

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 18 (1975)
Heft: 3

Artikel: "Pinsel und Tusche"
Autor: Klein, Bettina / Pause, Gisela / Brinker, Helmut
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388244>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

«PINSEL UND TUSCHE»

«Was ist das Schwerste von allem?
Was dir das Leichteste dünket:
mit den Augen zu sehen,
was vor den Augen dir liegt.» (Goethe)

Diese verblüffende Wahrheit geht uns alle an im Zeitalter der ununterbrochenen Überflutung der Augen mit optischen Reizen, die nicht haften bleiben. Auch den Freund des Buches und der Buchillustration erinnert sie daran, daß er in sehr vielen Fällen von jedem Bild, das «vor den Augen ihm liegt», mehr sähe, wenn er länger dabei verweilte und wenn er mehr darüber wüßte und daß er mehr wüßte, wenn er die richtigen Kenner fände, die ihm zu diesem entscheidenden Mehr an Wissen und Sehen verhelfen.

Eine vorbildliche Sehhilfe dieser Art wird ihm geradezu auf dem Präsentierteller dargereicht in einem Katalog, der zugleich eine hochwertige Privatsammlung von Werken japanischer Bild- und Schriftkunst erschließt. Es handelt sich um die Sammlung des Verlegers Dr. Heinz Götze in Heidelberg; den Katalog gaben unter dem suggestiven Titel «Pinsel und Tusche» Dr. Gisela Armbruster (Universität Heidelberg) und Dr. Helmut Brinker* (Museum Rietberg und Universität Zürich) heraus. Sie vereinen in ausgiebigen, jeweils mit Literaturangaben abschließenden Interpretationen von 33 Einzelobjekten ihr gründliches Fachwissen und ihr Fingerspitzengefühl für kulturhistorische Hintergründe mit demjenigen einer kleinen Schar von sieben anderen Schülern des Heidelberger Kenners ostasiatischer Kunst Dietrich Seckel**. Ihm ist das Werk zum 65. Geburtstag gewidmet.

Das Buch (208 Seiten) ist durch und durch bis zum hellbeigen Japanpapierumschlag

* Von ihm stammt auch der schöne Katalog zur Ausstellung «Bronzen aus dem alten China», die das Museum Rietberg bis 29. Februar 1976 im Haus Hirschengraben 20 in Zürich zeigt.

** Vgl. Librarium II/1958: «Über altjapanische Bilderrollen.»

von einem «japanisch» verfeinerten Stilgefühl geprägt. Er trägt zwei ebenso wuchtige wie subtile tiefschwarze Schriftzeichen für «Pinsel» und «Tinte» und unten auf der Rückseite das kleine rote Siegel des Sammlers in japanischer Zierschrift. Im Innern wechseln in breite weiße Papierränder großzügig gefaßte Textpartien in einer mageren Grottesk mit dem bald tiefen, bald duftigen Schwarz-Weiß von 53 Abbildungen, zu denen sich 14 buntfarbige gesellen. Sie führen Sûtra-Rollen, konfuzianische und Zen-Schriftwerke, Bildrollen, Zen-Malereien, Lackgegenstände usw. vom japanischen frühen Mittelalter bis zur Gegenwart vor Augen. Die hervorragende Gestaltung ist vom Sammler und seinem Mitarbeiter Jürgen Tesch entworfen worden; der Katalog erschien diesen Herbst im Prestel-Verlag in München, dem wir schon so manche erlesene Farbbeilage zu verdanken haben. So viel der Katalog dem Fachmann bieten mag – mindestens so wichtig ist für uns, daß er auch dem gebildeten Laien den Zugang zu einer ostasiatischen Kunst des Bildes und der Schrift so sehr erleichtert, daß er nicht bloß Schönheit und Geist einer zauberhaft gemalten Landschaft begreift und sich zum inneren Besitz macht, sondern auch ein Mitgenosse jener Japaner und Chinesen wird, bei denen heute noch eine künstlerisch eigenwillige Pinselführung in der Schrift «Begeisterung und Hochachtung» auslöst.

Die Sammlung Götze wird gegenwärtig in Harvard für mehrere Ausstellungen in den Vereinigten Staaten vorbereitet, gleichzeitig ist eine englische Fassung des Katalogs im Entstehen. In Zürich wird das Rietberg-Museum die Sammlung zu einem noch zu bestimmenden Zeitpunkt des Jahres 1976 im Haus Hirschengraben 20 zeigen.

Wir danken Sammler und Verlag für die Erlaubnis, dem Katalog «Pinsel und Tusche» die folgenden sechs Bildtafeln samt den Ausschnitten aus den dazugehörigen Erläuterungen entnehmen zu dürfen. Bx.

