Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 18-19 (1965)

Heft: 1-4

Artikel: Zum Bild von Kanô Motonobu

Autor: Brasch, Heinz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-145988

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: 20.07.2025

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

ZUM BILD VON KANÔ MOTONOBU*

HEINZ BRASCH

ZÜRICH

Die Muromachi-Periode (1392–1573), die im Zeichen der fast ununterbrochenen Zwistigkeiten lokaler Fürsten, der Wirren und Bauernaufstände stand, ist ein sehr lebendiger und interessanter Zeitabschnitt, sowohl im Hinblick auf die politische Geschichte als auch auf die Kunst Japans. Das kulturelle Leben dieser Periode beginnt mit Shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408), dem es gelang, das gespaltene Kaiserhaus im Norden (Kyôto) und im Süden (Yoshino) wieder zu vereinigen und damit dem kaiserlichen Schisma, das über sechzig Jahre gedauert hatte, ein Ende zu bereiten. Er verstand es, dem Hofadel die wirtschaftlichen Kräfte zu nehmen und ihn für seine eigenen politischen Zwecke einzusetzen. Als Symbol der Verschmelzung des Hof- und Schwertadels gilt der Goldene Pavillon (Kinkakuji) in Kyôto mit seinem schönen Garten, über dem eine heitere Stimmung schwebt. Hier war der Mittelpunkt der neuen Kultur, welche der Japaner mit Kitayama-Bunka, zu deutsch: die Kultur des Nordberges, bezeichnet, wegen der Lage des Goldenen Pavillons am Hang der nördlichen Berge Kyôtos. Das lyrische Melodrama, Nô, ist in dieser Zeit entstanden, die Gartenkunst, die Baukunst und das Kunstgewerbe nahmen einen neuen Aufschwung. Die in der vorangegangenen Kamakura-Periode (1185–1392) aus China eingeführte Lehre und Praxis der Zen-Schulen gewann auf den genannten Gebieten immer mehr Einfluß. Man kann sogar sagen, daß Zen das geistige Fundament aller Kunstzweige der Muromachi-Periode bildet. So ist es auch nicht verwunderlich, wenn die Tuschmalerei in Schwarz auf Weiß als die für den Zen-Geist besonders charakteristische Ausdrucksform sehr gefördert wurde. Sie entsprach der Forderung des Zen nach Echtheit und Einfachheit mit größter Beschränkung in bezug auf sinnlichen Reiz

* Farbtafel. Original im Besitz von Eugen M. Biedermann, Bern.

und stoffliche Darstellung und durch den unmittelbaren Ausdruck geistigen Wesens, das von Herz zu Herzen spricht. Maler wie Kitsuzan Minchô (1352–1431), Josetsu (wirkte um 1415), Tenshô Shûbun (wirkte um 1430) und Nô-Ami (1397–1471) gehören dieser Zeit an. Nach dem Tode von Yoshimitsu beginnt Japan der Schauplatz großer Bauernaufstände und Bürgerkriege zu werden. Den Höhepunkt dieser Auseinandersetzungen bildeten die Wirren von Ônin (1467–1477), welche die Hauptstadt Kyôto zum größten Teil in Asche legten. Von all diesen Schrecknissen unberührt, führte der Shogun Ashikaga Yoshimasa (1435–1490) ein zurückgezogenes Leben in einer beschränkten, aber künstlerisch hochgezüchteten Welt, in der Anlage des Silbernen Pavillons (Ginkakuji)[1], an einem Hang der Östlichen Berge von Kyôto. Die Staatsgeschäfte völlig vernachlässigend, lebte er nur der Förderung und dem Genuß der Künste. Er bildete den Mittelpunkt der Higashi-Yama-Bunka oder der Kultur des Ostberges. Im Gegensatz zu der Heiterkeit des Goldenen Pavillons seines Großvaters, liegt über der eingeengten Anlage des Silbernen Pavillons eine Stimmung, die eher als elegisch bezeichnet werden muß.

Um diese Zeit entstehen die ersten Wohnungen, deren Böden ganz mit Tatami (Strohmatten) ausgelegt sind und in deren wichtigstem Raum eine Ehrennische eingerichtet ist – das Tokonoma. In diesem werden Malereien aufgehängt und zuweilen auch andere wertvolle Gegenstände zur Betrachtung aufgestellt, wodurch der Raum einen deutlichen Akzent erhält. Die Kunst des Tokonoma, zu welcher in der Hauptsache das Kakemono – die Hängerolle – mit Malerei, Kalligraphie oder einer Verbindung dieser beiden Elemente gehört, nimmt hier ihren Anfang. Die Ishi-Dôrô – die Steinlaternen – bis dahin nur in Tempel- und Klosteranlagen verwendet, werden nun auch in Privatgärten aufgestellt. Der Teekult, der die intellektuelle Elite vereinte, wird in diesem Zeitab-

1. Kinkakuji (erbaut 1398) sowie Ginkakuji (erbaut 1459) sind volkstümliche Bezeichnungen. Ihre offiziellen Namen sind Rokuonji (Tempel zum Hirschgarten), bzw. Jishô-ji (Tempel zum Lichtstrahl der Gnade).

schnitt weiter ausgestaltet. Eine Sonderform der Architektur, das Teehaus, entsteht, das bis in die letzte Einzelheit seiner Innenausstattung von höchst verfeinertem Schönheitssinn und zugleich von großartiger Schlichtheit zeugt.

