu damit beginnen, sich den Hinweis auf sein Japaner-sein zu verbieten (womit eben sie ihn freilich doch gegeben haben). Zwar lebt er, 1950 in Yono geboren, nach einem heimatlichen Studium der Kunstgeschichte und Ästhetik, seit 1977 in Deutschland. Hier hat er nach einem Gastjahr in Stuttgart bis 1984 an der Frankfurter Städelschule Malerei studiert (bei Thomas Bayerle und Johannes Schreier), um anschließend dort selber graphische Techniken zu lehren. Und er ist nach Europa gekommen, weil er daheim nicht die gesuchte Offenheit für die Auseinandersetzung mit dem heutigen Kunstwollen fand.

Aber natürlich begegnet man hier einem Japaner, der seinerseits nicht bloß Barnett Newman aufnimmt, sondern gerade auch die Malerei seines Landes vom 14. bis zum 17. Jahrhundert rezipiert, als die detailfreudige Schilderung äußerer Dinge und Ereignisse abgelöst wurde durch die Gestaltung innerer Gedankenräume. Kommt nicht überhaupt erst und gerade in der Fremde die eigene Herkunft auf jemanden zu?

Vielleicht muß nicht jeder vor seinen Wandbildern an japanische Steingärten denken; doch wem kämen sie angesichts seiner Spiegelteiche nicht in den Sinn? (In Köln hat er übrigens tatsächlich mit einem Gartenmeister zusammengearbeitet: zu einer goldenen Stellwand im Innenhof des Museums für ostasiatische Kunst in Lindenthal).

Bei den Teichen spielt zudem auch die Zeit eine wichtige Rolle (wie ja auch beim Haiku mit seinem [Jahres-]Zeit-Bezug). Legt sich auf den Schwarzwasserspiegel der Staub, entstehen auch hier die Schlieren der Wandbilder; zugleich verdunstet das Wasser in den Becken, und wird es nicht wieder aufgefüllt, ist schließlich der Teich, dank der Pigmente und hereingewehter Partikel zum schwärzlich marmorierten hügeligen Bild auf Holz geworden.

Allerdings charakteristisch unterschieden von den mehrschichtigen Tafelbildern. Die nämlich entstehen nach dem alten Verfahren der "Enkaustik" (vom griechischen *enkaiein* = brennen). Dies Verfahren "wurde vor allem in der ägyptischen, griechischen und römischen Malerei ausgeübt und ist durch vereinzelte Beispiele in der oströmischen und byzantinischen Ikonenmalerei bis ins 8. Jahrhundert nachweisbar."³ Für die Kenntnis dieser Technik ist die Neuzeit auf antike Quellen angewiesen (Plinius besonders). Danach wurden etwa Farbstoffe in gekochtes Wachs gemischt und "mit einem erhitzten spatel- oder

³ Lexikon der Kunst. Malerei Architektur Bildhauerkunst, Erlangen 1994, IV, 157f.

griffelförmigen Gerät [dem *cestrum*] auf die Malfläche aufgetragen". Hide Nasu hat seine eigene Methode entwickelt:

Die Leinwand wird (in der Regel weiß) grundiert. Auf die Grundierung streicht der Künstler mit breitem Pinsel die in heißes Wachs gerührten Pigmente. "Darauf kommt ein Bogen Japanpapier. Über das Papier lasse ich – anstelle des Pinsels – langsam aber zügig ein heißes Bügeleisen gleiten. Pigment und Wachs schmelzen unter dem Papier." Sie verbinden sich mit der rauhen Grundierung, ohne in sie einsinken zu können, und steigen dafür in die Fasern des Japanpapiers, um mit ihm eine Einheit zu bilden. Auf diese erste Lage kann eine zweite oder dritte folgen, anders gefärbt; so kommt es zu den einnehmenden Nebelwäldern, "entsprechend dem Kraffteinsatz und dem Schwung des Armes", in die hinein man sich verlieren mag. "Der Betrachter sollte diese Räumlichkeit in meinem Werk erfahren und gleichzeitig mein Atmen bei der Arbeit aus der Tiefe der Bilder nachempfinden können."

Bei geringster physischer Tiefe tut sich derart in den Tafeln eine psychisch vielschichtige Tiefeneinheit auf. Nochmals Hide Nasu: "Ob in westlicher oder östlicher Malerei – immer wird die Qualität eines Bildes mitbestimmt von der Wirkung der Pinselführung, die die Bildfläche mit Farbe bedeckt. Unterhalb dieser bemalten Flächen jedoch bleibt eine leere Schicht, die andeutet, daß das Gemalte den Charakter von Illusion behält. Und so wirken die Spuren der Pinselführung als eine feste Oberfläche, die gegen eine räumliche Tiefe hin abschirmt. Ich versuche in meiner Technik, diese Sperren aufzuheben..."