Zur ersten Farbtafel: Lackschreibkasten

Der Lack – aus dem Lackbaum (*rhus vernicifera*) gewonnen – könnte mit Recht das anpassungsfähigste künstlerische Mittel Ostasiens genannt werden. Mit seinen Eigenschaften, elastisch und doch fest, leicht, glänzend, in gereinigtem Zustand durchsichtig, porenfrei, hitze- und säurefest, unzerstörbar durch Feuchtigkeit und Insektenfraß, bietet er sich in idealer Weise auf nahezu allen Gebieten ostasiatischen Kunstschaffens an. Als Schutzüberzug bewährt er sich – in China schon seit drei Jahrtausenden – bei Gerätschaften gleich welchen Grundmaterials.

Die vornehmsten Eigenschaften dieses kostbaren Stoffes kamen jedoch erst im Kunsthandwerk voll zur Entfaltung, in der auf mannigfaltige Weise dekorierten Oberfläche von Gerät und Zierat. Mit großem Aufwand an wertvollen Mitteln und nicht zuletzt an Geduld und Zeit entwickelten die Ostasiaten verschiedene Lacktechniken zur Vollkommenheit. Unter den chinesischen sind besonders die in zahllosen, bis zur Reliefhöhe aufgetragenen, dann geschnittenen Schnitzlacke berühmt, ebenso wie die zumeist mit Perlmutterstückchen eingelegten Lackarbeiten. Von den japanischen Dekortechniken werden die sogenannten Goldlacke selbst von den Chinesen als unnachahmlich gepriesen.

Dieser relativ kleine, annähernd quadratische Schreibkasten diente wohl ursprünglich einer Dame als Schreibgerät und wurde – wie die Abnutzungsspuren beweisen – seit seiner Entstehung vor nahezu fünfhundert Jahren viel gebraucht. Vorwiegend werden Gedichte und Briefe mit der in ihm angeriebenen Tusche geschrieben worden sein. Er setzt sich innen zusammen aus einem in die rechte Hälfte eingepaßten Einsatzkasten für Schreibgeräte (Pinsel, Tuschestein, Tuschehalter, Papierbohrer, Schere usw.), in der linken Hälfte schließt ein Brettchen an, in das ein rechteckiger Reibstein und darüber in einem ovalen Bronzebehälter ein

ovaler Wassertropfer, ebenfalls aus Bronze, eingelassen sind. Der flache, an den Kanten abgerundete Überfalldeckel ruht auf den Oberkanten der Seitenwände des Kastens und läßt in der unteren Zone einen schmalen Streifen dieser Seiten unbedeckt. Die Kanten der Seitenwände von Deckel, Kasten und Einsatz sind mit schmalen Bronzestreifen eingefast. Ihr stumpfer, grauer Glanz bildet einen reizvollen Gegensatz zum gelblichen Goldton und gliedert farblich den schwarzglänzenden Reibstein ein, dessen Längskanten in gleicher Stärke wie die Kastenwände aus dem Stein geschnitten sind und so in das dunkle Lineament einbezogen werden. Alle Flächen sind mit locker in die noch feuchte, schwarz eingefärbte Lackschicht gestreuten Goldpartikelchen verziert. Darunter sind mehrere Lackschichten, einige Grundierungsschichten und schließlich ein Holzkern zu denken.

Der Dekor auf diesem belebten Untergrund ist in der sogenannten *togidashi*-Technik ausgeführt. Das Motiv wurde mit Lacksaft aufgemalt und in noch feuchtem Zustand mit feinstem Goldstaub bestreut. Das Metallpulver haftete nur an der feuchten Oberfläche und ließ so die Zeichnung in Gold sehen. Die Binnenzeichnung wurde in der *harigaki*-Technik mit Hilfe eines zugespitzten Instruments in die bestreute, noch feuchte Dekorzeichnung graviert. Nach dem Trocknen wurde die gesamte Oberfläche mit mehreren Lackschichten in der Grundfarbe des Gegenstandes überfangen und nach abermaligem Trocknen durch Abschleifen das Bild dann soweit freigelegt, daß es in einer Ebene mit der Lackschicht lag.

Über die Deckeloberseite ist in diagonaler Richtung ein einzelner Chrysanthemenzweig ausgebreitet. In natürlicher Vielfalt und zarter Anmut überspannen die gewundenen Stiele und kleinteilig gefransten Blättchen, die Kreise der geöffneten Blüten und Ovale der halberblühten Knospen die Fläche bis zu den Rändern und geben nur wenig von dem schwärzlichen Grund frei.

Bettina Klein

Mit dem «Lotos des Wunderbaren Gesetzes» offenbarte Buddha Shâkyamuni die Wahrheit über die Wirklichkeit alles Seins. Die Botschaft verstanden haben soll außer den Bodhisattvas freilich nur sein Schüler Shâriputra. Er soll sie der Welt weitervermittelt haben, bis sie schließlich, in Worte gefaßt, als das «Sûtra vom Lotos des Wunderbaren Gesetzes» allen Gläubigen des Buddhismus zugänglich wurde.

Entstanden ist der Text des «Lotos-Sûtra» in Nordindien um 200 n. Chr. Die chinesische Fassung, die man dann allgemein in Japan übernahm, stammt von dem Inder Kumârajîva aus der Dekade von 402–412 n. Chr.