Seltsamerweise hat die Zersetzung der gesellschaftlichen Ordnung jener Zeit der japanischen Kunst einen beispiellosen Auftrieb gegeben. Der große Tuschmaler Sesshû (1420–1506), der – von seiner Studienreise aus China zurückgekehrt – gesagt haben soll, er sei dorthin gereist, in der Erwartung, von Meistern Unterricht zu erhalten, habe jedoch keine anderen Meister als die Berge und Wasser von China vorgefunden, ist ein Sohn der Higashiyama-Kultur. Die Landschaften, die er malte, wirken so ursprünglich, daß man den Puls der Natur in ihnen zu spüren vermeint, gleichzeitig geht etwas Überwirkliches von ihnen aus, weil Sesshû die Natur geistig durchdringt und ihr mit vollendeter Kunst der Pinselführung und meisterhafter Komposition ein zweites Leben einzuhauchen versteht. Ein weiteres wichtiges Ereignis in der Malerei der späten Muromachi-Periode war die Entstehung der Kanô-Schule, die durch Masanobu (1434–1530) und seinen Sohn Motonobu (1475–1559) gegründet wurde. Anfänglich war sie von großer Fruchtbarkeit, nahm aber später stereotype, erstarrte Formen an, mit denen sie sich jedoch durch Jahrhunderte bis zum Ausklang der Edo-Periode (1615–1868) behaupten konnte. Dank der bevorzugten Stellung ihrer Meister als Hofmaler, übte die Kanô-Schule während so langer Zeit eine Art künstlerischer Diktatur über die ganze Malerei Japans aus.

Motonobu, der seinen Vater an künstlerischer Bedeutung übertraf, war ein vielseitiger Künstler von großer Würde. Er hatte es verstanden, die Tradition der chinesisch orientierten Tuschmalerei der Kitayama-Schule mit der sorgfältigen Technik des Yamato-e zu vereinigen. Damit legte der den Grund zu einem völlig neuen Stil, der geeignet war, den Geschmack der Klöster, sowie der Bürger, die sich des neu aufgekommenen Wohlstandes erfreuten, zu befriedigen. Motonobu gab seinen Bildern mit der strengen Pinselführung und wirkungsvollen Tönung der

Tusche, die er von Sesshû und andern bedeutenden Vorläufern übernommen hatte, ein festes Gerüst, verband aber damit bei der Ausführung die heiteren schönen Farben und die dekorative Vornehmheit des Yamato-e. Das wahre Element der Tuschmalerei wird zwar dadurch geschwächt, ebenso tritt der Geist des Zen in seinen Bildern zurück, aber die Einverleibung des Yamato-e-Stils läßt das dekorative Element kraftvoll zutage treten, was dem Geschmack des damaligen Schwertadels sehr entsprach. Motonobu schuf damit den Übergang zur strahlend dekorativen Kunst des «Barocks» der nun folgenden Momoyama-Periode (1573–1615), die diesen Stil freudig begrüßte und sich seiner zur Ausschmückung der neu entstehenden Prachtbauten bediente. Von Motonobu sind großflächige Werke auf den Schiebetüren einiger Klöster erhalten geblieben, aber auch kleinere Werke sind auf uns gekommen, wie zum Beispiel das Yûzû Nenbutsu Emaki von Shôryûji in Kyôto.

Das hier wiedergegebene Bild des Hotei trägt das Siegel von Motonobu. Hotei (chinesisch: Pu-Tai) war ein Mönch, der um 900 in China bettelnd durch die Lande zog und als Inkarnation des zukünftigen Buddha Maitreya galt, dann aber zu einer Volksgottheit wurde. Die in Hotei personifizierte Güte und Fröhlichkeit wird sowohl in der chinesischen als auch in der japanischen Malerei oft dargestellt. Hotei wurde als ein Glückbringer betrachtet, insbesondere von den Kaufleuten, die sich durch die Verehrung von Hotei Gewinn bei ihren Geschäften versprachen. Hier sitzt Hotei vor dem Sack des Reichtums.

Trotz der materialistischen Einstellung, die bei einer derartigen Interpretation des Bildes offenbar wird, steckt in dem Bild der Geist des Zen. Die Zen-Meister fanden, daß auch die Kaufleute das wahre Glück suchen sollten, so enthält Hoteis Sack nach ihrer Deutung nichts anderes als die große Leere (Sanskrit: Śūnyatā) und auch, nach anderen Interpretationen, das Universum oder das wahre Glück.

Die Umrisse und die Falten der Kleidung und des Sackes sowie auch der Ast sind in einer für die Kanô-Schule typischen Koppô-Pinselführung gemalt. Koppô heißt wörtlich «Knochenmethode», und in dieser Tech-

nik werden die Pinselstriche mit voller Disziplin, Kraft und Lebendigkeit gezogen. Sesshû und Motonobu galten als die besten Maler von Koppô-Pinselstrichen, aber sie beschränkten sich keineswegs auf eine ausschließliche Anwendung dieser Technik, was dieses Bild in bezug auf Motonobu deutlich beweist. Der Körper und insbesondere das Gesicht des Hotei sind mit äußerst feinen, zarten Pinselzügen dargestellt. Das leichte Rosa, mit dem der nackte Körper da und dort getönt ist, die feinen Nuancen in den Koppô-Strichen und in der Tönung des Gewandes offenbaren das große Können des Meisters. Die aus dem Innersten kommende, von der ganzen Gestalt des alten Mannes ausstrahlende, gelöste Heiterkeit, das sein ganzes Wesen offenbarende freie Lachen, vermitteln den Eindruck eines Menschen höherer Ordnung, dem die Erleuchtung zuteil geworden ist. Es handelt sich hier um ein Meisterwerk der Muromachi-Periode.