Dazu sollte man wissen, daß der Künstler vor seinem Aufbruch nach Deutschland nicht nur Kunstgeschichte studiert hat, sondern sich auch zum Kiatsu-Meister hat ausbilden lassen und darin ebenso praktizierend wie als Lehrer wirkt. Es handelt sich um ein Massage-Verfahren (*ki* = Atem, *atsu* = Druck), bei dem es um ein ähnliches Durchdringen und Verbinden geht wie in dem dargestellten Bilder-Schaffen. Dort heilt es den Menschen und befreit ihn von (Unter-)Brüchen, Sperren, Stauungen; hier führt es zur Kontinuität der Bildschichten im "Innenraum" der Tafeln.

Es gibt eine nachvollziehbare Perspektive auf solche Gestaltung, in der die entstandenen gartenhaften Räume "gezähmte Natur" genannt werden. Danach wäre Natur von sich aus chaotisch und wild, Kultur und Garten nachträgliche Abschwächung der eigentlichen Wucht. Unter westlichen Stimmen dazu könnte man an Wilhelm Worringer denken. In seiner berühmten Dissertation von 1908 vertritt er die These, der "Urkunsttrieb" suche "nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes".⁴ Der erste "Instinkt des Menschen" in seiner Situation sei "nicht Weltfrömmigkeit, sondern Furcht" (175). Und es sei diese Furcht, welche die Götter wie die Kunst geschaffen habe (178).

Das ist religionsphilosophisch so fragwürdig wie kunsttheoretisch. Wie kann man dermaßen die Freiheit und Festlichkeit von Kunst wie Religion verkennen, um zu erklären, der Kunst liege "freudloser Selbsterhaltungstrieb" (182) zugrunde? Unter anderem wirkt sich darin wohl der bis heute herrschende Evolutionismus aus, wonach das Licht erst spät aus chaotischem Dunkel hervorgeht und wir von grob-rohen Anfängen her auf der Fortschritts-Bahn zu

⁴ Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Neuausgabe München 1959, 81.

Höherem, ins Sublim-Subtile unterwegs sind. Wissenschaftliche Empirie scheint diese Sicht zu legitimieren. Aber eines sind die Phänomene, ein anderes deren Logos. Metaphysik wie Transzendentalphilosophie fragen demgegenüber nach den Voraussetzungen und den Bedingungen der Möglichkeit dieses Aufstiegs. Und wie die Erinnerung der Alten an ein verlorenes goldenes Zeitalter vertritt auch die biblische Tradition: "Am Anfang war das nicht so" (Matthäusevangelium 19,8).

Anscheinend unüberwindbar herrscht weithin die Meinung, es sei das Böse ("der böse Trieb"), dem sich alle Macht und Kraft und Wirklichkeit verdanken, während andererseits das Gute blasser Bravheit entspringe, aus dem Geist asketischer Lebens-Verneinung, dessen Negations-Kraft selber nochmals aus dem bekämpften Lebens-Drang fließe. Dieser breiten Phalanx gegenüber, vom Talmud über die Alchemisten oder Schelling bis zum späten Scheler, melden sich nur vereinzelte Stimmen zu Wort. So heißt es etwa bei Franz von Baader: "Es ist der Charakter des Bösen, daß es immer mit Energie anfängt und mit Schwäche aufhört.... das Böse als Bruchteil depotenziert sich stets durch seine Potenzierung, wie das in den Zahlenbrüchen der Fall ist: $1/2 > 1/4 > 1/8...$ "⁵

Aus der Zen-Tradition könnte man die Übungsanweisung einer altjapanischen Fechtschule anführen, die vom Meister Ito Tenzaa Chuya über Takeharu Teramotu an Graf Dürckheim gekommen ist: "Die wunderbare Kunst einer Katze".⁶ Gegen eine überaus wilde Ratte kamen weder Katzen noch Menschen an. Diese besondere Katze aber, in den Raum zu ihr gelassen, "ging ganz einfach und langsam auf sie und brachte sie im Maul heraus" (62). Im Austausch mit den anderen Katzen erzählt schließlich sie von einem Kater, der in der Sonne zu liegen pflegte "wie ein Stück Holz. Niemand hatte ihn je eine Ratte fangen sehen. Aber wo er war, gab es ringsherum keine Ratten! Und wo er auftauchte oder sich niederließ, ließ keine Ratte sich sehen... Dieser Kater... war 'nichts' geworden... Dem stehe ich noch weit nach" (68).