Ohne Einschränkung gilt das «Lotos-Sûtra» als das wichtigste aller Lehrbücher im ostasiatischen, das heißt im Mahâyâna-Buddhismus. Von verschiedenen Schulen wurde es als Haupttext anerkannt, da es mit der Idee universaler Erlösung durch einen absolut gesehenen Buddha den Kerngedanken der gesamten Mahâyâna-Schule, der Lehre des «Großen Fahrzeugs», enthält, die alle Lehrmeinungen in einer großen abschließenden Synthese vereinte. Besondere Bedeutung indessen erlangte das «Sûtra vom Lotos des Wunderbaren Gesetzes» (japanisch *Myôhō-enge-kyô* bzw. *Hokke-kyô*) in der japanischen Tendai-Schule, die von dem berühmten japanischen Priester chinesischer Abkunft Saichô (Dengyô-daishi) nach einem Studienaufenthalt auf dem T'ient'ai-shan in Chekiang im Jahre 805 gegründet wurde und rasch die besondere Protektion des Hofes und damit eine große Anhängerschaft gewann. Es wurde im 13. Jahrhundert das populärste aller Sûtras, als der Priester Nichiren eine volkstümliche Sekte mit dem «Lotos-Sûtra» als einzig anerkanntem Lehrtext schuf.

Alle Menschen, alle Lebewesen können von der leidvollen Bindung an die Welt der Erscheinungen (*samsâra*), aus der Kette der karmischen Wiedergeburten erlöst werden,

denn alle Menschen tragen die Buddha-Natur in sich, da alles, was existiert, nur eine Erscheinung Buddhas ist – dies lehrt das «Sûtra vom Lotos des Wunderbaren Gesetzes». So wie dem Lotos die Kraft innewohnt, aus dem Schlamm und dem Wasser hervorzuwachsen, um über dem Wasser seine Blüte in makellos strahlender Reinheit und Schönheit zu entfalten, so tragen alle Menschen den Lotos der Buddhaschaft in sich. Nur wenn der Lotos sich aus dem Wasser erhebt, kann er zur Blüte kommen; je tiefer das Wasser, um so höher wird er seinen Stengel treiben. Wo treibende Kraft ist, da ist das Wachstum potentiell unbegrenzt. Der Mensch muß nur die Buddha-Natur in sich erkennen. Das Verlangen nach Erlösung wird ihn auf den rechten Weg bringen, wie das Licht den Lotos.

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN SECHS BILDTAFELN

Erste Farbtafel. Lackschreibkasten mit Chrysanthemendekor. Ende Muromachi-Zeit (spätes 15./frühes 16. Jahrhundert). Kasten 15,2 × 14,4 cm, Randhöhe 1,9 cm. Näheres auf Seite 175.

Zweite Farbtafel. Myôhō-enge-kyô. Das Sûtra vom Lotos des Wunderbaren Gesetzes, Rolle 1, Kapitel 2. Heian-Zeit, 12. Jahrhundert. Fragment, als Hängerolle montiert. Tusche, Silber, Gold und Zinnober auf Papier. Höhe 21,5 cm, Breite 49,7 cm. Ausschnitt daraus. Näheres auf Seite 176 und 185.

3 Ausschnitt aus einem fünfzeiligen zen-buddhistischen Lehrwort (Bokuseki). Ikkyû Sôjun (1394–1481). Hängerolle. Tusche auf Papier. Höhe 61,9 cm, Breite 28,2 cm. Näheres auf Seite 185.

4 Vergrößerter Teil eines Abschnittes aus dem «Illustrierten Sûtra von Ursache und Wirkung» (E-inga-kyô). Spätes 13. Jahrhundert. Aus einer Querrolle, als Hängerolle montiert. Tusche und Farben auf Papier. Höhe 27,8 cm, Breite 63,7 cm. Zwei Szenen: Mâra, der Höllenfürst, versucht den meditierenden Buddha. Näheres auf Seite 186.

5 Winterlandschaft mit Bambushain. Ausschnitt (ohne den hohen grauen Himmel oben und den zweiten Bambushain unten). Kantei (tätig Ende 15. bis erste Hälfte 16. Jahrhundert). Hängerolle. Tusche auf Papier. Höhe 68,5 cm, Breite 37,8 cm. Näheres auf Seite 187.

6 Der haiku-Dichter Ryôto (1659 oder 1661–1717). Yokoi Kinkoku (1761–1832). Albumblatt. Tusche und leichte Farben auf Papier. Höhe 23 cm, Breite 18 cm. Näheres auf Seite 187f.



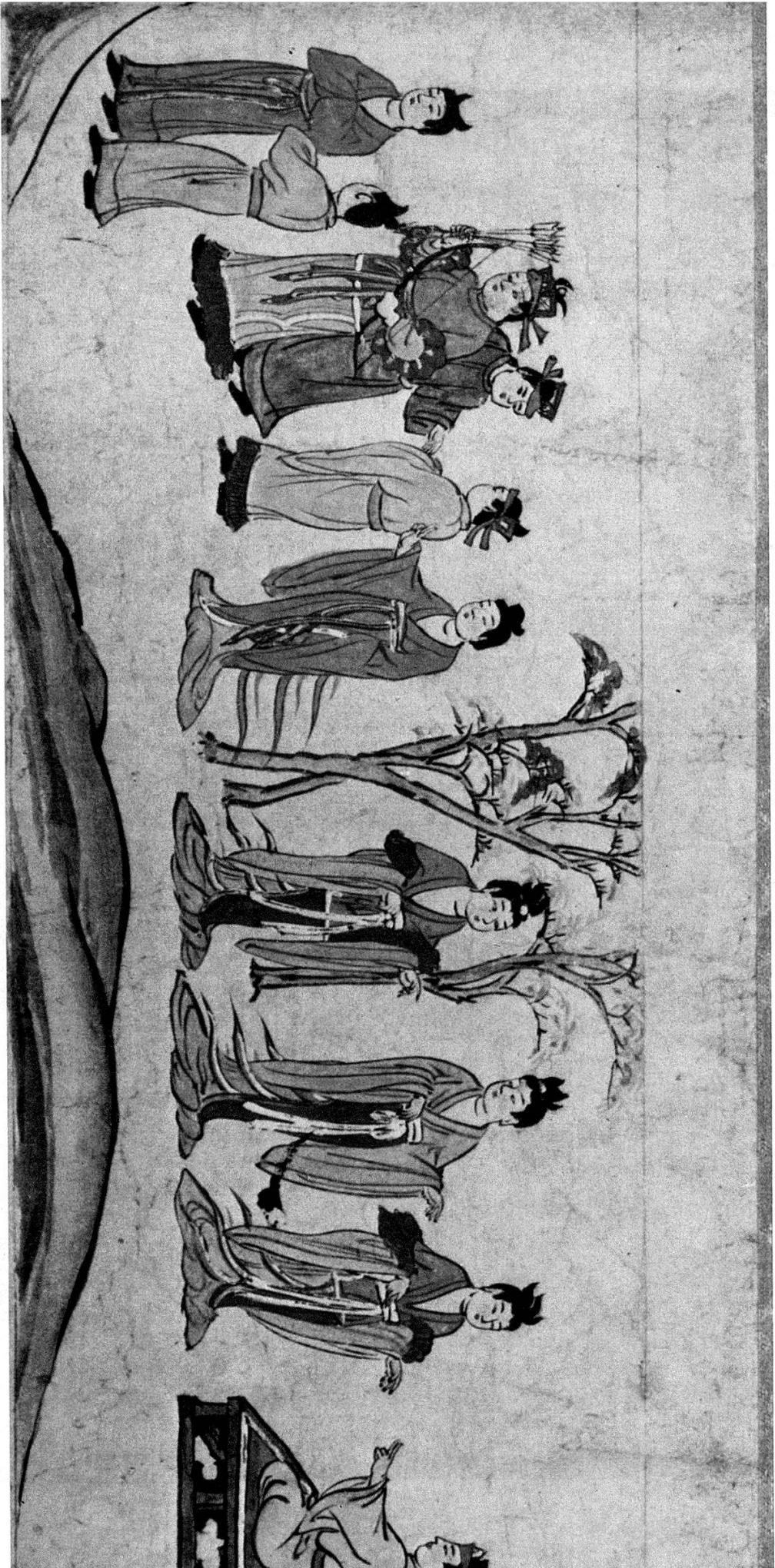
世尊多所饒益安

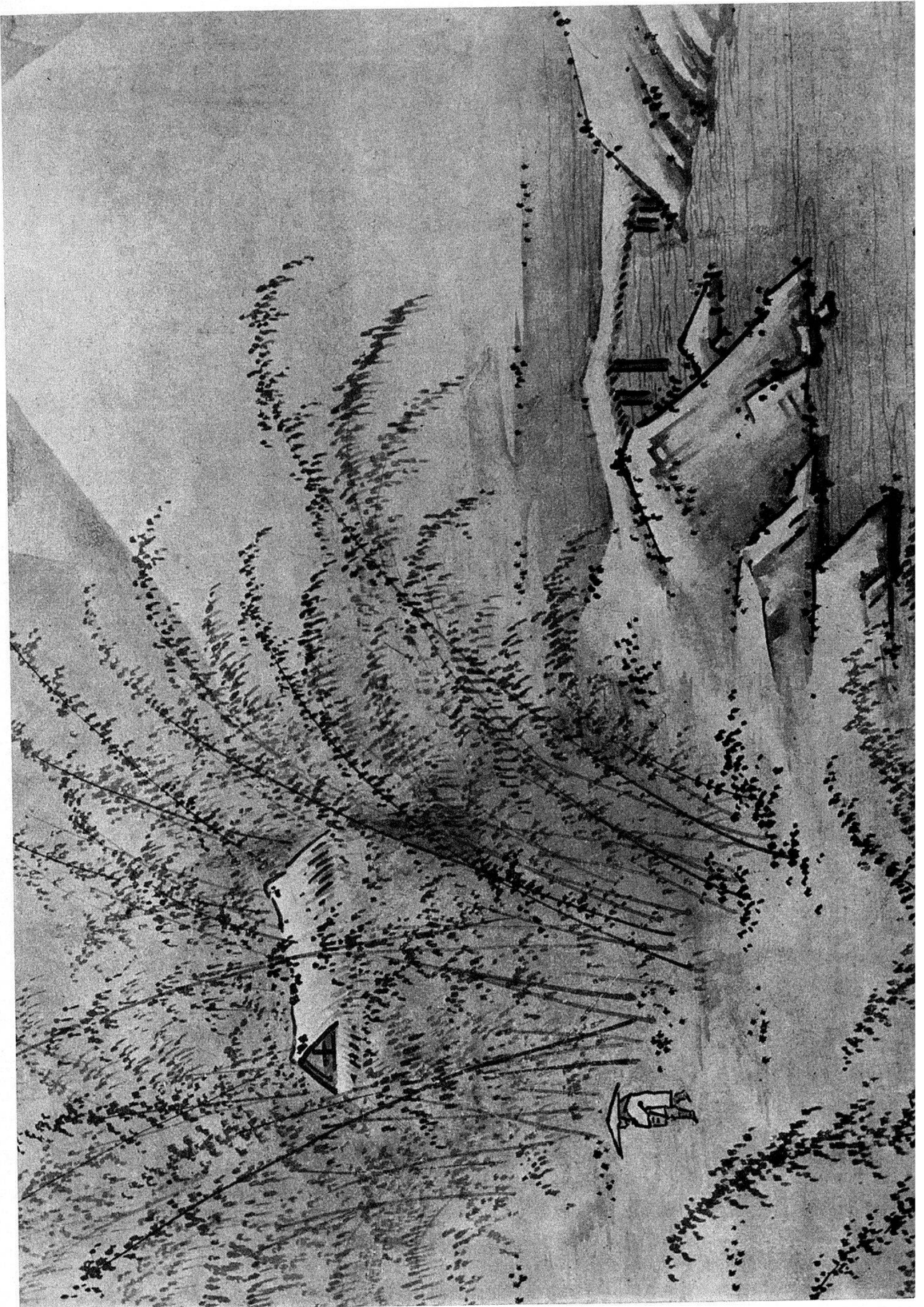
無數方便種種目

說諸法。是法皆為



行草書
卷之八
一
二
三
四
五
六
七
八
九
十







Weil aber die erlösende Wahrheit so schwer verständlich ist, daß nur Wesen höchster Einsicht sie zu erfassen vermögen, hat Buddha die Wahrheit vom Wunderbaren Gesetz den Bodhisattvas anvertraut, die Erbarmen haben mit den Leiden der Geschöpfe.

Einen wesentlichen Teil aus dem Einleitungstext zu dieser Lehre von der universalen Erlösung, so wie sie Shâkyamuni seinem Schüler Shâriputra erläutert haben soll, enthält ein Abschnitt aus einer Sûtra-Rolle in der Sammlung Götze.

Geschrieben ist dieser Text mit Tusche auf festes bräunlich-gelbes, vermutlich gewachstes Papier, das vorher in Silber bedruckt wurde mit Pflanzenmotiven, Gräsern und Bäumchen auf den Rändern und mit Vögeln im Flug auf dem Schriftfeld. Die Linien der Spalten sind, wie es scheint, dünn mit Gold gezogen, und der in der weichen, mit äußerst spitzem Pinsel haarfein ansetzenden eleganten Schrift im höfischen Stil der Fujiwara-Zeit wiedergegebene Text erhielt eine Interpunktion in Zinnober, die wie ein zusätzlicher Schmuck wirkt. In dieser Art pflegten japanische buddhistische Aristokraten im 12. Jahrhundert ihre Sûtra-Kopien auszuführen, wenn sie sich nicht für den prächtigen Typus des *konshi-kindei-kyô* entschieden. Sie übernahmen damit eine Gewohnheit aus dem weltlichen Bereich der Poesie, die im frühen 11. Jahrhundert in Japan aufkam, nämlich Gedichte auf Albumblätter zu schreiben, die mit Pflanzen-, Vogel-, Schmetterlings- und sogar mit kleinen Landschaftsmotiven bedruckt waren.

Gisela Pause

Zu Tafel 3:
Zen-buddhistisches Lehrwort

Mit dem Terminus *bokuseki* bezeichnet man in Japan mindestens seit dem 14. Jahrhundert Schriftkunstwerke von der Hand zen-buddhistischer Mönche. Wörtlich übersetzt heißt das Binom «Tuschespuren».