Doch man muß nicht nach Fernost aufbrechen. Ich verweise auf die Vorrede Adalbert Stifters (dessen *Nachsommer* für einen Nietzsche als einziges deutsches Buch nach Goethe "Zauber hat[te]")⁷ zu seinem "Festgeschenk" *Bunte Steine*, wo er sich dem Vorhalt der Kleinmeisterei stellt.⁸ "Das Wehen der Luft das Rieseln des Wasser das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welche Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer ..." (7f). Und gleichermaßen beim Menschen (9): "Gerechtigkeit Einfachheit Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit Wirksamkeit in seinem Kreise Bewunderung des Schönen verbunden mit einem heiteren gelassenen Sterben halte ich für groß... Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird."

⁵ Werke 1851ff (Neuausg. Aalen 1963) VIII, 192 (Erläuterungen zur Lehre von der Freiheit).

⁶ K. Graf Dürckheim, *Wunderbare Katze und andere Zen-Texte*, Weilheim 1964, 61-72.

⁷ Sämtl. Werke (Colli/Montinari), KStA XIII, 643.

⁸ Sämtl. Werke, Berlin-Darmstadt 1969 II, 7-14.

Das erste Buch der Bibel kennt noch nicht die Schöpfung aus nichts. Ihr liegt dort ein Tohuwabohu voraus. Doch eigentlich nicht aus diesem entsteht, was entsteht, und schon gar nicht aus einem Kampf des Schöpfers damit (wie noch im Hiob-Buch anklingt). Die Dinge werden auf sein Wort hin. Und was zuerst auf Erden wird, ist ein Garten. Garten aller Gärten: das Paradies.

Viele stellen es sich als Schlaraffenland vor; aber das trifft es nicht. Die christliche Tradition andererseits hat das Problem, daß zwischen zwei Paradiesen unterschieden werden muß. Oft meint der Name den Ort endgültiger Vollendung (den "Himmel", von ihm handelt der dritte Teil von Dantes großer Dichtung); eigentlich aber und ursprünglich wird damit ein Ort der Bewährung bezeichnet: das *irdische* Paradies. Ein Ort morgendlicher Stimmigkeit – im Unterschied zur Alltagswelt – , der aber eben als solcher den Menschen auf die Probe stellt und fordert.

Die Probe haben wir nicht bestanden. Und man könnte – ohne Gewaltsamkeit – dieses Scheitern sehr wohl als ein Vergessen der Zwischenräumlichkeit verstehen, will sagen: als Distanzvergessenheit.⁹ Du bist nicht ich; die Sonne steht weder abends noch morgens *unter* den Flügeln der Tür. Gleichermaßen unbetretbar sind die Bilder wie die Teiche.

Doch wird man andererseits eines Werks so wenig "inne" wie eines Menschen, wenn man nur von außen darauf blickt.¹⁰ Natürlich gibt es einen Weg in sie hinein, oder genauer: eine Weise von Bewegung, oder nochmals genauer (in doppelter Verneinung) von Un-ent-wegt-heit. Denken wir an die Katze, den Kater zurück. Der Dichter Richard Exner spricht vom "Verstummen":

Orte morgendlicher Stimmigkeit, die uns erproben. Orte der Freiheit, der Sammlung zum Entscheid. ('Ort' bedeutet ursprünglich "Spitze" – eines Werkzeugs oder einer Waffe). Kunstwerke sind Freiheitsräume. "Was daher beim Auffassen des Kunstwerks gefordert wird, ist nicht nur ein Sehen oder Hören, wie bei den Gegenständen der Umgebung sonst; gar ein Genießen und Sich-Vergnügen, wie bei irgendeiner Erfreulichkeit. Das Kunstwerk öffnet vielmehr einen Raum, in welchen der Mensch eintreten, in dem er atmen, sich bewegen und mit offen gewordenen Dingen und Menschen umgehen kann... Er kommt in einen anderen Zustand. Die Verschlossenheit, welche sein Wesen umgibt, lockert sich..."¹¹

Wer in Hide Nasus Bilder hineingeht – in einzelne für sich wie in die Räume, die ihr Mit- und Zueinander auftut – , findet sich in Paradiese eingelassen. (Und was dies bedeutet, sagt das Motto.)

⁹ J. Splett, Paradies-Gedanken, in: Zeichen & Wunder (Ztschr. f. Kultur, Frankfurt/M.) 16 / Nr. 47 (2005) 5-14.

¹⁰ C. S. Lewis: "looking at." Meditation in a Toolshed (1945), in: ders., Undeceptions. Essays on Theology and Ethics (W. Hooper), London 1971, 171-174.

¹¹ R. Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Stuttgart/Tübingen ³1950, 34.