Das erklärte Ziel der Zen-Schriftkünstler war es – dem Ideal ihres Glaubens entsprechend –, der Individualität, ihrem wahren Selbst, sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Dabei gilt der Akt des Schreibens als religiöse Handlung und gleichzeitig als künstlerisch-ästhetische Übung. Der spontane Niederschlag der schreibenden Persönlichkeit in einer «Tuschespur» mußte bei den bewußt unkonventionellen Zen-Meistern zu neuen, bis dahin kaum gekannten Grenzen führen, zu einer gewagten Art Nicht-«Kalli»graphie, die durch ihre unprätentiöse, ja bisweilen rustikale Einfachheit in vorsätzlicher Abkehr von allen orthodoxen, traditionellen Schriftformen und in gezielter Opposition zu jedem kanonischen Formalismus stand.

In dem vorliegenden fünfzeiligen *bokuseki* zitiert der exzentrische und noch heute in Japan sehr populäre Zen-Priester Ikkyû Sôjun ein «Lehrwort» des bedeutendsten chinesischen Ch'an-Meisters Ying-an T'an-hua (1103–1163), in dem sich dieser besorgt um die rechte Fortführung seiner Lehre äußert.

Die Hängerolle der Sammlung Götze offenbart in ihrem kraftvollen, rauhen, dynamischen Pinselduktus ganz ohne Frage etwas von dem widerspenstigen, impulsiven Geist des Ikkyû Sôjun. In rhythmischen Schwüngen und Verschleifungen verdichten sich die Schriftzeichen in fünf eng nebeneinanderstehenden Zeilen zu einem unaufhaltbaren, flüchtigen Strom, der die gesamte Schreibfläche überflutet, so flüchtig und temporeich, daß der borstige Pinsel an gewissen Stellen das Papier nur noch eben streift, überfliegt, um eine «Tuschespur» zu hinterlassen, die den weißgrauen Grund des Papiers durchscheinen läßt und damit den in der chinesischen Kunsttheorie treffend *fei-pai* – «überflogenes Weiß» – genannten Effekt erzeugt. –

Als Sohn des Kaisers Go-Komatsu (1377–1433, reg. 1392–1412) geboren, wurde Ikkyû allerdings in höfischen Kreisen niemals anerkannt. Seine Mutter schickte den fünf-

jährigen Knaben zur Erziehung in ein Kloster, wo er schon bald seinen Lehrern durch großen Eifer, seinen tiefen religiösen Ernst und seine wissenschaftliche und literarische Begabung auffiel. 1415 schloß sich der junge Mönch dem Zen-Lehrer Kasô Sôdon (1352–1428) an, der ihm 1418 den Priesternamen «Ikkyû» verlieh und durch dessen hartes Training der unablässig leidenschaftlich Ringende im Alter von sechsundzwanzig Jahren schließlich zur Erleuchtung gelangte. Ikkyû, der sich mit Empörung und heiligem Zorn gegen die korrupte Priesterschaft und die Mißstände in den großen Zen-Institutionen der Hauptstadt wandte, verbrachte viele Jahre auf der Wanderschaft in kleinen, abgelegenen Klöstern. Erst 1474 sah er sich genötigt, auf Wunsch des Kaisers die Leitung des Daitokuji in Kyôto zu übernehmen, denn die während des Ônin-Krieges (1467–1477) zerstörten Gebäude harrten des Wiederaufbaus. Im hohen Alter von siebenundachtzig Jahren starb er im Shûon-an, unweit der Hauptstadt, wo er bereits Jahre zuvor seine eigene Grabstätte vorbereitet hatte. Das literarische Werk, das oft in drastischen Formulierungen auf anschauliche Weise Ikkyûs Abscheu vor aller Heuchelei und falschen Religiosität bezeugt, wurde nach seinem Tode unter dem Titel *Kyôun-shû* – «Sammlung der irren Wolke» – zusammengetragen.

Helmut Brinker

Zu Tafel 4: Der Höllenfürst Mâra.

Zwei Szenen. Nicht sichtbar in diesem Ausschnitt ist das unten durchlaufende Band des Textes sowie rechts eine Baumgruppe und links der in einer Höhle sitzende Buddha

Eingeleitet von einer Hügelpartie mit anmutig bewegten Bäumen zeigt die erste Szene den Höllenfürsten Mâra auf einem schräg in den Raum gestellten Podest sitzend, wie es im alten China als Sitz für hohe Würdenträger üblich war. Vor ihm seine drei Töchter in der Tracht chinesischer Hof-

damen der T'ang-Zeit: in langen kimonoartigen Gewändern, mit weiten Ärmeln und flatternden Bändern. Sie weisen alle drei mit der linken Hand auf den Vater, der ebenfalls mit der Linken einen Redegestus ausführt: Das Gespräch der schönen Töchter mit dem Vater ist illustriert. Nach der Baumgruppe beginnt sofort die nächste Szene: Mâra, ein Pfeilbündel in der Rechten, den Bogen in der Linken, nähert sich mit einem fünfköpfigen Hofstaat dem Buddha, der in einer Art Felsenhöhle auf einem Graskissen unbeweglich in Meditation verharrt. Dies illustriert die Rede Mâras an Buddha.

Im Zuge der Rückbesinnung der Kamakura-Zeit (1185–1336) auf die ursprünglichere Frömmigkeit der fünfhundert Jahre zurückliegenden Nara-Periode wurden auch die illustrierten Sûtren wieder neu abgeschrieben und mit fortlaufenden Illustrationen versehen, die sich in der Szenenfolge streng an die *Koinga-kyô* der Nara-Zeit halten, aber in Landschaftselementen und Figurendarstellung eine stilistische Weiterentwicklung im Sinne des in der Kamakura-Zeit vollentwickelten *yamato-e* verraten.

Aufschlußreich für den Stilwandel von der chinesisch bestimmten Malweise der Nara-Zeit im 8. Jahrhundert zum entwickelten *yamato-e* der Kamakura-Zeit im 13. Jahrhundert ist ein Vergleich unserer beiden Szenen mit der thematisch identischen Darstellung aus dem 5. Kapitel im *Ko-inga-kyô* des Hôon-in, eines Subtempels des Daigo-ji bei Kyôto. Die schroffen chinesischen Felsklippen werden zu sanften japanischen Hügelwellen umgebildet, mit flottem Pinselstrich konturiert und mit farbiger Lavierung belebt. Die Bäume, im alten Beispiel stereotyp wiederholte simple Stämmchen mit einförmigen malachitgrünen Zweigbüscheln, werden zu vielfach sich überschneidenden, im Raum sich bewegenden Baumgruppen mit unterschiedlichem Blattwerk. Das Beispiel der Sammlung Götze zeigt rechts eine reizvolle Kombination von Hügeln und Bäumen mit deutlichem Hinweis auf die

Jahreszeit, typisch für den Kamakura-Realismus. Die Landschaftselemente sind nun nicht mehr reine Versatzstücke, sondern geben gewisse zusammenhängende Raumkompartimente an; sie verbinden so die einzelnen Szenen besser zu einem Erzählungsfluß mit zeitlicher Abfolge, als das in der additiven Szenenreihung der früheren Darstellung möglich war. Statt der gleichförmigen Grasbüschel, die in dem Hôon-in-Abschnitt den Vordergrund markieren, zieht sich nun eine flache Hügelkurve am unteren Bildrand entlang und verschmilzt beide Szenen. Die Figuren können sich in diesem räumlichen Rahmen organischer bewegen. Die Gewänder sind reicher ausgestaltet; in ihren Bewegungen sind die Figuren stärker differenziert. *Gisela Armbruster*

Zu Tafel 5: Winterlandschaft

Die winterlich-trübe Stimmung einer Landschaft nach dem Schneefall ist mit den sehr sparsamen Mitteln der monochromen Tuschmalerei meisterhaft wiedergegeben. Vor dem zart auflavierten Grau des Himmels stehen die Silhouetten verschneiter Berge, die den rechts über Uferbänke und Fluß in die Tiefe führenden Blick auffangen. Die Vermittlung zwischen Vorder- und Mittelgrund geschieht in der linken Bildhälfte durch zwei übereinandergesetzte Bambushaine, in vertikal ablesbarer Tiefenstaffelung. Der verschneite Holzsteg über dem Fluß, die im Bambus versteckten Bauernhäuser und eine einzelne kleine Figur mit breitem Strohhut unterstreichen die ländliche Stille des Bildes. Obgleich die Komposition in sich abgeschlossen erscheint, deuten die extreme Nahsicht und die Überschneidung des unteren Bambushains durch den Bildrand darauf hin, daß das Bild ein später montierter Ausschnitt aus dem größeren Zusammenhang eines Landschaftsstellschirms oder einer Schiebtür sein könnte.

Das Siegel *Kantei* weist das Bild als Werk des *Nara hôgen Kantei* aus. *Kantei*, dessen

Lebensdaten unbekannt sind, war ein Priester der Ritsu-Schule und lebte in dem Kloster Sôji-bô, das dem Tempel Tôshôdai-ji in Nara untergeordnet war. Der Titel *hōgen* («Gesetzesauge») kann ihm aufgrund seines geistlichen, aber auch seines künstlerischen Rangs verliehen worden sein.

Während die pointillistische Methode der Wiedergabe von Bambusblättern durch wechselnd aufgetupfte oder spitz ausgezogene Formelemente abgestufter Tonalität auch aus den Werken der *Soga*-Schule bekannt ist, steht die Winterlandschaft in der Intimität ihrer großzügig gegliederten Komposition Bildern von Sesshûs Schüler Josui Sôen (frühes 16. Jahrhundert) nahe. Es ist nicht auszuschließen, daß *Kantei* bei einem Maler der *Soga*-Schule studierte, in seinen späteren Jahren aber Einflüsse Sesshûs aufnahm. Atmosphärische Durchsichtigkeit, schattierendes Lavis, kurze, trockene Tuschklinien und sicheres Einsetzen der die Komposition akzentuierenden Tuschetupfen (*ten*) sprechen für eine Datierung der Winterlandschaft in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts und stellen das Bild an die Spitze der *Kantei* zugeschriebenen Werke.

Doris Croissant

Zu Tafel 6:

Kinkoku: Der haiku-Dichter Ryôto

Kinkokus Figurenmalerei, der Stil seiner Schrift und der seines literarischen Werks sind ohne Yosa Buson undenkbar. Er teilte mit Buson die Vorliebe für die Darstellung berühmter *haiku*-Dichter und übernahm von ihm sowohl die spontane, karikaturhaft humorvolle Art der Zeichnung als auch die reizvolle Gepflogenheit, jeweils ein Gedicht des entsprechenden Poeten hinzuzufügen.

Das Gedicht auf diesem Kinkoku-Blatt in der Sammlung Götze stammt von Iwata Ryôto, einem Shintô-Priester des Ise-Schreins, der in der Nachfolge des Bashô einen als eigenständig erkannten *haiku*-Stil, den *Ise-fû*, entwickelte. Wir finden das vom

Maler hier zitierte Werk Ryôtos in dessen überlieferter Gedichtsammlung (*kushû*):

«Die Augen
gen Karasaki gerichtet –
welch abendliche Kühle! Ryôto.»
(nach der englischen Übersetzung von Fumiko E. Cranston)

Karasaki, unweit von Ôtsu am Südwestufer des Biwa-Sees gelegen, also in unmittelbarer Nähe der Heimat des Malers Yokoi Kinkoku, war und ist noch heute berühmt wegen seiner gewaltigen «tausendjährigen» Kiefer. «Der Abendregen von Karasaki» bildet eine der häufig dargestellten «Acht Ansichten des Biwa-Sees». Diese basieren auf einer aus dem Jahr 1500 stammenden Folge von Gedichten, die Konoe Masaie und sein Sohn Naomichi, inspiriert durch die berühmte chinesische Serie der «Acht Ansichten des Hsiao und Hsiang», in Analogie zu diesem Zyklus schufen. Über die Kiefer von Karasaki lautet der Vers etwa:

«Im Abendregen verstummt ihr Rauschen,
selbst wenn weithin der Abendwind
in der Kiefer von Karasaki gerührt wird.»

Zu den bekanntesten Illustrationen dieser acht die landschaftlichen Schönheiten des Biwa-Sees besingenden Gedichte gehören zweifellos die Farbholzschnitte des Andô Hiroshige (1797–1858) aus den Jahren um und nach 1834. Abendlicher Regen und Wind, die während der sommerlichen Hitze wohltuende Kühle über dem See verbreiten, lassen die Augen nach Karasaki schweifen: diese Stimmung angenehmer Frische vermittelt das *haiku* des Iwata Ryôto, das ohne Frage von dem rund zweihundert Jahre älteren Gedicht angeregt ist.

Das Gedicht und der Namenszug des Dichters Ryôto sowie das Siegel des Künstlers erscheinen auf diesem Albumblatt in

locker verteilter Anordnung. Entsprechendes gilt für die Behandlung der Figur. Der Initiator des *Ise-fû* sitzt in lässiger Haltung vor dem leeren Bildgrund, das linke Bein gebeugt aufgestellt und seinen Blick auf den Betrachter gerichtet. Bläuliche und graue horizontale Streifen setzen unübersehbare Akzente in der mit unbefangenen Strich gezeichneten Figur. In solchen Darstellungen verwendet Kinkoku einen kräftigen, breiten, namentlich an der linken Seite stark betonten, gerundeten Kontur, dessen Fluß dort nur von einer für die Handschrift Kinkokus typischen Schleife unterbrochen wird. Rasche Strichfolgen von eckigem Formcharakter kennzeichnen vor der Brust die Knitterfalten des Gewandes, unter dem sich die Hände der Gestalten verbergen. So tritt die intensiver behandelte Binnenzeichnung, in ihrem Rhythmus mit dem der Gedichtaufschriften korrespondierend, den großflächig umrissenen Formen gegenüber, ein scheinbar zufälliger Kontrast, den Kinkoku und andere Literatenkünstler in ihren naiv anmutenden, skizzenhaft vereinfachten, von Spontaneität, Humor und nicht selten auch von einer gewissen Selbstironie erfüllten Figurenmalerei mit Erfolg einsetzten. Man bediente sich bei Dichterdarstellungen dieser Art vorwiegend der Frontalansicht, seltener des Profils oder der Rückenansicht.

Aus ähnlichen Serien hervorragender *haiku*-Dichter wie die Darstellungen des Ryôto in der Sammlung Götze dürften zahlreiche andere Albumblätter von der Hand des Kinkoku stammen, die in jüngster Vergangenheit ihren Weg in westliche Sammlungen gefunden haben, dabei jedoch leider nur zu oft aus dem Zusammenhang gerissen wurden, so daß es der kunstwissenschaftlichen Forschung überlassen bleibt, die ursprüngliche Gruppierung der stilistisch untereinander leicht variierenden Blätter in den verschiedenen Alben zu rekonstruieren.

Helmut Brinker